HAL
open science

De la révolte à la découverte de la sagesse populaire

Ahmed Kaboub

To cite this version:

Ahmed Kaboub. De la révolte à la découverte de la sagesse populaire. Littératures. Université du Maine, 2012. Français. NNT : 2012LEMA3002 . tel-00734342

HAL Id: tel-00734342

https://theses.hal.science/tel-00734342v1

Submitted on 21 Sep 2012

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.

Université du Maine

THÈSE DE DOCTORAT

Pour l'obtention du grade :

DOCTEUR DE L'UNIVERSITE DU MAINE

Spécialité : Littérature Française

Présentée et soutenue publiquement par

Ahmed KABOUB

le 28 juin 2012

De la révolte à la découverte de la sagesse populaire

Thèse consacrée aux *Amours jaunes* de Tristan Corbière

Directeur de Thèse : Monsieur Le Professeur Patrick Besnier

JURY

M. Patrick Besnier, Professeur Émérite à l'Université du Maine.

M. Pierre-Jean Dufief, Professeur à Université de Paris Ouest Nanterre La Défense.

M. Franck Laurent, Professeur à Université du Maine.

M. Bertrand Vibert, Professeur à l'Université Stendhal, Grenoble III.

Remerciements

Je remercie vivement mon directeur de Thèse, Monsieur Patrick Besnier qui a été à l'initiative de ce travail. Je tiens à lui exprimer ma gratitude pour son exigence, sa disponibilité et ses constants encouragements tout au long de ces huit années de recherches. Je le remercie également pour ses lectures, ses conseils avisés et les échanges toujours fructueux que nous avons eus.

J'exprime également mes remerciements à Messieurs Pierre Dufief, Franck Laurent et Bertrand Vibert d'avoir aimablement accepté d'être les rapporteurs de cette thèse.

J'adresse mes remerciements à Mme Smith et à l'ensemble du personnel de la Bibliothèque de l'Université du Maine pour leur aide et leur professionnalisme. Je remercie le personnel du Musée de Morlaix ainsi que celui de la BNF à qui je dois de précieuses informations documentaires. Je témoigne ma reconnaissance à mon amie Aurélie Fogliazza pour sa précieuse traduction des ouvrages critiques de Guiseppe Bernadelli. Je tiens également à remercier mes amis Haroun, Stéphane et Nathalie qui ont été mes lecteurs.

Je remercie mes parents pour leur soutient moral tout au long de mon travail. Mes remerciements vont à mes frères Moëz, Anis et Mehdi. Un grand merci à mon cousin Fayçal et mes amis Rabii et Farés qui m'ont soutenu et constamment encouragé.

Remerciements*……...…..*V

Table des matières*……...*VI

Introduction…….…….....1

1. Les origines……2
2. Trajectoire et réception des *Amours jaunes*……...4
3. Signification du titre du recueil…….....7
4. Identités imaginaires……10

Première partie : La poétique de l'habit d'Arlequin……..15

I. Influences, sources d'inspiration et intertextualité……...…....**16**

A. Auteurs du passé ……..…...**16**

1. *Les Amours jaunes* et le théâtre de Shakespeare……...…..16
2. Corbière et les *Fables* de la Fontaine ……19
3. L'inspiration villonnesque……...…….…… 23
4. Corbière et Du Bellay……...…….....25

B. Les Modernes…...…….…….....**31**

1. Le rôle d'Édouard Corbière ……...……..….…….31
   a. L'initiation à la littérature…… ……...31
   b. Les références aux romans paternels……...……..…....33
   c. La figure paternelle.....37
   d. L'influence idéologique……..……..…..45

2. L'interaction avec l'œuvre de Victor Hugo…….....48
   a. La parodie de la poésie hugolienne…….....48
   b. Un dialogue au-delà de la satire et de la parodie……....53
   c. Corbière et la poésie hugolienne.....…….....56
   d. Une intertextualité problématique……...59
   e. La mosaïque de l'intertextualité……...……60

3. L'intertextualité issue de *Scènes de la vie de Bohême*……....64
4. L'inspiration baudelairienne……..……71
5. L'influence de Gautier……...……..…74
6. L'hommage à Vigny……...77
7. Traduction et réécriture……...79
8. Une remise en question de l'idéalisation littéraire……..82

II. *Les Amours jaunes* et l'art de la caricature……...86

1. L'art de la dérision ou la philosophie cynique…….....86
2. Les évocations de l'art de la caricature…….....94
3. L'Espagne littéraire…….....97
   a. Corbière et l'Espagne littéraire…….....…....97
   b. Néologisme et violence……...…….....99

4. L'Italie romantique…….....103
   a. La caricature de l'Italie……....103
   b. La Naples romantique……...106
   c. Naples : une remise en question littéraire ……109
   d. Le farniente……....114

5. Le désir d'avilissement….……..…….....117
6. La thématique du portrait……..……..…..119
7. Caricature et marginalité…….....122

III. Poétique et art du mimétisme……126

1. La recherche d'une poétique…….....126
   a. *La poétique de la négativité*…….....126
   b. Une œuvre de l'éternel recommencement…….....129
   c. La poétique du sommeil..……...……...…….....133
   d. Le jeu de la polyphonie……..135

2. Respect et contestation des règles poétiques ……....137

a. La versification……...…….…….....137
b. Les figures de style dans Les Amours jaunes…….....140
c. La poétique de l'écho……...…….....143

3. Une quête d'innovations poétiques…….....145
a. Une révolution poétique …..……...…..……....145
b. Le poète-voyant ……...…….....147
c. « trouver une langue »…….....151
d. La liberté et la création..…….....……155
e. « Le chant sous le texte »….……..……157
f. La traversée……167
g. L'esthétique du roulis……172

4. L'esthétique de la rupture…….....179
a. La notion de frontière dans Les Amours jaunes……....179
b. La métapoétique de la rupture.....182
c. La philosophie de l'arrêt……...185
d. La remise en question des valeurs sociales.....190
e. Le figement et la décomposition…….....194
f. La dialectique du voyage……...…….…..….....200

Deuxième partie : La théâtralité des *Amours jaunes*……205

I. Les figures du poète ……...…….....206

1. Le « poète contumace »…..…….…...……...206
2. Le paria…….....208
3. Le renégat…….....210
4. Le bossu Bitor……...211
5. Les personnages de l'errance…….....214
6. La rapsode……...….217
7. Les rapins……..222
8. Le douanier……..….....227
a. Une figure emblématique des Amours jaunes…….....227
b. Le dialogue entre le narrateur et le douanier…….…….....238

II. Les personnages mythologiques et fabuleux …….....243

1. Le poète prométhéen……..…….....243
2. La fonction des contes dans *Les Amours jaunes*…….....245
3. Le baiser du crapaud…….……249

III. L'univers poétique de Corbière…….....256

1. Les paysages des *Amours jaunes*……....……..…256
   a. Peinture de la Bretagne……....256
   b. L'aurore.....257
   c. Nature morte……..….....260
   d. Le théâtre d'Armor……...…….…..269
   e. « Au vieux Roscoff » ou la nostalgie du passé…….....272

2. La faune et la flore des *Amours jaunes*…….....276
   a. Les métamorphoses……276
   b. La dimension symbolique du goéland et de la pervenche…….....278
   c. Les oiseaux symboliques……...…...…...280
   d. Le symbolisme floral.....284
   e. L'anémone de mer ou l'ambivalence identitaire.....285

IV. Les objets symboliques……....288

1. Le portrait dans le sac……...288
2. La corde, la laisse et l'ancre……...…….....…293
3. La symbolique du pied dans *Les Amours jaunes*……...…….....296
   a. L'empreinte du pied ou la revendication d'un espace identitaire.....296
   b. Le pied marin……..299

V. L'univers des gens de mer……302

1. La quête d'un refuge ….……....302
2. « Mourir pour mourir »…….....306

3. Une vision de la mort différente…….....308
4. Les gens de mer ou la liberté……..…….....314

Troisième partie : De la révolte vers la découverte de la sagesse populaire……319

I. L'amour dans *Les Amours jaunes*……..……..……..…..320

1. Amour-trahison…….……320
2. La folie amoureuse……...…….....323
3. La mort ou la quête d'un amour absolu …….....324
4. La berceuse ou la nostalgie de l'amour maternel……...……...327
5. Le poète solitaire.…….....330
6. L'amour chrétien ….……...……..333

II. La religion ou la sagesse populaire…….…….335

1. La perception de la religion dans *Les Amours jaunes*…….……..…...…....335
2. L'humour et la religion…...……...…….....344
3. Les rapports de Tristan Corbière avec la religion…….……...346
4. Les jeux de mots autour du nom « dieu »……...…….....351

III. Remise en question des règles sociales ……..…….....353

1. La contestation des traditions religieuses ……...……..……...353
2. La critique du modèle social dans *Les Amours jaunes*…..…….....355
3. Peinture caricaturale de la capitale……...…..……..……...….356
4. L'influence de la rencontre du comte de Battine……..…….....358

IV. La quête de la sagesse……..……....362

1. « Jouer à la misère »……...……...……....362
2. Une philosophie de vie……...…….....365

3.De l'impossible dialogue vers la découverte de la liberté absolue……..……..370

Conclusion…...…….....374

Annexe..……..….....380

Index des notions……...……382

Index des poèmes……....385

Bibliographie……..…….....391

A. Bibliographie des documents relatifs à Tristan Corbière.....391

I. Ouvrage bibliographique…….……...……...391

II. Éditions des *Amours jaunes*…….....392

III. Ouvrages consacrés intégralement à Tristan Corbière……..…….....393

IV. Articles consacrés à Tristan Corbière…….……....396

V. Ouvrages consacrés partiellement à Tristan Corbière……..……405

VI. Articles consacrés partiellement à Tristan Corbière……..……....406

B. Bibliographie des ouvrages généraux……...….....406

I. Outils de recherche bibliographique…….……406

II. Ouvrages cités…….....407

III. Œuvres littéraires citées…….……408

IV. Pages web citées…….……411

V. Dictionnaires cités…….……...411

INTRODUCTION

Les Amours jaunes, unique recueil de Tristan Corbière, révèle une remise en question de la création poétique et littéraire. L'ironie permet au poète de dénoncer certains excès du Romantisme et de l'école parnassienne. Il s'attaque de manière comparable à ses contemporains à la poésie de Hugo et de Lamartine. La révolte de Corbière s'inscrit dans le sillage de la contestation de Leconte de Lisle initiée en 1852 dans la préface aux *Poèmes antiques* :

> […] Ô Poëtes que diriez-vous, qu'enseigneriez-vous ? Qui vous a conféré le caractère et le langage de l'autorité ? Quel dogme sanctionne votre apostolat ? Allez ! vous vous épuisez dans le vide, et votre heure est venue.[1]

Corbière ironise sur la valeur de sa poésie dès le poème « Ça ? » qui ouvre la première section du recueil. Le poète adopte l'humour et l'ironie acerbe en tant que moyens d'expression privilégiés. Il conteste les traditions littéraires ainsi que les règles sociales établies. Corbière met en scène des figures de la marginalité qui incarnent le rôle du poète dans *Les Amours jaunes*. Dans le poème retrouvé « Sous un portrait de Corbière », il esquisse une poétique de l'ironie :

Je voudrais être alors chien de fille publique,
Lécher un peu d'amour qui ne soit pas payé ;
Ou déesse à tous crins sur la côte d'Afrique,
v. 32 Ou fou, mais réussi ; fou, mais pas à moitié.[2]

Le rôle du chien tel qu'il est évoqué au vers 29 présente une dimension symbolique. En effet, il représente de manière implicite le choix d'une attitude excentrique que Corbière a adoptée en tant que *modus vivendi*.

1. Les origines.

L'évocation des principaux événements qui ont marqué la vie de Tristan éclaire le sens de cette révolte. Édouard-Joachim, alias Tristan Corbière, naît le dix-huit juillet 1845 à Coat-Congar, un village breton non loin de Morlaix. Son père,

[1] Jean-Pierre Bertrand, Pascal Durand, *Les Poètes de la modernité*, de Baudelaire à Apollinaire, Seuil, coll. Points Essais, série « Lettres », 2006, p. 52.
[2] Ultime quatrain du poème retrouvé intitulé « Sous un portrait de Corbière » dans Tristan Corbière, *Les Amours jaunes*, édition de Christian Angelet, Paris, Le Livre de Poche, coll. Classique, coll. de Michel Zink et Michel Jarrety, 2003, p. 252. Notre édition de référence des *Amours jaunes* sera celle de Christian Angelet. Les références à d'autres éditions du recueil seront mentionnées.

Édouard-Antoine Corbière connut une illustre vie de marin et d'aventurier des mers. Il eut également une carrière journalistique qui lui permit de dénoncer les torts politiques et sociaux de la monarchie de juillet ainsi que les travers de ses compatriotes bretons. Édouard Corbière fort de sa réputation de premier romancier maritime en France, jouit d'une importante notoriété au sein de la ville de Morlaix. En 1844, il épouse Marie-Angélique-Aspasie Puyo, la fille de l'un de ses meilleurs amis. Édouard-Joachim sera le premier enfant de ce couple peu ordinaire que composent un quinquagénaire et une jeune fille âgée seulement de dix-huit ans. Lors de sa dix-septième année le jeune Édouard-Joachim décide de se baptiser Tristan afin de se différencier de l'identité paternelle. Il adopte le nom de l'illustre et tragique héros du roman *Tristan et Iseult*, œuvre de Béroul, conteur du XIIe siècle. Tristan, le héros de la légende celtique a peut-être également inspiré Corbière. En effet, les destinées du « léger peigneur de comètes » et celle du héros de *La Folie Tristan*, poème anglo-normand du XIIe siècle, manifestent d'importantes similarités ainsi que le remarque Michel Dansel[3]. Le chant premier de ce poème illustre ces ressemblances :

> Tristan séjourne en son pays
> Dolent, morne, triste, pensif.
> Il ne sait plus ce qu'il doit faire,
> Car rien ne lui est réconfort.
> Mieux vaut d'un seul élan mourir
> Que toujours en peine languir.
> La mort est bonne aux douloureux ;
> La mélancolie navre l'homme.
> Peine, douleur, mélancolie,
> Toutes les trois navrent Tristan.
> Il voit bien qu'il ne peut guérir
> Puisqu'il perd son amour, sa joie
> Oh, puisqu'il perd la reine Iseult ![4]

Jean Rousselot[5] voit en ce nom un patronyme romantique, marin et breton à l'image de celui de Tristan de Léonois qui fut selon les termes de Charles Le Goffic « la première et la plus illustre victime des fatalités de la passion »[6]. Le poète

---

[3] Michel Dansel, *Tristan Corbière : Thématique de l'inspiration*, Lausanne, L'âge d'Homme, 1985, p. 188.
[4] Gilbert Lély, *La Folie Tristan, poème anglo normand du XII e siècle traduit librement dans son mètre original*, Paris, d'Histoire et d'Art, Librairie Plon, Coll. Jacques Haumont, 1954, p. 13.
[5] Jean Rousselot, *Tristan Corbière*, Paris, Seghers, coll. Poète d'aujourd'hui, 1973, p. 23.
[6] Tristan Corbière, *Les Amours jaunes*, préface de Charles Le Goffic, Paris, Messein, 1947, p. 5.

s'approprie une identité littéraire qui lui permet de se détacher de l'univers paternel et de son écrasante notoriété. L'auteur du *Négrier*, célèbre roman d'aventures maritimes, a certainement influencé Tristan dans le choix de son mode d'expression artistique. Le fait que Tristan ait privilégié la poésie au détriment de l'écriture romanesque témoigne de manière indirecte de l'influence paternelle. On constate que l'ironie du sort a servi Tristan qui n'aspirait qu'à égaler la carrière littéraire d'Édouard Corbière ainsi que l'affirme Robert L. Mitchell : « si notre poète vécut dans l'ombre du romancier maritime, Tristan ne saura jamais à quel point il aura surpassé l'écrivain qu'il souhaitait, dans son jeune âge, ardemment égaler. »[7].

2. Trajectoire et réception des *Amours jaunes*.

Le recueil est publié en août 1873 et ne suscite pas l'attention des journalistes littéraires au moment de sa parution malgré des exceptions. *La Renaissance littéraire et artistique* présente le 28 octobre 1873[8] le premier article consacré au recueil ainsi que Benoît Houzé le relève. Cet article est suivi de deux autres qui paraissent dans *L'Artiste* et *L'Art Universel* du 1er novembre 1873. *La Chronique parisienne* publie un nouvel article dédié aux *Amours jaunes* et met ainsi un terme à un silence qui aura duré huit ans. L'insuccès s'explique d'abord par le décès prématuré de Corbière en mars 1875. Le choix de la maison d'édition des frères Glady, jeunes éditeurs méconnus du grand public, contribue à la méconnaissance du recueil. D'autre part, la faillite et la rapide disparition de cette maison d'édition favorise l'oubli du recueil.

Jules Chenantais garde en mémoire le séjour de Tristan dans la demeure paternelle à l'époque où son cousin poursuivait ses études secondaires à Nantes. Sous le pseudonyme de Pol Kalig, il publie en 1890 *Amour de chic*, un recueil de poésies fortement inspiré des *Amours jaunes* et confie à Léo Trézenik l'admiration qu'il voue à Corbière. Celui-ci, rédacteur en chef de la revue *Lutèce*, fait part de son engouement à Charles Morice. Le jeune corédacteur de *Lutèce* s'enthousiasme pour cette œuvre et en

---

[7] Texte original : « If he lived in his father's literary shadow, it is also ironic that he would never know to what degree he had surpassed the one writer whom, in his early years, he so fervently desired to emulate ». Robert L. Mitchell, *Tristan Corbière*, Twaine Publishers, coll. Twayne's world authors series, Boston, Etats Unis, 1979, p. 148.

[8] Benoît Houzé, « Traces de Tristan Corbière : documents inédits retrouvés. », « Poètes Maudits II » dans *Histoires littéraires*, Paris, Tusson, Histoires littéraires & du Lérot, 1er trimestre 2008, n°3.p. 26.

fait lecture à Paul Verlaine qui est immédiatement charmé par *Les Amours jaunes*. Il rédige alors une monographie sur Corbière constituant le premier volet des *Poètes maudits* qui paraît en 1883 dans la revue de Trézenik et comprend une étude sur Rimbaud et sur Mallarmé. Une année plus tard, suite à ce succès, Verlaine publie en volume sa série de portraits qu'il augmente de trois articles. Les deux premiers sont consacrés respectivement à Marceline Desbordes Valmore et Lautréamont, tandis que le dernier est son autoportrait qu'il intitule « Pauvre Lélian », anagramme de son nom.

Les Amours Jaunes devront attendre le succès de *À rebours* de Huysmans publié en 1884 pour voir se porter vers eux l'attention d'un plus grand nombre de lecteurs. Certes, Huysmans tire de l'oubli le recueil mais il le désigne de manière péjorative « volume des plus excentriques ». Il déclare également à propos de son écriture poétique : « C'était à peine français ; l'auteur parlait nègre, procédait par un langage de télégramme ». Cependant au-delà de la dérision, *À rebours* constitue l'une des plus importantes tentatives pour faire connaître *Les Amours jaunes* du grand public.

En dépit de ces différentes circonstances littéraires qui pouvaient offrir à l'unique recueil de Corbière la possibilité d'être découvert par un lectorat plus important, *Les Amours jaunes* ne suscitent pas un grand enthousiasme. Patrick Besnier établit un parallèle entre la réception du recueil de Corbière et *Les chants de Maldoror* de Lautréamont :

> « La publication de leur livre unique ne souleva guère d'échos : *Les chants de Maldoror* (1869) et *Les Amours jaunes* (1873) ne connaissent qu'un très petit nombre d'articles dans la presse, en partie parce que les auteurs ne semblent guère avoir fréquenté les milieux littéraires parisiens, en partie en raison d'une diffusion inexistante. »[9]

Cependant il faut remarquer que le recueil de Corbière retient l'attention de la critique anglo-saxonne du fait que le jeune T.S Eliot s'en soit inspiré au cours des années 1915-1920 ainsi que Sonnenfeld l'affirme : « Dans ses premiers poèmes, surtout « Prufrock and Other Observations » (1917) et « Poems » (1920). Eliot adopte l'attitude antiromantique de Laforgue et Corbière ».[10]

---

[9] Besnier Patrick, « Réceptions parallèles : Corbière et Lautréamont » dans l'*Acte du 6ème colloque international sur Lautréamont à Tokyo*, 4-6 octobre 2002, textes réunis par Yojiro Ishiri et Hidehiro Tachima, Paris, Cahier Lautréamont, Du Lérot éditeur, 14 juillet 2003, p. 203.

[10] Sonnenfeld Albert, *L'œuvre poétique de Tristan Corbière*, Paris, P.U.F, Princeton University Press, 1960, p. 190.

Ezra Pound porte son attention aux *Amours jaunes* et son engouement transparaît dans « Blast », recueil de poésies qui paraît en 1914. À la suite de Pound et de T.S Eliot, les poètes surréalistes vont s'intéresser à la poésie de Corbière. André Breton lui consacre en 1940 un article dans son *Anthologie de l'humour noir* et lui accorde le rôle de précurseur de l'écriture automatique même si cette attribution semble inappropriée. Toutefois, il parvient à saisir le lien entre l'autodérision et l'image que Tristan a de lui-même : « le contraste entre la disgrâce physique et les dons sensibles de premier ordre ne peut manquer, dans l'œuvre de Corbière, de susciter l'humour comme réflexe de défense ».[11]

À la suite de Breton, les poètes Tristan Tzara, Max Jacob, Blaise Cendrars de même que l'écrivain Henri Thomas voient en Corbière l'un des pères de la poésie moderne qui a su donner en 1873 un nouvel élan à l'écriture poétique. L'auteur des *Amours jaunes* s'attaque à Victor Hugo, Alphonse de Lamartine et Alfred de Musset. Il conteste les excès du Romantisme de manière comparable à ses prédécesseurs et dénonce l'idéalisation de la réalité ainsi que la dimension mercantile de cette poésie qui transparaît derrière le voile du lyrisme. Le poète choisit pour la publication de son recueil les Frères Glady, une jeune maison d'édition qui devait disparaître après avoir publié quelques ouvrages. La critique a longtemps considéré que cette maison d'édition s'était spécialisée dans la littérature érotique du fait qu'elle avait publié *Jouir* et *Mâle et femelle*, deux romans libertins écrits par Albéric Glady, l'un des deux éditeurs**.** Il est vrai que la censure mène rapidement à la faillite la jeune maison d'édition suite à la parution du second roman d'Albéric. Cependant les ouvrages publiés par les Frères Glady permettent de réfuter cette hypothèse. En effet, les Glady publient en 1875 une nouvelle édition de *Manon Lescaut* qui comporte une préface d'Alexandre Dumas fils. Ils font également paraître en 1876 une nouvelle édition de l'*Imitation de Jésus-Christ* traduite par Michel Marillac et dont Louis Veuillot a écrit la préface. Ces jeunes éditeurs sollicitent une illustration de Gustave Moreau pour l'*Imitation* : « […] vous êtes le seul au monde capable d'interpréter l'Imitation comme elle doit l'être. Chaque fois que je vais voir un peintre grand ou petit, on me répond invariablement il n'y a que

[11] André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Sagittaire, 1940, p. 189.

Gustave Moreau qui puisse faire cela. »[12]. Le peintre accepte de réaliser cette illustration pour l'*Imitation*. La publication de cet ouvrage qui occupe une place importante dans la littérature chrétienne permet de contester l'idée reçue selon laquelle les Frères Glady s'étaient spécialisés dans la littérature érotique. Le penchant que Corbière nourrit pour la provocation ne peut justifier à lui seul le choix de cette maison d'édition. Le poète semble avoir recherché des éditeurs passionnés de littérature ainsi que tend à le corroborer l'édition luxueuse qu'il choisit et qui limite le tirage des *Amours jaunes* à quatre cent quatre-vingt-dix exemplaires. Corbière publie en 1873 neuf poèmes tels que « La pastorale de Conlie » et « *Veder Napoli poi mori* » dans *La Vie parisienne*. Le choix de cette revue hebdomadaire fondée en 1863 qui doit sa notoriété à la place privilégiée qu'elle accorde à la vie mondaine, témoigne d'une recherche de reconnaissance littéraire et sociale.

3. Signification du titre du recueil.

Le titre *Les Amours jaunes* permet d'éclairer la portée du recueil et témoigne en filigrane de la contestation de Corbière qui souhaite rénover la poésie. La critique accorde à ce titre le sens d'une référence à la tradition poétique des « Amours » que Pétrarque a initiée et que Ronsard et du Bellay ont réanimée au cours du XVIe siècle. En outre, la dédicace « À Marcelle » qui ouvre le recueil tend à justifier une référence implicite à la poésie élégiaque. Le jaune symbolise également le soleil qui incarne d'un point de vue psychanalytique la figure paternelle ainsi que Christian Angelet le révèle. Cette couleur symbolise l'or qui influence les rapports sociaux et les relations sentimentales. Pasquale-Amiele Jannini décrit la dimension symbolique du jaune : « sa valeur la plus profonde réside cependant dans son caractère distinctif qui permet à Corbière de définir sa poésie. »[13]. La réflexion de Jannini invite à découvrir dans l'évocation de la couleur jaune une connotation négative qui colorie l'ensemble des poèmes qui composent *Les Amours jaunes*.

Par ailleurs, cette couleur évoque l'étoile jaune, insigne qui au Moyen âge

[12] Gustave Moreau, Catalogue sommaire des dessins (dessins 1- 4830), musée national Gustave Moreau, site de la Rmn, 17 juillet 2009, www.dessins-musee-moreau.fr/collection/biographie6.php.
[13] Texte original : « Il suo valore più intimo rimano ancora tuttavia il carattere di distinzione che Corbière vuole infondere alla sua poesia. », extrait de Pasquale-Aniel Jannini, *Saggio su Tristan Corbière*, Bellinzo, Italie, collana di Lugano, 1959, p. 17.

désignait les couples adultères. En effet, la critique entrevoit dans le jaune un symbole de la trahison amoureuse. Le jaune constitue une référence à la dérision ainsi que le révèle la définition du « rire jaune » : « rire jaune, avoir, malgré le rire, l'air du mécontentement »[14]. D'autre part, la couleur jaune est associée à Judas, figure de l'Evangile qui symbolise la trahison. Albert Sonnenfeld entrevoit l'idée d'une « trahison générale » : « Tristan est trahi par Marcelle qui ne répond pas à ses déclarations d'amour passionnées. La couleur de Judas ne s'applique pas seulement aux poèmes d'amour des *Amours jaunes*, mais à toute la vie du poète. »[15]. En outre, le jaune constitue une allusion aux « Rayons jaunes », poème de Sainte-Beuve paru en 1829 dans *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*. Selon le dictionnaire historique de la langue française le jaune désigne le « passeport des anciens forçats »[16]. Le poète associe la couleur jaune à d'autres significations qui seront présentées ultérieurement.

L'ironie sillonne l'ensemble des *Amours jaunes* et entretient des correspondances avec l'attitude que le poète a adoptée dans la société. Il est important de définir le mot « ironie »[17] qui présente trois acceptions différentes :

> 1. Manière de railler, de se moquer (de quelqu'un ou de quelque chose) en disant le contraire de ce que l'on veut faire entendre.
>
> 2. Disposition railleuse, moqueuse, correspond à cette manière de s'exprimer ; apparence, comportement ironique.
>
> 3. Complément de nom de chose. Intention moqueuse, malicieuse qui semble présider certains faits étranges ou cruels.

Il existe un lien entre la première acception et l'ironie socratique qui se rapproche de la maïeutique, « l'art d'accoucher des idées ». L'origine du mot « cynisme » que présente Pierre Schoentjes, explicite le rôle de l'ironie dans le recueil :

> Socrate représente l'ironie, c'est la figure de Diogène [413-323 av J.C] qui incarne le cynisme. En grec « Kunikos » désignait « ce qui concerne le chien », et l'école d'Anisthène, que Diogène rallia et finit par mener, avait reçu ce nom tant en raison du genre de vie de ses adeptes qu'à cause du mordant de leur esprit.

---

[14] Emile Littré, Jacques Baudeneau, Claude Morhange-Bégué, *Dictionnaire de la langue française*, Versailles, Encyclopaedia Britannica, vol. 3. 1998.

[15] Sonnenfeld, *op. cit.*, p. 49.

[16] Alain Rey, Marianne Tomi, Tristan Hordé [et al.] sous la direction de Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1998.

[17] Article extrait du *Grand Robert de la langue française, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* de Paul Robert, 2e dirigée par Alain Rey, Pairs, Dictionnaires Le Robert-VUEF, 2001.

La dimension ironique que véhicule le titre *Les Amours jaunes*, place cette œuvre sous le signe de la dérision et de la raillerie. L'ironie illustre également un jeu de correspondances intertextuelles que confirment les poèmes liminaires « Le poète et la Cigale » et « La Cigale et le poète ». Corbière ironise peut-être à propos du mot « Amours », allusion à la poésie de Ronsard et à son unité thématique. Au-delà de l'évocation de l'œuvre de Ronsard, l'auteur des *Amours jaunes* dénonce le leurre de la cohérence unitaire. Sophie Rabau cite la définition du texte de Roland Barthes :

> « L'une des voies de cette destruction-reconstruction est de permuter des textes, des lambeaux de textes qui ont existé ou existent autour du texte considéré, et finalement en lui : tout texte est un *intertexte* ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables »[18].

Cette définition permet d'entrevoir la volonté de Corbière d'élaborer une esthétique qui constitue un réseau d'échos et de résonnances entre les différentes œuvres auxquelles il se réfère. Outre l'hommage à la tradition pétrarquiste que le mot « Amours » désigne dans le titre du recueil, l'adjectif « jaunes » témoigne d'une remise en question de la poésie. Le poète exprime de manière implicite une réflexion relative à l'écriture poétique et à la dimension intertextuelle que comporte toute œuvre littéraire. Les références intertextuelles qui abondent dans *Les Amours jaunes* révèlent un dialogue entre les œuvres. Corbière semble inviter le lecteur à rechercher les différents textes évoqués ainsi que le constate Sophie Rabau : « La compétence du lecteur de l'intertexte devient alors une question centrale : pour jouer à fond, l'intertextualité suppose un lecteur ayant une connaissance minimale du texte cité, collé, imité ou parodié. »[19]. La parodie et la dérision contribuent aux références intertextuelles variées dans le recueil. *Les Amours jaunes* définissent un nombre important de correspondances littéraires qui se réfèrent à des œuvres célèbres ou méconnues. Au-delà du jeu des allusions littéraires telles que l'évocation des romans paternels, *Les Amours jaunes* révèlent une remise en question de la littérature. La réflexion métalittéraire de la poésie de Corbière illustre une importante recherche d'innovations poétiques.

---

[18] « Texte (théorie) » de Roland Barthes est cité par Sophie Rabau dans *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, coll. Corpus-Lettres, 2002, p. 59.
[19] Rabau, *op. cit.*, p. 34.

Le narrateur de « Ça ?» présent dans la première section du recueil, recourt à l'ironie afin de dévaloriser *Les Amours jaunes*. Cet esprit de dérision témoigne du désengagement du poète à l'égard de la création poétique. Le rire joue le rôle d'un masque que Corbière porte dans la société. Une forme de démission transparaît dans le recueil et révèle le détachement du poète par rapport à l'existence. Le désœuvrement du « poète contumace » de même que celui des figures qui incarnent le farniente contribuent à la recherche de la sagesse qui anime Tristan. L'ironie permet à Corbière de dénoncer la part d'exagération de la littérature romantique. De manière similaire, le rire jaune qu'il adopte, participe à la contestation de certaines conventions littéraires et sociales. À cet effet la réflexion de Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand relative aux poètes de la fin du XIXe siècle tend à justifier ce recours à la dérision : « Essentiellement retors, le rire fin de siècle se dit volontairement fumiste. Il indique avant tout la position de repli de celui qui rit ou qui fait rire. »[20]. Le rire permet à Tristan de voiler ses souffrances qui transparaissent parfois dans des confidences implicites telles que celles du « poète contumace » au vers 164 : « …Et je ris… parce que ça me fait un peu mal. ». L'ironie joue le rôle d'un masque qui permet au poète de dissimuler sa sensibilité. Selon Vladimir Jankélévitch « l'ironie est une pudeur qui se sert, pour tamiser le secret, d'un rideau de plaisanteries. »[21]. Corbière crée ainsi dans le recueil un jeu de miroirs déformants qui correspond à une contestation indirecte des œuvres littéraires de ses prédécesseurs.

4. Identités imaginaires.

Corbière semble avoir investi le rôle du fou du roi qui l'autorise à s'attaquer aux personnalités littéraires. Les attaques qu'il mène à l'encontre de la poésie de Musset et Lamartine nous interrogent. En effet, ces deux poètes sont respectivement décédés en 1857 et 1869. En outre, lors de la publication des *Amours jaunes* en 1873 le combat contre le Romantisme est révolu depuis sept ans. Le premier volume du *Parnasse contemporain* paru en 1866 chez l'éditeur Alphonse Lemerre avait incarné la

---

[20] Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand, *op. cit.*, p. 222.
[21] Jankélévitch Vladimir, *L'ironie*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1996, p. 167.

contestation du Romantisme. Les seize années qui séparent la mort de Musset de la date de publication du recueil révèlent l'intérêt que Corbière lui accorde. Les paroles du narrateur-personnage aux vers 101 et 102 de « Un jeune qui s'en va », « sentir sur ma lèvre appauvrie / Ton dernier baiser se gercer » entretiennent des analogies avec les vers 128 et 129 de « La nuit d'août » et illustrent cette auto-caricaturale : « J'aime et je veux sentir sur ma joue amaigrie / Ruisseler une source impossible à tarir. [22]». La caricature des poètes romantiques dans le recueil participe aux attaques contre les excès du lyrisme poétique. Par ailleurs, Corbière dénonce les erreurs politiques de Gambetta et procède à une remise en question des valeurs sociales. Le poète a peut-être adopté une attitude excentrique afin de préserver son œuvre de la censure. L'ironie en tant que forme de communication implicite, permet au poète de s'exprimer sans être condamné par la société. Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand se réfèrent à un néologisme humoristique qui explicite le choix du recours à l'ironie :

> « Un mot, créé […] par Gustave Kahn, est significatif de pratique du risible en poésie : « exhilarant » est le poète qui a adopté le rire au fondement de son travail et sur la langue pour aussi signifier qu'il est en exil et qu'il n'est possible de parler que sur le mode cacophonique de l'hilarité – seul lieu du dicible. »[23].

Au-delà du fait que l'autodérision puisse protéger le poète de la censure, la dépréciation de sa propre personne a peut-être pour origine l'attrait qu'il éprouve pour les déguisements. Ces jeux de rôle créent des liens de correspondances avec la polyphonie des voix de la narration. Corbière investit également le rôle du « fou de Pampelune » au vers 5 du poème « Heures ». Le poète exprime ses souffrances dues à un amour malheureux ainsi que l'illustre l'attitude violente du narrateur de « Chanson en *si* » qui déclare : « – Taureau : foncerais ta porte… ».

Michel Dansel expose le déroulement de l'événement tauromachique auquel l'expression « fou de Pampelune » fait allusion : « Pampelune est une ville de Navarre où a lieu, au mois de juillet, une fois par an, lors de la Saint-Firmin, une course de taureau en pleine ville, qui se traduit par un véritable délire collectif, un défoulement de force et de vitalité »[24]. La mise en scène de l'Espagne littéraire dans *Les Amours jaunes*

---

[22] Alfred Musset, *Poésies, Poésies nouvelles*, préface de Patrick Berthier, éd. Gallimard, coll. Nrf, 1976, 2005[2] , p. 260.
[23] Bertrand et Durand, *loc. cit.*, p. 223.
[24] Dansel, *op. cit*. p. 75-76.

manifeste une tonalité carnavalesque et évoque certaines caractéristiques de l'art baroque. L'indétermination de l'identité de la femme aimée et la multiplicité des rôles que le poète emprunte définissent un jeu de masques. Tristan s'approprie des identités imaginaires qui rappellent les paroles de la figure du poète au premier vers du poème de Nerval « El Desdichado » : « Je suis le Ténébreux, – le Veuf, – l'Inconsolé, ». Cependant Corbière se détache des identités qu'il investit aussi habilement qu'il les adopte. Il ne peut être défini que par la pluralité car aucun rôle ne révèle de manière complète son identité complexe ainsi que le souligne l'identification avec le personnage d'Arlequin cité dans « Épitaphe » : « Arlequin-ragoût ». Par ailleurs, il semble que Corbière s'identifie à ce personnage qui appartient à un univers merveilleux et étrange comparable à celui des « Rondels pour après », ultime section du recueil.

Les Amours jaunes témoignent d'une recherche d'innovations poétiques qui sous-tend une quête existentielle. Corbière tente de découvrir son identité à travers la quête d'une poésie inédite qui exprime son originalité. La diversité des lieux réels et purement littéraires auxquels le poète se réfère dans le recueil illustrent sa quête identitaire. Les différentes évocations de ce thème dans le recueil jettent un pont entre la poésie et la question de l'identité. La tentative de définition sarcastique de la nature du recueil dans « Ça ? » joue le rôle de pendant du portait caricatural du poète dépeint dans « Épitaphe ». L'ironie crée un effet de distanciation ainsi que le révèlent les paroles du paria au vers 46 du poème éponyme : « je suis ce que je me fais ». Cette définition permet d'entrevoir des correspondances entre d'une part l'engagement artistique et intellectuel du poète manifeste dans sa poésie, et d'autre part, l'autodépréciation qui ponctue le recueil. Les paroles du « Paria » sont un aveu du sentiment d'exclusion sociale que le poète malade éprouve.

Dans un premier temps nous relèverons les sources d'inspiration littéraires du poète ainsi que les relations d'intertextualité que le recueil présente. L'écriture poétique de Corbière est inspirée de l'art de la caricature qui connait un grand essor au XIXe siècle. L'observation des emprunts aux techniques de la caricature contribuera à expliciter la poétique de l'ironie dans *Les Amours jaunes*. En outre, il s'agira de montrer la modernité du recueil et la recherche d'innovations poétiques. L'étude de la théâtralité du recueil ouvrira le deuxième volet de notre recherche dans lequel nous analyserons le rôle que Corbière attribue aux figures de la marginalité. Par ailleurs, on

s’interrogera sur l’attention que le poète accorde à la Bretagne et à l’univers maritime. Enfin dans un troisième volet, on observera l’importance que le poète en quête de sagesse accorde à l’amour et aux traditions religieuses.

Première partie : La poétique de l’habit d’Arlequin

I. Influences, sources d'inspiration et intertextualité.

La parodie, la satire et les références intertextuelles contribuent à un jeu de correspondances littéraires dans le recueil. Les attaques que le poète mène contre les excès de la poésie de Hugo et de Lamartine s'inscrivent dans un vaste mouvement de contestation du Romantisme et participent à ce jeu d'intertextualité. La diversité et le nombre important des allusions littéraires révèlent une mosaïque de l'intertextualité qui semble constituer une poétique de l'habit d'Arlequin. Les différentes évocations de ce personnage de la commedia dell'arte dans le recueil incarnent le désœuvrement. Au-delà de la remise en question de la poésie, les références littéraires jettent un pont entre les œuvres et témoignent de l'érudition de Corbière.

A. Auteurs du passé.

1. *Les Amours jaunes* et le théâtre de Shakespeare.

Corbière évoque de manière ironique l'œuvre de Shakespeare dès le poème « Ça ? » qui ouvre la première section des *Amours jaunes*. Ce poème porte en

épigraphe l'exclamation « What ?... » attribuée au célèbre dramaturge anglais. Le recours à une citation qui se compose uniquement d'un seul mot permet de dénoncer de manière implicite la floraison excessive des épigraphes dans les œuvres du Romantisme telles qu'on les relève dans les romans de Hugo ou de Stendhal. L'exclamation en anglais fait allusion au titre « Ça ? » et témoigne de manière ironique d'une remise en question de la poésie. Les allusions au théâtre shakespearien ponctuent le recueil ainsi que l'illustrent les références à *Roméo et Juliette*, *Hamlet* et *Macbeth*. Nous relevons l'évocation de *Roméo et Juliette* dans « Après la pluie », poème où Corbière dénonce de manière humoristique la prostitution. Le poète évince le chant de l'alouette qui annonce le lever du jour et le départ de l'amant pour lui substituer l'évocation de celui du dindon qui symbolise la duperie de la prostitution :

v. 85 « C'est le chant de l'alouette,
« Juliette !
« Et c'est le chant du dindon…
« Je te fais, comme l'aurore
« Qui te dore,
v. 90 « Un rond d'or sur l'édredon. »

L'allusion au théâtre de Shakespeare accentue la dimension contestataire de la poésie de Corbière qui s'attaque aux vices de la société. Le poète fait également allusion au vers 127 du « Poète contumace » aux amants de Vérone : « Nuits à la Roméo ! – Jamais il ne fait jour. – ». Tristan qui vit un dilemme identitaire, évoque la célèbre réplique de Hamlet « être ou ne pas être ? ». Corbière se réfère à cette question existentielle au vers 85 de « Litanie du sommeil » « *l'Être ou n'Être pas !*... », tandis qu'au vers 26 du « Poète contumace » il lui attribue une dimension euphorique : « C'est plutôt un Anglais… un *Être*. ».

On relève dans « Litanie du sommeil » des correspondances intertextuelles internes et externes. Corbière y juxtapose une double évocation : il recourt à un mimétisme typographique inspiré des *Scènes de la vie de bohême* de Murger. Par ailleurs, l'épigraphe « J'ai scié le sommeil ! » dans « Litanie du sommeil » est un pastiche de la célèbre réplique de Macbeth : « Il m'a semblé entendre une voix

crier : « Ne dors plus ! Macbeth a tué le sommeil ! »[25]. Corbière associe le sommeil à la mort de manière comparable à Shakespeare et lui octroie le sens d'un dédommagement. Le thème du dédommagement dépeint aux vers 56 et 57 de « Litanie du sommeil ! », « Toi qui viens délier la pauvre âme ravie, / Pour la noyer d'air pur au large de la vie ! » entretient des correspondances avec les paroles de Macbeth : « Le sommeil innocent, le sommeil qui démêle l'écheveau embrouillé du souci, le sommeil, mort de la vie de chaque jour, bain du labeur douloureux, baume des âmes blessées, ». En outre, les paroles du narrateur au vers 146 de Corbière, « Manne de grâce au cœur disgracié ! », constituent une parodie du texte shakespearien « second service de la grande nature, aliment suprême du banquet de la vie ! ». Ces références littéraires montrent l'ambivalence du poète qui oscille entre une quête de reconnaissance et le rejet de l'apport de ses prédécesseurs.

D'autre part, l'identification avec le personnage de Macbeth révèle l'un des traits les plus importants de cette intertextualité. La mise en scène typographique au vers 147 des célèbres paroles de Macbeth témoigne de l'influence shakespearienne :

> ……
> LE SOMMEIL S'EVEILLANT ME DIT : TU M'AS SCIÉ.
> ……....

L'image du sommeil qui désigne dans *Les Amours jaunes* l'oubli de toutes les afflictions humaines, évoque le thème du dédommagement dans le poème baudelairien « La Mort des pauvres »[26]. L'aspect consolateur du sommeil que l'on relève au vers 132 de « Litanie du sommeil » « Héritage en Espagne à tout déshérité ! », et aux vers 106 et 107 « Marmite d'Arlequin ! – bout de cuir, lard, homard – / Sommeil ! Noce de ceux qui sont dans les beaux-arts. », évoque le poème de Baudelaire ainsi que l'illustrent ses deux tercets :

> C'est un Ange qui tient dans ses doigts magnétiques
> Le sommeil et le don des rêves extatiques,
> Et qui refait le lit des gens pauvres et nus ;

---

[25] Extrait de la scène 2 de l'acte II de *Macbeth* dans William Shakespeare, *Othello*, *Macbeth*, *Le roi Lear*, traduction de François-Victor Hugo, préface et notices de Germaine Landré, éd. Garnier-Flammarion, 1964, p. 265.
[26] Baudelaire, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, p. 121.

C'est la gloire des Dieux, c'est le grenier mystique,
C'est la bourse du pauvre et sa patrie antique,
C'est le portique ouvert sur les Cieux inconnus !

Corbière dépeint également de manière allusive l'infortune du petit peuple dans la « Litanie du sommeil » :

v. 55 – Toi qui viens assouvir la faim inassouvie !
Toi qui viens délier la pauvre âme ravie,
Pour la noyer d'air pur au large de la vie !

L'aspect réaliste de ces allusions contribue à la quête de sagesse qui porte Corbière à accorder la parole au petit peuple. Les différentes allusions à la célèbre réplique de Macbeth corroborent l'attention qu'il prête aux souffrances du peuple et aux figures de la marginalité. Le thème de la compassion universelle que le poète exprime dans son recueil, affleure dans la « Litanie du sommeil » ainsi que l'illustre la métaphore de la roulette aux vers 66 et 67 : « Roulette de fortune / De tout infortuné ! ». L'évocation de la roulette annonce celle du rituel superstitieux dépeint dans « Saint Tupetu de *Tu-pe-tu* ».

Le jeu des références littéraires telle l'allusion à la *Divine comédie* de Dante au vers 49 de « Gente dame », « Viens, Béatrix du Dante, », révèle la dimension métapoétique des *Amours jaunes*. Corbière renverse de manière ironique les valeurs littéraires et détourne le sens des œuvres auxquelles il se réfère afin d'en dévoiler les excès. La parodie de ces œuvres accentue la dimension satirique du recueil et témoigne ainsi de la révolte du poète. Les références littéraires concourent de manière sous-jacente à une réflexion sur le rôle de la poésie. Par ailleurs, les correspondances intertextuelles attribuent une dimension universelle aux *Amours jaunes* dans la mesure où ces références incarnent une ouverture sur le monde. Au-delà du recours à l'ironie, les allusions littéraires montrent la volonté du poète d'établir un dialogue entre les œuvres.

2. Corbière et les *Fables* de La Fontaine.

Les Amours jaunes s'ouvrent sur l'évocation des *Fables* de Jean de La Fontaine. Le diptyque que forment les deux poèmes liminaires « Le Poète & la Cigale »

et « La Cigale & le Poète », parodies de la fable « La Cigale et la Fourmi », constitue la première et la dernière évocation intertextuelle du recueil. Ces parodies conduisent à réfléchir sur l'importance que Corbière accorde au grand fabuliste. À la première fable de La Fontaine, « La Cigale et la Fourmi », répond de manière symétrique la parodie « Le Poète & la Cigale ». Cette attention portée au fabuliste atteste de la dimension allégorique que Corbière prête à son œuvre poétique. Au-delà de l'imitation du titre de cette fable, le poète conserve la trame dramatique à savoir qu'il attribue la détresse de la cigale au personnage du poète. Il parodie la tonalité de la célèbre fable telle que l'illustrent les paroles du narrateur aux vers 7 et 8 : « Il alla crier famine / Chez une blonde voisine, ». Corbière recourt également à une variation des vers originaux de La Fontaine : « Pas le plus petit morceau / De vers… ou de vermisseau. » et « Oh ! je vous pairai, Marcelle, / Avant l'août, foi d'animal ! / Intérêt et principal. – ».

Par ailleurs, le poète respecte les rimes de la fable qu'il parodie et introduit un discours métapoétique « (*C'était une rime en* elle). » qui compose un commentaire du vers de La Fontaine : « Jusqu'à la saison nouvelle. ». La remarque placée entre parenthèses permet au parodiste d'attirer l'attention du lecteur sur son respect des rimes originales. Il semble que les points de suspension à la fin du « Poète & de la Cigale » permettent de signaler l'interruption de la parodie de même qu'ils témoignent d'une absence de moralité. Dans cette première parodie, Corbière modifie la morale initiale tandis que dans le second volet, « La Cigale & le Poète », il réitère le message moralisateur de La Fontaine. Les effets de parallélisme apparaissent de manière plus probante au sein de la seconde parodie. Il vaut également de souligner qu'une poétique de la répétition et de la circularité se dessine en filigrane dans *Les Amours jaunes*. Les rapports de symétrie que présentent les parodies de la fable de La Fontaine, tendent à corroborer cette dimension répétitive.

Corbière fait allusion à un texte auquel il emprunte la forme et dont il détourne la signification première. Ainsi il invite le lecteur dès le premier poème à se pencher sur la question de l'intertextualité. L'expression « poèmes-arlequins » qu'on peut attribuer aux *Amours jaunes* désigne la dimension métalittéraire d'un recueil conçu de manière rigoureuse au-delà de la dérision. À l'image de la male-fleurette la poésie de Corbière tisse des liens de correspondances avec les œuvres dont elle constitue un prolongement. Élisabeth Aragon déclare à ce sujet :

> « Les « Rondels » présentent aussi une importante valeur métatextuelle. A la toute dernière place du dernier poème – propice comme la première à cet effet – nous est promis le retour de la fleurette blême » dans un « ici » qui est à la fois l'espace existentiel de la vie et l'espace poétique de la page ultime, du livre tout entier. »[27].

Il semble que cet ultime espace poétique incarne une poésie de la résistance du fait que cette section soit la dernière du recueil et qu'elle annonce le silence final de la fin de l'œuvre. Le dialogue intertextuel dans *Les Amours jaunes* contribue à la mise en œuvre d'une création poétique originale et inédite. Dans « Rondel », poème inclus dans la section des « Rondels pour après », les paroles du narrateur aux vers 10 et 11, « Ils ne viendront pas, tes amis les ours, / Jeter leur pavé sur tes demoiselles… », évoquent la fable de « L'Ours et l'Amateur de jardin » :

v. 52 Aussitôt fait que dit : le fidèle émoucheur
Vous empoigne un pavé, le lance avec roideur,
Casse la tête à l'Homme en écrasant la mouche

La visée de Corbière consiste à faire une allusion à la morale de la fable de La Fontaine : « Rien n'est si dangereux qu'un ignorant ami ; / Mieux vaudrait un sage ennemi. ». Il affirme que la mort du poète aura pour conséquence un oubli de la part de ceux dont il fut incompris.

À la dixième strophe d'« Idylle coupée » on relève une allusion à la fable « Le laboureur et ses enfants »[28]. Les paroles du narrateur au vers 40 « – C'est le fonds qui manque le moins. » réitèrent intégralement le deuxième vers de la fable en question. Corbière détourne la portée de la morale de La Fontaine afin de dénoncer la fuite de l'artiste dans la boisson. Le poète montre une analogie entre cette attitude et celle du personnage du croque-mort qu'il surnomme « poète de charnier » et qui se réfugie dans l'ivrognerie. Il s'attaque à des peintres contemporains tels qu'Édouard Manet, Gustave Courbet, Nicolas-Auguste Galimard et Louis Ducornet. Il affirme que ces derniers se méprennent sur la valeur de leurs œuvres du fait qu'ils ne s'inspirent guère de la réalité urbaine c'est-à-dire du Paris de la bohème et du petit peuple. En effet, les œuvres de Manet étaient mal accueillies du fait que les personnages qu'il représente apparaissent

---

[27] Aragon, *op. cit.*, p. 195.
[28] Jean de La Fontaine, *Les Fables*, édition de Marc Fumaroli, Paris, Le Livre de Poche, coll. Classiques modernes, 1985, p. 286.

privés d'émotion ainsi que l'illustre la toile « Déjeuner à l'atelier » présentée au public en 1868. Par ailleurs, Courbet, chef de file du courant réaliste prône en 1849 une étude et une représentation authentique de la réalité. Les critiques de l'époque disaient de lui « Courbet peint comme un paysan laboure ». Corbière caricature Galimard du fait qu'il s'adonne essentiellement à l'art religieux en représentant des scènes chrétiennes et des images de bienheureux. Le poète reproche à Ducornet de peindre sur commande et de mettre en avant son infirmité. Né sans bras, Ducornet se servait de ses pieds pour peindre et signait ses œuvres « Ducornet, né sans bras ». Corbière parodie cette signature qu'il lexicalise au vers 62 : « Ducornet-né-sans-bras ».

Corbière pose un regard critique sur l'art, qu'il soit littéraire ou pictural. Le jugement dévalorisant qu'il porte sur ses condisciples crée un effet de symétrie avec l'autodépréciation de son œuvre poétique. Le verbe « fouiller » présent aux vers 11 et 12 d'« Idylle coupée » apparaît également dans l'œuvre de La Fontaine. Ce mot se réfère au travail de la terre : « Creusez, fouillez, bêchez ; ne laissez nulle place / Où la main ne passe et repasse. ». Le poète emprunte ce verbe afin de décrire le croque-mort et le chiffonnier qu'il qualifie de manière ironique « peintre chiffonnier ». Il semble que cette expression permet de faire allusion au « Vin des chiffonniers »[29], poème présent dans le recueil des *Fleurs du Mal*. Corbière accorde son attention aux êtres qui appartiennent aux classes sociales défavorisées tels que la figure de la rapsode, de manière comparable à l'intérêt que Baudelaire porte au chiffonnier.

À partir des personnages du chiffonnier et du croque-mort Corbière dresse une scène allégorique qui représente les artistes qu'il n'apprécie guère. La moralité d'« Idylle coupée » s'étend du vers 51 jusqu'au vers 88. La composition de ce poème constitué de vingt-six quatrains s'avère asymétrique du fait que la troisième partie composée de quatre quatrains esquisse un récit où apparaît un second personnage qui représente également le poète. Ce récit s'achève par l'annonce d'un évènement dramatique qu'un effet de chute met en scène dans l'ultime vers du poème : « – Un omnibus vert l'écrasa. ». L'effet de rupture entretient un rapport d'analogie avec le sens du titre du poème « Idylle coupée ».

[29] Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, éd. Antoine Adam, Bordas, coll. Classiques Garnier, 1990, p. 120.

Corbière modifie le célèbre couple de personnages de la fable de La Fontaine et introduit celui du poète et de la cigale qui évince la dualité traditionnelle de la cigale et de la fourmi. Le couple des *Amours jaunes* met en scène le poète et son double caricatural que la cigale incarne. Au-delà de la dérision, ce couple réunit deux emblèmes antagonistes : le poète associé au labeur et la cigale, symbole de la paresse. Cette alliance des contraires témoigne de la recherche d'une sagesse philosophique de la part du poète. Par ailleurs, il semble que le personnage animalier de la cigale permet d'évoquer le thème du farniente. Corbière dépasse ainsi la confrontation dialectique qui oppose la sagesse de la fourmi à la « folie » de la figure du poète. L'évocation de la fourmi, emblème de la sagesse, se réalise en filigrane par la mise en scène de son pendant la cigale. Le dialogue entre les personnages du poète et de la voisine dans le poème de Corbière, entretient des correspondances avec les « fables doubles ». Ces fables constituent un jeu de miroirs entre deux actions analogues qui correspondent à deux univers distincts dont le premier apparaît de nature animalière tandis le second revêt une dimension humaine. La version parodique de la fable réinterprète la moralité du fabuliste. Corbière attribue une tonalité ironique au récit de « La Cigale et la Fourmi » dont il conserve plusieurs formules. En substituant « vers » à « mouche » aux vers 5 et 6, « Pas le plus petit morceau / de vers… ou de vermisseau », il montre une relative fidélité au sens des vers 5 et 6 de La Fontaine : « Pas un seul petit morceau / De mouche ou de vermisseau. ».

3. L'inspiration villonnesque.

Le thème récurrent de la pendaison invite à rechercher une inspiration villonesque dans *Les Amours jaunes*. Il est possible d'entrevoir un rapprochement entre le poème « Épitaphe » de Corbière et celui de François Villon qui porte le même titre. Il semble que le poète ait voulu faire une allusion au célèbre poème de Villon. Au-delà du fait que l'épitaphe soit un genre universel, le surnom « La ballade des pendus » que les poètes romantiques ont attribué à l'« Épitaphe » de Villon, corrobore l'hypothèse d'une inspiration villonesque, de même que le thème de la pendaison dans *Les Amours jaunes*.

Le recours aux oxymores de manière continue dans l'ensemble du poème de Corbière évoque l'œuvre de Villon. Les vers 40 et 41 du poème « Épitaphe », « Il pleura, chanta juste faux ; / – Et fut un défaut sans défauts. » paraissent inspirés de la « Ballade du concours de Blois » où nous relevons aux vers 6 et 7 : « Je ris en pleurs et attends sans espoir, / Confort reprends en triste désespoir ; ». Albert Sonnenfeld relève une allusion à Villon dans l'expression « je ris en pleurs ». Il remarque également que « le rire jaune est certainement présent dans *Les Amours jaunes*, mais il n'est pas caractéristique de l'ensemble des poèmes de Corbière. »[30]. En outre, les vers 10 et 11 du poème de Corbière, « Des nerfs, – sans nerf ; vigueur sans force ; / De l'élan, – avec une entorse ; », font écho au vers 9 de Villon : « Puissant je suis sans force et sans pouvoir, ». L'expression de l'impuissance chez les deux poètes présente des accents lyriques similaires. Hugues Laroche entrevoit un rapprochement possible entre « Épitaphe » et la version de « La ballade du concours de Blois » écrite par Robertet : « Je meurs de soif auprès de la fontaine ; / Je treuve doulx ce qui doit estre amer ; / J'aime et tiens chier tous ceulx qui me font hayne… »[31].

La dimension parodique d'« Épitaphe » fait peut-être allusion à la poésie villonnesque. Au vers 16 de « Vésuves et Cie » le poète évoque de manière implicite la pendaison : « Te renvoyant pendu, rose sur un fond bleu. ». Ces paroles personnifient le Vésuve qui incarne le rôle d'un pendu. La pendaison est associée de manière symbolique à l'inactivité du volcan. Le choix de cette image contribue au thème de la condamnation qui ponctue *Les Amours jaunes*. On relève au vers 36 du « Poète contumace » que le personnage central apparaît « Condamné des huissiers, comme des médecins, ». Corbière s'identifie à des personnages de condamnés tels que le renégat ou le paria. Le poète malade attribue à la mort une dimension violente ainsi que l'illustre la mise en scène d'un accident au dernier vers d'« Idylle coupée » : « – Un omnibus vert l'écrasa. ».

Le plaisir du narrateur qui est associé à celui du personnage comporte une dimension macabre :

---

[30]Sonnenfeld, *op. cit.*, p. 48-49.
[31] Laroche Hugues, *Tristan Corbière ou les voix de la corbière*, Saint Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. L'Imaginaire du texte, 1997, p. 116.

v.89 – Un grand pendard, cocasse, triste,
Jouissait de tout ça, comme moi ;
Point ne lui demandais pourquoi…
Du reste – une gueule d'artiste –

L'allusion au plaisir visuel au vers 90 s'inscrit dans une quête de sensations extrêmes. Par ailleurs, le mot « pendard » crée un écho phonique avec le nom « pendaison », de même que l'adjectif « triste » annonce la mort violente et dramatique de l'instance féminine inconnue. L'anonymat de la figure féminine met en relief l'absurdité de la mort. Le poète dépeint ainsi le non-sens existentiel. Il attribue à la mort une dimension naturelle qui révèle une quête de sagesse. Par ailleurs, Corbière annonce peut-être sa disparition prématurée dont il pressent l'imminence. La violence et le caractère inattendu de la mort du personnage d'« Idylle coupée » prophétisent peut-être le décès du poète.

4. Corbière et Du Bellay.

Les poèmes consacrés à l'Italie tels que « À l'Etna » ou « Vésuves et Cie », entretiennent des correspondances avec la poésie de Joachim Du Bellay, de même que le titre *Les Amours jaunes* évoque celui des *Regrets*, célèbre recueil de Du Bellay. Outre la résonance entre les deux titres, il existe des similarités entre les thèmes que les deux poètes abordent. En effet, Du Bellay et Corbière expriment respectivement leur désillusion face à une réalité qui ne correspond pas à l'Italie qu'ils avaient imaginée. Dans les poèmes « Heureux qui comme Ulysse » et « Je me ferai savant en la philosophie, » Du Bellay dépeint le sentiment d'exil qu'il éprouve loin de son Anjou natal. Le poète exprime sa nostalgie dans le second quatrain de « Heureux qui comme Ulysse… ».:

Quand reverrai-je, hélas, de mon petit village
Fumer la cheminée, et en quelle saison
Reverrai-je le clos de ma pauvre maison,
Qui m'est une province, et beaucoup davantage ?

Dans *Les Regrets* Du Bellay avoue sa désillusion et relate également la nostalgie qu'il éprouve à l'égard de la terre natale. Corbière semble avoir en partage cette nostalgie qui transparaît en filigrane dans *Les Amours jaunes*. Son expérience de l'exil est intérieure et elle se traduit par le fait que les poèmes dédiés à la Bretagne

apparaissent dans les sections finales « Armor » et « Gens de mer ». Pascal Rannou insiste sur cet aspect particulier de la personnalité de Corbière :

> « Qu'il soit sédentaire ou nomade, l'exil se reconnaît aux mêmes symptômes. Celui qu'il frappe est voué à l'individualisme, et même au solipsisme absolu. Même si le proscrit se méprise, sa propre personne demeure le seul centre d'intérêt à ses yeux. »[32].

Contrairement à ce qu'affirme Pascal Rannou, Corbière ne manifeste pas un égocentrisme excessif ainsi que l'illustre l'attention qu'il accorde aux figures de la marginalité et au petit peuple.

La séparation avec la terre natale c'est-à-dire avec la Bretagne peut expliciter la place attribuée aux sections « Armor » et « Gens de mer » à la fin du recueil. En outre, les poèmes de la section « Raccrocs » consacrés à Paris et à l'Italie composent l'itinéraire d'un voyage dont « Armor » constitue peut-être l'ultime étape. « Paria », dernier poème de « Raccrocs », s'achève par la question de l'identité évoquée sur le mode de la dérision : « Puisque ma patrie est en terre / Mon os ira bien là tout seul… ». La situation de « Paria » au seuil de la section « Armor » introduit le thème de la quête identitaire, l'une des principales questions posées dans les poèmes consacrés à la Bretagne. L'itinéraire du voyage imaginaire permet au poète de dépeindre sa nostalgie et le sentiment d'exil intérieur qu'il éprouve et qui apparaît associé à la question de l'identité.

« Parade », poème retrouvé que Corbière a peut-être souhaité voir figurer dans son recueil, évoque le poème « À son livre » qui ouvre *Les Regrets*. Dans les deux poèmes l'œuvre achevée est assimilée à un messager. Dans le cas des *Amours jaunes* le poète annonce au public la valeur de son recueil. Le narrateur s'adresse à deux destinataires distincts que les artistes et le grand public représentent. Il annonce aux premiers la dimension originale de son œuvre tandis qu'à ses lecteurs il communique de manière ironique le prix de son livre. Ce recours à la dérision permet à Corbière de mettre en relief de manière détournée la valeur de son recueil :

---

[32] Pascal Rannou, *De Corbière à Tristan : La quête identitaire comme principe organisateur des Amours jaunes*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2001, p. 281.

v. 11 Dis à ceux
du métier que tu es un
monstre d'artiste…
Pour les autres : 7 f. 50.

Le caractère concis de ce message accentue la dimension ironique des paroles du narrateur. L'appellation « *Monstre d'artiste* » invite à découvrir la richesse des innovations poétiques entreprises dans *Les Amours Jaunes*. L'attitude de Du Bellay diffère de celle de Corbière qui affirme son indifférence à l'égard du lectorat profane. En effet, l'auteur des *Regrets* s'adresse à ses futurs admirateurs ainsi qu'à ses détracteurs auxquels il souhaite un séjour en Italie aussi malheureux que le sien put l'être. Du Bellay exprime sa nostalgie aux vers 10 et 11 : « Et bien qu'il ait de vue éloigné son ménage, / Que son cœur, où qu'il voise, soit toujours présent : ».

L'exhortation au départ que l'on relève au quatrième vers de « Parade », « Et toi, va mon Livre – », fait écho aux deux premiers vers de la préface des *Regrets* : « Mon livre (et je ne suis sur ton aise envieux) / Tu t'en iras sans moi voir la Cour de mon Prince. ». Du Bellay renforce la dimension douloureuse de la séparation par un jeu de contrastes entre les notions de possessivité et de dépossession. Le recours simultané à l'adjectif possessif « mon » et à la préposition « sans » respectivement présents dans l'expression « mon livre » et dans la formule de restriction « sans moi », créent ce contraste. L'exhortation de Corbière semble inspirée des adieux de Du Bellay à son livre.

Le poème « À son livre » met en scène de manière allégorique la publication des *Regrets*. L'achèvement de l'œuvre équivaut à une séparation qui renforce le sentiment d'exil du poète. L'expression de la possessivité qu'il éprouve envers le recueil achevé contribue à sa personnification. La peinture de la scène des adieux concourt à la tension dramatique introduite dans le premier quatrain de « À son livre » :

Mon livre (et je ne suis sur ton aise envieux)
Tu t'en iras sans moi voir la Cour de mon Prince.
Hé, chétif que je suis, combien en gré je prinsse
Qu'un heur pareil au tien fût permis à mes yeux !

L'évocation dans « Parade » des adieux entre l'auteur et son livre témoigne des souffrances du poète en proie au sentiment d'exil. Au regard de Du Bellay le livre joue

le rôle d'un porte-parole qu'il investit d'une mission auprès du lectorat. Si la séparation entre le poète et son œuvre revêt un caractère ponctuel dans la poésie de Du Bellay, en revanche chez Corbière elle acquiert une dimension pérenne. Les dernières paroles que la figure du poète adresse à son œuvre illustrent cette dimension irréversible de la séparation : « Va mon livre & ne me reviens plus ».

L'expression de la désillusion manifeste au vers 13 de « *Veder Napoli poi mori* », « Je venais pour chanter leur illustre guenille, », évoque le sonnet « Je me ferai savant en la philosophie, ». Ce sonnet dépeint le thème de la déception du voyageur qui a nourri le rêve d'une Italie idéale. Il semble que Corbière fasse allusion au premier tercet de ce trente-deuxième poème des *Regrets* :

> O beau discours humains ! Je suis venu si loin,
> Pour m'enrichir d'ennui, de vieillesse et de soin,
> Et perdre en voyageant le meilleur de mon âge.

Par ailleurs, *Les Amours jaunes* révèlent d'autres liens d'intertextualité avec la poésie de Du Bellay. En effet, la figure du paria se définit de manière dévalorisante au vers 4 du poème éponyme : « Moi je suis le maigre coucou ». Cet autoportrait caricatural peut être rapproché de celui que Du Bellay brosse dans l'ultime tercet du sonnet « J'aime la liberté… » :

> J'ai le corps maladif, et me faut voyager,
> Je suis né pour la Muse, on me fait ménager :
> Ne suis-je pas Morel, le plus chétif du monde ?

La maladie constitue un deuxième point commun entre les deux poètes. Dans le cas de Du Bellay il s'agissait probablement de tuberculose pulmonaire tandis que Corbière devait souffrir d'un rhumatisme aigu. Ils ont tout deux connu les affres de la maladie au cours de leur existence et de ce fait leurs relations au monde présentent des ressemblances. Corbière recourt à une ironie mordante en tant que mode d'expression privilégiée. Cette ironie joue le rôle d'un masque qu'il interpose entre lui et le monde afin de cacher ses douleurs. Cependant la mélancolie et le désenchantement de Corbière peuvent être comparés au renoncement à la vie que le poète du XVIe siècle manifeste lors de son séjour en Italie. Les souffrances physiques qu'endurent les deux poètes permettent d'expliciter leur perpétuelle agitation. L'attitude de Corbière révèle une forme de désengagement par rapport à l'existence qui ne semble pas uniquement causée

par la maladie.

On relève le mot « regrets » dans le second poème liminaire du recueil. Dans « La Cigale & le Poète » le narrateur dépeint au vers 9 un poète repenti : « Pour lui peindre ses regrets ». Le recours à la personnification au vers 10 d'« Insomnie » montre l'importance de la notion de regret dans *Les Amours jaunes* : « Espérance ou Regret qui veille ». Le mot « regret » recouvre plusieurs significations dont celle qui désigne une douleur provoquée par l'impossibilité de pouvoir réaliser un désir ou un projet. Le poète a peut-être également voulu exprimer un remords du fait qu'il ait livré son recueil au public. Le regret qu'éprouve du Bellay est peut-être à rapprocher de l'attitude de Corbière qui décide de ne pas révéler son œuvre à un large public ainsi que le révèle son choix d'une édition luxueuse qui a limité le nombre des exemplaires des *Amours jaunes*.

En outre, chez Corbière la nostalgie constitue un thème récurrent. Le désir du retour au passé semble lié à l'apparition de la maladie qui accentue la sensation d'une perte irrémédiable de ses forces vitales. On découvre au vers 9 du quatrième sonnet consacré à « Paris » l'expression de ce sentiment : « pour toi tout seul, ta nostalgie, ». Le sentiment de dépossession est associé à la perte d'une enfance heureuse aux vers 5 et 6 de « Paris [V] » : « Chanson usée et bien finie, / Ta jeunesse… ». Les aveux réalisés sur le mode de la dérision, de même que le recours à une narration à la deuxième personne, créent un effet de distanciation qui accentue l'importance accordée au passé. Par ailleurs, plusieurs éléments illustrent ce sentiment de nostalgie. En premier lieu, le mot « enfant » qui désigne le jeune poète au premier vers de « Paris [V] », évoque le monde de l'enfance au-delà de l'allusion à l'innocence de ce personnage. La figure de l'enfant incarne la nostalgie de l'enfance ainsi qu'en témoignent le personnage du poète-enfant dans la section des « Rondels pour après » et « l'enfant maussade » mis en scène au vers 23 de « Un jeune qui s'en va ».

En second lieu, le poète accorde une signification particulière au passé qu'il associe d'abord à son patronyme en tant qu'héritage familial. Le poète se réfère au nom « Corbière » qualifié de « mal ramassé » au vers 26 du fait des sonorités dissonantes qui le composent. Au vers 27 le narrateur indique qu'il « se perd à bien des lieues » et fait ainsi allusion à l'homophone « Corbières », nom principalement usité dans le sud de l'Aude et qui désigne la bordure des Pyrénées françaises.

En outre, le mot « passé » acquiert une dimension dysphonique au vers 28 de « Bohème de chic » : « Au diable du passé ! ». Le nom patronymique associé à une appartenance généalogique réalise l'ancrage d'un individu avec le passé. Corbière conçoit son nom de famille en tant que fardeau auquel il souhaite se soustraire tel que tend à le montrer l'affirmation au vers 30 de « Paria » : « Mon passé : c'est ce que j'oublie ». Le passé du héros dépeint dans la neuvième strophe de « Paria » renforce l'image de la rupture et de la négation des racines familiales :

Mon passé : c'est ce que j'oublie.
v. 40 La seule chose qui me lie
C'est ma main dans mon autre main.
Mon souvenir – Rien – C'est ma trace.
Mon présent, c'est tout ce qui passe,
Mon avenir – Demain... demain.

Les personnages marginaux tel le paria, se situent dans un espace atemporel qui les sépare du monde. Le rejet du passé conduit le paria dans une liberté absolue et paradoxale dont la solitude constitue l'envers ainsi qu'il l'avoue dans la strophe citée ci-dessus. La conception d'un passé dévalorisé contraste avec celle où il acquiert une dimension sacrée. La figure de l'enfant-poète dans les « Rondels pour après » symbolise une régression vers l'enfance cependant il ne s'agit pas d'un retour vers une époque heureuse mais d'un passage à un au-delà marqué par la solitude et la souffrance. Cette ère temporelle sous le signe du malheur correspond peut-être au versant négatif de l'enfance heureuse du poète. Le rejet que le narrateur manifeste à l'égard de son passé permet d'entrevoir les rapports de nature problématique que Corbière entretient avec son environnement identitaire tel que l'illustre le premier quatrain du cinquième sonnet consacré à Paris :

C'est la bohême, enfant : renie
Ta lande et ton clocher à jour,
Les mornes de ta colonie
Et les *bamboulas* au tambour.

L'introspection se poursuit aux vers 7 et 8 : « calomnie / Tes pauvres amours… et l'amour ». Le narrateur fait allusion à la dimension conflictuelle de la relation amoureuse ainsi qu'en témoigne le recours aux points de suspension qui accentue le contraste entre le pluriel et le singulier du mot « amour ». Les verbes « calomnie » et

« renie » se font écho et jouent le rôle d'un aveu implicite qui révèle le passage violent menant la figure du jeune poète de la sphère d'une enfance heureuse vers celle d'un amour malheureux.

B. Les Modernes[33].

1. Le rôle d'Édouard Corbière.

a. L'initiation à la littérature.

Au-delà du fait que les racines identitaires de Tristan Corbière soient bretonnes, le milieu familial influence de manière prépondérante son existence. Les différentes carrières d'Édouard Corbière telle que celles de marin et d'écrivain, ont incarné un idéal dans l'esprit du jeune Tristan. Le jeune Édouard-Joachim a sans doute rêvé d'une existence comparable à celle de son père. Le personnage de l'antihéros que Corbière met en scène dans *Les Amours jaunes* semble illustrer son impossibilité d'égaler la double carrière de marin et d'écrivain que son père a réalisé. La maladie met un terme de manière précoce aux rêves d'aventures et de gloires du jeune adolescent qui voulait écrire son propre « *Négrier* » afin d'égaler le célèbre roman paternel qui fut réédité cinq fois. De ce fait *Les Amours jaunes* acquièrent le sens d'une réponse adressée à l'œuvre paternelle. Le recueil livre ainsi une image caricaturale que le poète réalise à partir du prisme déformant de l'ironie et de l'autodérision. Les lettres dans lesquelles Tristan relate son désir d'offrir quelques exemplaires du *Négrier* à ses professeurs, expriment de manière implicite le sentiment de fierté qu'il éprouve à l'égard de son père : « Je n'ai pas encore donné son *Négrier* à M. Cassin mais aujourd'hui quand mes devoirs vont être finis je vais installer ton portrait dans ma case. »[34].

Les portraits caricaturaux de ses enseignants qu'il brosse avec une ironie

---

[33] Le mot « Modernes » se réfère à « Les Antiques et les Modernes », titre de la première partie de l'ouvrage *Les poètes de la modernité* de Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand.

[34] Lettre de Tristan Corbière à Édouard Corbière, datée du dimanche 23 octobre 1859 extrait des *Œuvres complètes* de Charles Cros et Tristan Corbière, édition établie par Pierre-Olivier Walzer avec la collaboration de Francis Burch pour la correspondance, Paris, Gallimard-nrf, coll bibliothèque de la Pléiade, 1970, p. 956

acerbe, tendent également à justifier l'admiration qu'il éprouve à l'égard d'Édouard Corbière. Évoquons à titre d'exemple les paroles du Tristan moqueur enragé qui confie à ses proches le flot d'insultes lui permettant de caricaturer un surveillant avec lequel il entretient des rapports difficiles : « crapaud, porc, vilain roquet hargneux, »[35]. La dérision et la raillerie masquent les douleurs du poète. Le dialogue imaginaire qu'Alexandre Arnoux met en scène explicite le choix de l'ironie qui constitue une attitude de repli :

> « Tu es un drôle de corps, mon garçon, que vas-tu devenir ? Ta santé délicate te défend les fatigues de la mer. Tu ne possèdes, je le crains, aucune disposition pour les travaux de l'esprit. L'élégance et la finesse te font défaut. Ah ! Tu ne ressembles guère, à moi qui n'ait vécu que pour l'océan et les lettres. Vas-tu demeurer toute ta vie enterrée dans ce trou de Roscoff ? »[36]

En outre, il semble que les personnages de la section « Gens de mer » soient inspirés des héros des œuvres romanesques d'Édouard Corbière.

Par ailleurs, la connaissance de ces romans maritimes révèle à Tristan la dimension erronée du monde maritime dépeint dans certaines œuvres ainsi que le montrent les paroles du narrateur dans les trois sixains qui introduisent la section des « Gens de mer » : « Vos marins de quinquet à l'Opéra…comique ». Corbière dénonce principalement les écrivains qui abordent l'univers des marins sans en connaître le langage ni les traditions. Le poète place en exergue un fragment du poème « *Oceano Nox* » de Hugo afin de dénoncer la littérature pseudo maritime. Il répond de manière parodique à la perception romantique de la mort des marins. Les paroles du narrateur « Allons ! c'est leur métier ; ils sont morts dans leur bottes ! » expriment l'indignation du poète qui restaure la dimension exaltante de l'existence des marins. Les mots appartenant au vocabulaire maritime tels que « *encombrer* », « *sombrer* » et « coulés » créent un contraste avec le monde urbain. Le poète signifie par le choix de ces mots que l'on ne peut représenter de manière fidèle l'univers des marins au moyen du lexique poétique traditionnel.

---

[35] Extrait de la lettre que Tristan adresse à Mme Édouard Corbière de Saint Brieuc, le 9 juin 1860 : « Voici le sommaire des litanies que je lui ai débitées. Canaille, crapule, voyou, sale pâtissier, vilain, crapaud, porc, vilain roquet hargneux, décrotteur, voleur, mauvais drôle, vaurien, pendard, gredin, bonnetouche, savetier, mal léché, orang-outang, lèche-cul, etc. », *ibid.*, p.1043

[36] Alexandre Arnoux, *Tristan Corbière, Une âme et pas de violon…*, Paris, Bernard Grasset, coll. « La vie de bohème » sous la direction de Francis Carco, 1930, p. 123.

b. Les références aux romans paternels.

Édouard Corbière a inculqué le goût des romans maritimes à Tristan ainsi qu'en témoignent les nombreux indices d'une intertextualité issue des œuvres paternelles dans l'ensemble du recueil et principalement dans les sections « Armor » et « Gens de mer ». Nous tenterons de citer les emprunts les plus probants afin de justifier cette influence. On relève un emprunt au *Pilote de l'Iroise* dans le quatrain suivant du « Novice en partance et sentimental » :

Mon nom mâle à son nom femelle se jumelle,
v. 30 Bout-à-bout et par à peu-près :
Moi je suis Jean-Marie et c'est Mary-Jane elle…
Elle ni moi *n'ons* fait exprès.

Cette strophe s'inspire du passage suivant du roman paternel : « On nomma la petite fille Jeannette, comme la femme de Jean-Marie, sa mère-adoptive »[37]. Il apparaît que Tristan souligne l'aspect approximatif de la symétrie adoptée par le romancier dans les mots « bout-à-bout et par à peu-près : ». La constance du thème de l'« à-peu-près » dans *Les Amours jaunes* peut être justifiée par le fait que Tristan soit conscient des différentes ressemblances qu'il entretient avec son père, que celles-ci soient naturelles ou que le poète ait choisi de les accentuer. Ces ressemblances se présentent d'abord dans leurs prénoms respectifs tels qu'ils sont rédigés dans l'état civil. Entre le prénom paternel Édouard-Antoine et celui du baptême de Tristan, Édouard-Joachim, il existe un jeu de dédoublement dont témoigne à titre d'exemple la manière dont le jeune collégien signe ses lettres : « Ton Édouard qui t'aime de tout son cœur »[38].

En parcourant l'œuvre d'Édouard Corbière le thème de la gémellité est décelable dès les premières pages du *Négrier* et des *Pilotes de l'Iroise*. En ce qui concerne le premier roman le narrateur-héros se prénomme Léonard, prénom faisant écho à celui d'Édouard et dont il est dit : « Mon père avait voulu qu'on m'appelât comme lui, *Léonard* ». Celui-ci forme un couple antagoniste avec un frère jumeau qui possède une personnalité à l'opposé de la sienne. Dans le second roman, le héros

[37] Édouard Corbière, *Les Pilotes de l'Iroise*, édition établie par Jacques-Rémi Dahan, Paris, José Corti, 2000, p. 53.
[38] Extrait de la lettre que Tristan adresse à sa mère le 11 octobre 1859 et qui se présente dans les *Œuvres complètes* de Cros et Corbière, *op. cit*., p. 965.

nommé Cavet constitue avec le personnage de la jeune fille un couple de rescapés miraculés. Âgés de quelques mois seulement, ces deux personnages sont les seuls survivants d'un navire qui a fait naufrage. Jacques-Rémi Dahan fait observer que « le couple puéril constitue un œuf gémellaire, pareil à ceux d'où naquirent jadis Castor et Hélène, Pollux et Clytemnestre »[39]. Cette fascination que l'auteur du *Négrier* éprouve pour l'unicité dans la dualité, peut expliciter le choix du prénom qu'il a choisi pour son premier fils. En outre, elle permet de lever le voile sur le choix esthétique ayant acheminé Tristan à composer un diptyque qui encadre l'ensemble de son recueil. Ce diptyque dont les titres « Le Poète et la Cigale » et « La cigale et Le poète » introduisent un chiasme à partir des mots « poète » et « cigale », illustre le penchant du poète pour le jeu du dédoublement.

« Paria » révèle des liens d'intertextualité avec le passage suivant des *Pilotes de l'Iroise* : « Homme sans patrie, sans liens, sans famille, sans préjugés, sans crainte et sans honte, qu'ai-je à faire ici plus qu'ailleurs ? »[40]. On relève dans le poème de Tristan des allusions au texte paternel :

Ma patrie… elle est par le monde ;
v.10 Et, puisque la planète est ronde,
Je ne crains pas d'en voir le bout…
Ma patrie est où je la plante :
Terre ou mer, elle est sous la plante
De mes pieds – quand je suis debout.
v.15 Quand je suis couché : ma patrie
C'est la couche seule et meurtrie
Où je vais coucher dans me bras
Ma moitié, comme moi sans âme ;

Ce chant constitue comme un pendant lyrique à la phrase d'Édouard Corbière à laquelle le poète répond par une série de métaphores. Il réitère chaque mot de cette succession de négations et désamorce la négativité au moyen de l'emploi anaphorique du mot « ma patrie ». La phrase paternelle peut être comparée à un thyrse autour duquel Tristan tisse une variation en forme de vrille.

Les paroles du narrateur d'« Épitaphe », « Se retrouvant partout perdu », de même que celles du « poète contumace » « Il avait posé là, soûl et cherchant sa place /

[39] Édouard Corbière, *loc. cit.*, p. 13.
[40] Édouard Corbière, *op. cit.*, p. 185.

Pour mourir seul ou vivre par contumace… », entretiennent des correspondances avec le portrait de la figure du renégat qui se définit par un rejet absolu de la société. « Le renégat », titre du chapitre VII des *Pilotes de l'Iroise*, a pu inspirer au poète la mise en scène de ce personnage. Le rapprochement qu'il est possible d'établir avec le poème éponyme présent dans la section « Gens de mer », suggère l'idée d'un hommage intertextuel que Tristan a peut-être souhaité dédier à son père en l'intitulant « Corbière à Corbière », selon le titre d'une épître satirique qu'Édouard Corbière rédigea en 1827. Tristan semble faire allusion au thème de la gémellité que le romancier maritime affectionne. Ce dernier écrit dans *Le Négrier* « Mon père avait voulu qu'on m'appelât comme lui »[41] ce qui éclaire le fait qu'il ait choisi de nommer son fils aîné Édouard Joachim.

Par ailleurs, Tristan exprime son dédain à l'encontre de la bourgeoisie qu'il désigne par le mot « *terriens* » créant ainsi un contraste avec l'univers des marins. Dans *Le Négrier*, Édouard Corbière recourt de manière similaire aux italiques afin de dévaloriser la classe bourgeoise : « Et *c'est les terriens* qui nous volent notre ration de femmes »[42]. En outre, la présence du nom « *terriens* » en italique dans « La Fin », ultime poème de la section « Gens de mer », corrobore l'allusion à l'œuvre paternelle : « Laissez-les donc roulez, *terriens* parvenus ! ». Remarquons que Tristan recourt à une ironie mordante afin de s'attaquer à la classe bourgeoise. En effet, la métaphore de la culture des pommes de terre permet de caricaturer l'embourgeoisement d'une manière acerbe : « L'âme d'un matelot, / Au lieu de suinter dans vos pommes de terre, / Respire à chaque flot. ».

L'évocation de « la couleur jaune du goudron » dans le passage où se situe le mot « *terriens* » dans *Le Négrier*, apporte un éclairage inédit sur la signification du titre du recueil. Le jaune est associé dans ce roman d'aventure maritime aux initiales « T.F » qui marquent la peau des condamnés. Tristan élargit peut-être le sens allégorique du jaune afin de l'attribuer à toutes les figures de la marginalité évoquées dans le recueil. La couleur jaune peut également se référer à l'infidélité et à la vénalité, de même qu'elle est associée à l'insigne de la trahison. Albert Sonnenfeld évoque des rapprochements possibles entre *Les Amours jaunes* et le poème de Sainte-Beuve intitulé

[41] Édouard Corbière, *op. cit*., p. 16.
[42] Édouard Corbière, *op. cit*, p. 147.

« Les rayons jaunes ». Il lui attribue le sens de la mort, de la jeunesse et de la pureté religieuse. S'il existe dans le recueil des indices révélateurs d'une évocation des « Rayons jaunes » il est peu probable que le titre du recueil de Corbière soit inspiré de celui de Sainte Beuve. Gabriel Bounoure[43] affirme que le jaune est l'emblème de la trahison et de l'esprit de dérision du poète. Ces deux associations absentes dans « Les Rayons jaunes » témoignent de l'influence mineure de ce poème sur l'œuvre poétique de Corbière. Par ailleurs, la couleur jaune du goudron constitue un témoignage symbolique qui révèle l'attachement des marins à la mer. Le fait que la peau des marins soit marquée par des taches indélébiles de goudron évoque de manière indirecte le « T.F », tatouage des forçats constitué des lettres initiales de l'expression « travaux forcés ». Le poète se réfère à ce tatouage au vers 18 du « Renégat ». Édouard Corbière décrit cette tache telle une éternelle douleur infligée au marin ainsi que l'illustre le passage suivant du *Négrier* :

> « Il s'était emprisonné deux ou trois doigts dans des bagues dont l'éclat ne contrastait pas mal avec la couleur jaune du goudron que la chaleur tenait sans cesse en fusion sur le dos de ses mains velues. » [44]

Ce passage a pu inspirer Tristan du fait qu'il endurait de très fortes douleurs articulaires et que l'image présentée superpose deux significations de la couleur jaune : celle de l'éclat de l'or des bagues mais également celle d'une continuelle brûlure que provoque le goudron « en fusion ». Cette seconde dénotation entretient des correspondances avec le thème de la douleur et l'évocation du mythe de Prométhée dans le recueil. La douleur réapparaît lors de l'élévation de la température c'est-à-dire à chaque fois que le soleil se manifeste dans toute sa puissance, déclare le narrateur du *Négrier*. Cette association du soleil et de la douleur que l'image de la « plaie ouverte » présente au vers 13 de « Duel aux camélias », tisse un réseau d'images dans *Les Amours jaunes*. Dans « Duel aux camélias » la valeur symbolique de l'astre solaire est mise en valeur : « J'ai vu le soleil dur contre les touffes / Ferrailler. – J'ai vu deux fers soleiller, ». Le soleil que personnifie l'épithète « dur », semble incarner d'un point de vue psychanalytique la figure paternelle. Corbière associe le soleil au jugement moral et aux châtiments ainsi que nous incline à l'interpréter la présence des épées qui

---

[43] Extrait d'un article de Gabriel Bounoure, « Tristan Corbière » dans *La Pensée bretonne*, t. III, n°8, 15 août 1917, pp. 3-4.
[44] Édouard Corbière, *Le Négrier*, avant-propos de Michel Dansel, Paris, Baudinière, 1979, p. 146.

s’entrechoquent.

L’image de la plaie ouverte dans « Cris d’aveugle » participe à l’élaboration de ce réseau et l’amplifie :

Rouge comme un sabord
v.20 La plaie est sur le bord
Comme la gencive bavant
D’une vieille qui rit sans dent
La plaie est sur le bord
Rouge comme un sabord

La disposition typographique des vers 21 et 22 accorde une dimension mimétique à l’image de la plaie. Le narrateur compare cette image à une bouche édentée qui accentue le caractère mimétique de la disposition de la strophe mise en scène. La représentation de la plaie instaure une aura macabre que l’évocation de la couleur rouge renforce. Cette couleur crée un contraste avec celle du « soleil blanc ». Le poète associe l’astre solaire à une violence infligée avec un instrument métallique chauffé à blanc : « Le soleil me mord / J’ai deux trous percés par un fer / Rougi dans la forge d’enfer ».

c. La figure paternelle.

Tristan fait allusion à la relation complexe qu’il entretient avec son père dans le quatrième quatrain de « Bohême de chic » :

Papa, – pou mais honnête, –
M’a laissé quelques sous,
v.15 Dont j’ai fait quelque dette,
Pour me payer des poux !

Le vers « Papa, – pou mais honnête, – » représente peut-être de manière caricaturale Édouard Corbière en tant que notable bien établi qui jouit d’une situation privilégiée au sein de la société morlaisienne et dont le poète dénonce la dimension parasitaire. Ce portrait recèle au vers 15 l’aveu de la situation de dépendance financière que Tristan a noué avec son père : « j’ai fait quelques dettes, ». On peut évoquer la réflexion d’André Le Milinaire qui écrit que Tristan veut rester « le vassal soumis et aimant cette

soumission »[45]. Cette réflexion paraît contestable du fait que les allusions à Édouard Corbière présentes dans *Les Amours jaunes* ne signifient pas que le poète ait adopté une attitude soumise. Le Milinaire prend appui sur la tournure proverbiale des paroles du narrateur au vers 10 du troisième sonnet consacré à « Paris » : « – On a le pied fait à sa chaîne. » Ces paroles qui ressemblent à un aveu, n'explicitent qu'une part de cette relation complexe. Le choix du prénom « Tristan » révèle la volonté du poète de se libérer du prénom « Édouard Joachim » qu'il associe à son père. Cet acte de révolte lui permet par ailleurs de défier l'autorité paternelle et exprime sa volonté d'indépendance. Cette décision marque une volonté de rompre avec son passé de même que le rejet du nom « Édouard Joachim » équivaut à une mise à mort symbolique du père. Le fait d'effacer le prénom paternel « Édouard » illustre ce désir inconscient d'évincer Édouard Corbière. Jean Rousselot tente d'expliciter la révolte du poète : « Édouard-Joachim ne la formulera point ; il ne crachera pas, fût-ce en vers, à la face de son père ; il n'y aura, entre l'ancien aventurier et l'apprenti-poète, aucune scène brutale. »[46]. Il propose également une série d'hypothèses afin de tenter d'élucider les raisons qui ont conduit Corbière à opter pour le prénom « Tristan » :

> « Pourquoi Tristan ? Parce qu'on a seize ans, que l'on est romantique, que l'on est marin, que l'on est Breton. Quel patron lui conviendrait mieux que ce Tristan de Léonois, héros désenchanté »[47].

Micha Grin évoque l'une des anecdotes que l'aubergiste Le Gad relate à propos de Corbière :

> « Un jour, il me demanda de faire sa note pour qu'il l'envoyât à sa mère, car je lui servais de banquier. J'inscrivis les cent francs environ que je lui avais avancés. – Vous n'avez pas marqué deux verres cassés, me dit-il. C'étaient deux verres qu'il jeta à la tête du Dr Chenantais une fois que celui-ci l'avait contredit. – Oh ! je ne vais pas compter les verres cassés, lui répondis-je – Vraiment ? me répliqua-t-il, et il marcha vers la table où j'avais laissé une vingtaine de verres. Un à un, il les cassa d'un geste sec avec son couteau. Puis il ajouta sur la note : Plus vingt-cinq francs pour vingt-cinq verres cassés. »[48].

---

[45] Le Milinaire André, *Tristan Corbière : La paresse et le génie*, Paris, Champ Vallon, coll. Champ poétique, 1989, p. 23.
[46] Rousselot Jean, *Tristan Corbière*, Paris, Seghers, coll. Poètes d'aujourd'hui, 1951, p. 23.
[47] Rousselot, *ibid*., p.23.
[48] Charles Chassé, « Souvenirs inédits », Paris-Journal, mars 1912. cité par Micha GRIN, *Tristan Corbière, poète maudit*, thèse de l'Université de Fribourg, Suisse, 1971. p. 27.

L'attitude de Tristan illustre les rapports problématiques qu'il entretient avec Édouard Corbière. Cependant, au-delà de la provocation et de la dérision, le choix du prénom « Tristan » témoigne d'une révolte inconsciente contre la figure paternelle. En effet, le rôle important qu'Édouard Corbière joue dans l'existence de Tristan, semble lui remémorer son impuissance d'agir et exacerbe ainsi le sentiment de révolte qu'il éprouve. En outre, la vie de bohème qu'a mené Tristan correspond à une révolte contre les valeurs que son père lui dictait. Celui qui déclare « enfant : renie / Ta lande et ton clocher à jour, » au cinquième sonnet de « Paris » n'incarne-t-il pas la révolte ? Nous pouvons entrevoir un renversement des rôles du fait que ce soit toujours Édouard Corbière qui se plie aux exigences capricieuses de son fils. Il est probable que Tristan ait dédicacé *Les Amours jaunes* à son père afin de le remercier d'avoir acquitté les frais de publication de son recueil. Ainsi les différentes hypothèses évoquées témoignent de la complexité de cette relation filiale.

Par ailleurs, la répétition de certaines images semble trahir une forme d'obsession. Le désir d'être « pour soi tout même sa femme » tel que l'énonce Mallarmé dans « L'Ecclésiastique »[49], peut éclairer l'attrait que le travestissement exerce sur Tristan. Il est vrai qu'il apprécie les déguisements ainsi qu'en témoigne une photographie où il apparaît travesti en femme[50]. Corbière recherche à travers ces travestissements l'oubli de l'image du mort-vivant que les Morlaisiens lui renvoient. Alexandre Arnoux souligne la présence d'une « certaine tendance passive, féminine et même fille » qui tend à justifier la prédilection du poète pour le déguisement.

Au-delà du simple goût carnavalesque, il existe chez Corbière un désir de provocation et une volonté de susciter l'étonnement de l'opinion publique. Les anecdotes relatives à l'attitude provocatrice du poète abondent. Selon l'une de ces anecdotes Tristan affublé d'une mitre d'évêque, apparaît à son balcon faisant face à l'église de Roscoff. Le jeune homme mime des gestes de bénédictions qu'il adresse aux paroissiens venant de quitter la messe dominicale. Cet épisode illustre le penchant de Tristan pour la dérision de même qu'il témoigne de son attitude anticléricale.

---

[49] Poème en prose intitulé « L'Ecclésiastique » dans *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Nouvelle édition, présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard-NRF, coll. Poésie, 2003, p.106.

[50] Se reporter aux documents annexes, *infra,* Cette photographie fut présentée lors d'une exposition consacrée à Tristan Corbière au Musée des Jacobins à Morlaix du 12 mai au 18 juillet 1995. Elle est reproduite dans *Tristan Corbière : « Poète en dépit de ses vers »*, Catalogue du Musée des Jacobins sous la direction d'Anne-Marie Quesseveur, Morlaix, Musée des Jacobins, 1995, p. 13

Corbière recourt à la provocation et au scandale afin d'éveiller l'attention de ses concitoyens roscovites, à défaut de susciter en eux un sentiment d'admiration. Le poète dont le « goût était dans le dégoût » tel qu'il est dépeint dans « Épitaphe », tente de s'élever de manière paradoxale à force d'avilissement, de recours au sacrilège et d'opposition contre ceux qui recherchent les hommages. Cette ascension se réalise à travers un renversement des valeurs sociales ; la figure du poète procède à un rabaissement de sa propre personne et de la valeur de sa création poétique. La constante dépréciation de soi semble inspirée d'une attitude philosophique cynique qui permet d'expliciter le rôle des différentes autocaricatures évoquées dans *Les Amours jaunes*. Christian Angelet déclare à propos de cette autodérision : « c'est sa pensée qui se tourne contre elle-même et se nourrit de sa propre insatisfaction dont elle tire d'âcres jouissances »[51]. Il en découle un art qui ne se soucie guère de la critique qui émane de ses contemporains et qui vise à mettre en scène une esthétique du renversement des préceptes poétiques traditionnels ainsi que l'illustrent les paroles du narrateur au vers 20 d'« Épitaphe » : « Artiste sans art, – à l'envers ; ». Ici le poète emprunte la voix des hommes de Lettres et des journalistes qui peuvent le railler. Corbière parodie ses détracteurs au moyen d'un discours à la troisième personne dans lequel il ne s'implique pas par souci de véracité.

La multiplicité des points de vue que crée l'alternance des voix narratives dans le recueil, constitue l'une des richesses de la poésie de Corbière. Nous constatons également la présence en filigrane d'une voix qui affirme l'originalité de cette œuvre. Cette voix apparaît de manière discontinue dans les différentes sections du recueil. Elle crée un effet de surprise au dernier vers du « Renégat ». Détaché de la dernière strophe du poème, les paroles ultimes du narrateur « Pur, à force d'avoir purgé tous les dégoûts » permettent à Corbière de faire allusion à ses expériences douloureuses. Les mots « pur » et « dégoûts » placés aux deux extrêmes de ce vers contrastent. Ils symbolisent les forces et les tensions en jeu dans *Les Amours jaunes*. L'alternance des jugements valorisants et dépréciatifs qui définissent l'identité du poète évoque l'attitude ambivalente des personnages tels que le paria et le renégat. Ces attitudes antithétiques contribuent à une instabilité du référent dont Barthes a relevé l'importance dans sa

[51] Christian Angelet, *La poétique de Tristan Corbière*, Bruxelles, Palais des académies, 1975, p. 39-40.

définition de la poésie moderne :

> La poésie moderne, en effet, puisqu'il faut l'opposer à la poésie classique et à toute prose, détruit la nature spontanément fonctionnelle du langage et n'en laisse substituer que les assises lexicales.[52]

« Épitaphe » réunit un ensemble d'oxymorons qui témoignent de l'ambivalence de l'univers du poète telle que ces différents antagonismes l'illustrent :

De l'or, – mais avec pas le sou ;
v. 10 Des nerfs, – sans nerfs ; vigueur sans force ;
De l'élan, – avec une entorse ;
De l'âme, – et pas de violon ;
De l'amour, – mais pire étalon.

La série des couples antinomiques composent l'armature de ce poème dont la progression se réalise par ricochet. Les onze strophes encadrées par deux distiques proposent un portrait moral globalement caricatural du fait que le deuxième pôle de chaque antonymie introduit une connotation négative. De nombreuses allusions à la vie tourmentée de Tristan transparaissent dans la deuxième strophe. Au vers 9, le mot « or » désigne de manière euphorique les difficultés financières de Corbière ainsi que son génie poétique. À ce sujet, on peut évoquer ici le fait que le jeune Edouard-Joachim pressent sa vocation de poète ainsi que le révèle la confidence qu'il adresse à son père dans l'une de ses lettres de collégien : « je sens cependant qu'il y a quelque chose là ». Cependant ce don ne peut à lui seul donner à Tristan l'aisance matérielle et c'est peut-être sa maladie précoce qui anéantit ses rêves de gloire. En effet à l'âge de seize ans la maladie l'oblige à quitter les études afin de suivre des soins médicaux. Les allusions au mal qui le ronge sont omniprésentes dans *Les Amours jaunes*. Les alliances de mots antithétiques telles que « vigueur sans force ; », « de l'élan avec une entorse » ou « pire étalon », peignent la défaillance d'un corps inspirée peut-être du rhumatisme articulaire que le poète endure.

Dans « Épitaphe » les tournures télégraphiques reposent sur une ponctuation marquée par les tirets présents au cœur de vingt-deux vers. L'utilisation de l'article partitif « de » de manière anaphorique à l'attaque de la majorité des vers de cette strophe renforce l'aspect elliptique du poème. La voix qui énonce ce discours en

[52] *Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, coll. Points, 1972, p. 39.

recourant à un rythme heurté semble correspondre à celle d'un juge sévère et impartial. Jean Rousselot tente d'expliciter cette caractéristique de la poésie de Corbière : « Ce joli trait bizarre », ce « coup de crayon-ivre »… Tristan ne les a pas obtenus autrement qu'en désarticulant sciemment un instrument précis dont il joue en virtuose s'il lui plaît. »[53].

Les portraits caricaturaux tel celui du « poète contumace », livre le regard sévère que Tristan porte sur lui-même. Au-delà de la charge caricaturale de ces portraits, le poète dépeint ses faiblesses de manière implicite. Le jeu des antithèses révèle la dualité des tensions qui animent Corbière. Les nombreuses itérations de la conjonction de coordination « mais » illustrent les tensions que vit le poète qui tente d'avouer ses défauts. La peinture de son attitude ambivalente lui permet de contester la vision manichéenne de l'être humain et contribue à la modernité de sa poésie. Corbière investit ses défauts d'une nouvelle signification et leurs accorde une dimension esthétique. Tristan écrit sous l'un de ses portraits :

v. 23 Dépareillé partout, très bon, plus mauvais, très
Fou, mais ne me souffrant… Encor si j'étais bête ![54]

Le sentiment de dégoût que le narrateur dépeint au deuxième vers apparaît plus noir que le spleen baudelairien. Les confidences exprimées sur le mode de la dérision masquent le désarroi du poète. La définition de la folie que propose Jacques Derrida permet de saisir le sens de la remise en question ironique que Corbière a adoptée par rapport à sa création poétique : « Dire la folie sans l'expulser dans l'objectivité, c'est la laisser se dire elle-même. Or la folie c'est par essence ce qui ne se dit pas : c'est « l'absence d'œuvre » dit profondément Foucault. »[55]. Le recours à l'autodérision témoigne de la sagesse du poète qui adopte des attitudes excentriques afin d'évoquer la déraison.

La tendance qui le porte à la dévalorisation peut être comparée à une pulsion autodestructrice qui révèle l'aspect ténu de la frontière qui sépare sa parole poétique de la déraison. L'ironie permet d'accentuer les traits caricaturaux tandis que les effets de chute constituent l'expression métapoétique du mal de vivre de Tristan. Il tente de

[53] Rousselot, *op. cit.*, p. 79.
[54] Tristan Corbière, *Les Amours jaunes*, *op. cit.*, p. 252.
[55] Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, coll. Points, 1967, p. 68.

justifier l'aspect irrémédiable de sa solitude par un rejet catégorique de toute forme de compassion. La ponctuation contribue à la mimésis de cette fracture entre le poète et le monde. La ligne de points représente peut-être de manière symbolique son isolement tel que l'illustre la rupture dans la strophe suivante de « Sous un portrait de Corbière » :

> Ah ! Si j'étais un peu compris ! Si, par pitié
> Une femme pouvait me sourire à moitié,
> Je lui dirais : oh ! viens, ange qui me consoles !...
> .....
> …Et je la conduirais à l'hospice des folles.

Le personnage mis en scène dans ce poème affiche du mépris à l'endroit de la femme qui peut lui manifester certains égards. L'attitude méfiante du poète transparaît au-delà de la dérision et dépeint sa crainte d'une nouvelle déception sentimentale. L'ironie mordante qui caractérise la contestation des excès du Romantisme, apparaît également dans ce poème retrouvé. La répétition des apostrophes, des phrases exclamatives et le recours au « si » de condition concourent à l'évocation des déceptions sentimentales du poète.

Cependant cette ironie ne parvient à masquer la douleur et le désarroi du poète que de manière imparfaite. Les paroles du narrateur-personnage « me sourire à moitié » expriment un appel au secours au-delà de la quête d'une réconciliation sentimentale. L'humour joue le rôle d'un artifice qui masque un non-dit. Cette ligne scelle la limite de l'épanchement lyrique et annonce le retour du masque de l'ironie, ce rire jaune qui crée une résonance avec le titre du recueil. À ce propos, Albert Sonnenfeld déclare : « ce rire jaune est certainement présent dans *Les Amours jaunes*. Mais il n'est pas caractéristique de l'ensemble des poèmes de Corbière »[56]. Par ailleurs, Jean Rousselot commente également ce rire dont il déclare à propos : « un humour qui consiste en une exaspération de l'esprit de révolte, en une crispation de la volonté de vivre, et que l'on dirait, plus justement, contre-offensif »[57]. Cet humour tend également à montrer de manière sous-jacente l'acceptation de la maladie qui constitue une entrave à l'accomplissement des projets du poète. L'ironie conduit Corbière à la constatation lucide et raisonnée de sa marginalisation sociale. La réflexion de Vladimir Jankélévitch

---

[56] Sonnenfeld, *op. cit.*, p. 95.
[57] Rousselot, *op. cit.*, p. 69.

relative à la distanciation que crée l'ironie permet d'expliciter le recours à l'autocaricature : « L'ironie nous présente la glace où notre conscience se mirera tout à son aise : où, si l'on préfère, elle renvoie à l'oreille de l'homme l'écho qui répercute le son de sa propre voix »[58].

L'ironie offre au poète la distance suffisante qui puisse masquer sa pudeur et exprimer la sensation de vacuité qu'il éprouve. Corbière projette sur la scène des *Amours jaunes* sa condition d'homme malade contraint à un repos forcé et à la solitude. Au-delà du recours à l'ironie « Paria » illustre le désarroi d'un constat affligeant :

v.35 Ma pensée est un souffle aride :
C'est l'air. L'air est à moi partout.
Et ma parole est l'écho vide
Qui me dit rien – et c'est tout.

De manière paradoxale le constat de l'impuissance verbale exprimée sur un ton apaisée contraste avec le désarroi de la figure de la souffrance dans « Cris d'aveugle ». Par ailleurs, l'humour révèle la volonté du poète d'évincer la dimension tragique que la maladie impose à son existence. On peut entrevoir dans « Lettre du Mexique » l'acceptation de la maladie et de la mort évoquées de manière euphorique au premier vers : « Vous m'avez confié le petit. – Il est mort. ». En outre, les paroles du narrateur aux vers 11 et 12 corroborent l'aveu de cette acceptation : « Moi, ce n'est pas ma faute / Ce mal-là n'a pas de raison. ». Le recours à l'ironie révèle le choix d'un mode d'expression inspirée de la philosophique cynique. Il paraît intéressant de citer la réflexion de Jankélévitch relative à cette attitude détachée : « L'ironiste ne veut pas être profond ; l'ironiste ne veut pas adhérer, ni peser ; mais il touche le pathos d'une tangence infiniment légère, »[59]. Le dédoublement présenté à la fin d'« Idylle coupée » s'inscrit dans cette perspective de la dérision et de l'ironie :

v. 89 – Un grand pendard, cocasse, triste,
Jouissait de tout ça, comme moi ;
Point ne lui demandais pourquoi…
Du reste – une gueule d'artiste –

Le jeu des deux regards divergents montre ainsi cette aptitude à l'autodérision dont

[58] Jankélévitch, *op. cit.*, p. 34
[59] Jankélévitch, *ibid.*, p. 33

Baudelaire déclare à propos :

> « Ce n'est point l'homme qui tombe qui rit de sa propre chute, à moins qu'il ne soit un philosophe, un homme qui ait acquis, par habitude, la force de se dédoubler rapidement et d'assister comme spectateur désintéressé aux phénomènes de son moi. »[60].

d. L'influence idéologique.

D'autre part, l'influence d'Édouard Corbière sur son fils provient du fait qu'il ait contribué par son engagement politique à former dans l'esprit du jeune Tristan l'image d'un homme contestataire qui assume ses convictions libérales. Il publie en 1818 à Brest *La Guêpe*, l'une des premières feuilles libérales en province où Corbière se révolte contre les abus politiques et sociaux, tout en proposant des réformes qu'il juge utile. En 1822 apparaît *La Nacelle* qui malgré le sous-titre trompeur « Journal commercial et littéraire de la Seine-Inférieure », est un périodique politiquement très engagé qui porte le tribunal correctionnel de Rouen à condamner par défaut Edouard Corbière à un mois d'emprisonnement et trois cents francs d'amende pour infraction aux lois sur la presse. Cependant la peur de la répression ne mettra pas un terme à la carrière du journaliste contestataire. En 1828 ce dernier devient le rédacteur en chef du *Journal du Havre* où il rédige de nombreux articles politiques. La voix de celui qui a lutté pour une société libre et moderne sera couronnée le 1er mai 1831 par la légion d'honneur, une reconnaissance politique et sociale de son combat idéologique.

Il est donc possible de déduire qu'au-delà du fait qu'Édouard Corbière soit un notable retiré des affaires et jouissant d'une position sociale confortable, son glorieux passé devait susciter un sentiment d'admiration chez Tristan. Certes le poète ne suivra pas l'exemple paternel en s'investissant dans le journalisme. Tristan opte pour une autre forme d'engagement lorsqu'il publie « La Pastorale de Conlie », poème dans lequel il dénonce les décisions irraisonnées du gouvernement de Gambetta lors de la guerre de 1870. Celui-ci après avoir ordonné la levée d'une armée de cinquante mille soldats Bretons, craint une insurrection et décide de parquer sur le plateau de Conlie, non loin du Mans ces troupes qui passeront près de trois mois d'hiver et connaîtront la

---

[60] Extrait de l'article intitulé « De l'essence du rire » de Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, édition de Marcel Ruff, Paris, Seuil, Coll. l'Intégrale, 1968, p. 373.

famine et les épidémies. Les soldats rescapés de cet évènement tragique seront envoyés au Mans en janvier 1871 afin d'affronter l'armée prussienne.

L'ironie de Tristan passe par une phrase écrite dans un style délibérément télégraphique afin d'imiter les messages que les chefs des armées échangeaient avec Gambetta. L'épigraphe « Moral jeunes troupes excellent » fait allusion à une note que Gambetta adressa le 5 novembre 1870 à tous les préfets au lendemain de la défaite de l'armée Loire et de la perte d'Orléans : « Nous espérons reprendre bientôt l'offensive. Le moral des troupes est excellent. ». Corbière dénonce la part de mensonge que véhicule ce message du fait que le moral des troupes était au plus bas. Le poète s'investit dans la peinture qu'il réalise du conflit franco-prussien d'abord au moyen d'un sous-titre qui lui accorde l'identité d'un soldat enrôlé dans cette armée bretonne : « Par un mobilisé du Morbihan ». Le pronom personnel « nous » renforce l'évocation de la solidarité et accentue l'effet de réalisme. En outre, les formes interrogatives des deux premiers quatrains mettent en relief les accusations portées à l'encontre des membres du gouvernement de Gambetta. Les reproches que le personnage du soldat prononce au premier vers de « La pastorale de Conlie », « Qui nous avait levés dans le *Mois-noir* – Novembre – », créent un effet de parallélisme avec ceux que l'on relève au vers 5 « Qui nous a lâchés là : vides, sans espérance ». Le lexique inspiré de la langue bretonne permet d'identifier le personnage du narrateur aux soldats bretons mobilisés à Conlie. Les noms « Mois-noir » et « Mois-plus-noir », traductions littérales des mots bretons « miz-du » et « miz ker-zu », signifient de manière respective « novembre » et « décembre ». Le recours à ces mots accentue la dimension vraisemblable du témoignage que « La pastorale de Conlie » constitue. L'expression « Vous du Quatre-Septembre ! » attribue une tonalité réaliste à ce poème, de même que l'évocation de la date de la proclamation de la Troisième République réalise un ancrage temporel. Le « Vous » déictique permet de dénoncer les responsables politiques qui sont à l'origine du désastre du camp de Conlie, épisode ayant eut lieu lors du conflit franco-prussien de 1870. L'engagement de Tristan s'avère donc être avant tout celui d'un poète qui défend le droit des opprimés. Corbière devient le chantre de l'indignation des soldats qui n'ont pu exprimer leur révolte.

Parmi les poèmes inspirés de l'œuvre paternelle, « Matelots » présente des similitudes avec un passage du roman « *Pilotes de l'Iroise* » :

« – Tiens, il a un œil en moins !
– Et vous autres, en avez-vous un de plus ? »[61]

Ces courtes répliques empreintes d'humour noir semblent avoir marqué Tristan qui les intègre au vers 80 : « – Un œil en moins. – Et vous, en avez-vous en plus ? ». En outre, le vers « Leur *face-à-coups-de-hache* a pris un tic nerveux » fait écho à ces paroles « Il voit que j'ai un sabord de crevé ! Pour quoi donc prends-tu un écubier de la figure, enfoncé avec la pointe d'une hache d'armes ? »[62]. Tristan partage la passion paternelle à l'égard des gens de mer de sorte qu'il met au point une poésie apte à peindre leur courage et la dureté de leur existence tout en dénigrant les supercheries théâtrales et les pseudos témoignages de la vie des marins. Il recourt à l'utilisation d'un lexique propre à ces hommes comparable au lexique des romans maritimes de son père.

Édouard Corbière déclare à propos des salles d'opéra par l'intermédiaire de son personnage nommé Cavet : « C'est un grand magasin tout doré en dedans, où de belles dames et de beaux messieurs ne parlent qu'en musique, et où brûle trente-six mille chandelles en plein jours dans l'été ». Tristan adopte une attitude similaire à celle d'Édouard Corbière ainsi que le rèvèle l'allusion humoristique relative aux opérettes au premier vers de « Matelots » : « l'opéra…comique ». Cet esprit de dérision que les Corbière possèdent en commun les porte à passer au crible les dramaturges qui aspirent à enjoliver le monde maritime et son langage. L'auteur du *Négrier* relate l'indignation d'un vieux marin assistant à l'une des représentations d'une pièce intitulée *Le Petit Matelot* :

> Au moment où l'acteur chargé du rôle du *capitaine Sabord* doit dire : *Il fallait un vent de Nord-Est pour nous relever de la côte*, le marin de coulisses se trompe, et parle d'un vent de *Nord-Ouest*, et en prononçant encore ce dernier terme comme il est écrit. Tanguy, à cette expression, qui résonne assez mal à son oreille, semble se réveiller d'un somme, et se met à crier de sa grosse voix d'ancien aide-canonnier : *Dis-donc au moins un vent Nordais et non pas de Norois, espèce de Parisien, puisque la côte court Nord et Sud !* [63]

Dans ce passage l'expression « marins de coulisses » fait écho à celle qui se présente au premier de vers de « Matelots » : « marins de quinquets ». L'appellation dépréciative « *espèce de Parisien* » fait allusion au mot « *terriens* » qui désigne de

[61] Edouard Corbière, *Les Pilotes de l'Iroise*, *op. cit.*, p.72.
[62] Édouard Corbière, *ibid.*, p. 43.
[63] Édouard Corbière, *ibid.*, p.88.

manière caricaturale la classe bourgeoise. La présence de cette expression dans les poèmes liminaires de la section des « Gens de mer » témoigne de son importance. La transcription de ce mot en italiques et son occurrence au dernier vers de « La Fin » qui achève la section « Gens de mer », accentuent la valeur symbolique que le poète accorde à cette expression.

Le poète crée un jeu de correspondances entre *Les Pilotes de l'Iroise* et « Matelots ». Le titre de ce premier poème de « Gens de mer » fait écho à celui de la pièce de théâtre « *Petit Matelot* » à laquelle Édouard Corbière se réfère dans son roman. Le poète recourt à un jeu d'intertextualité qui jette un pont entre sa poésie et le roman paternel, de même que la représentation théâtrale évoquée dans « Matelots » semble inspirée de celle qui est décrite dans *Les Pilotes de l'Iroise*. En outre, l'indignation des deux marins mis en scène dans *Les Pilotes de l'Iroise* est similaire à l'attitude du narrateur de « Matelots » qui dénonce les leurres de la littérature maritime.

Les deux auteurs s'attaquent dans leurs œuvres respectives au pseudo réalisme des romans d'aventures de mer de sorte que le couple des Corbière correspond au pendant symétrique du duo familial que constituent les personnages Tanguy et Cavet. Par ailleurs, il existe des similarités d'un point de vue lexical entre les deux œuvres. Le poète fait allusion à certains mots issus du vocabulaire des marins et présents dans l'œuvre romanesque d'Édouard Corbière tels que « brick », «garcettes », ou « *Norois* » qui désigne un vent de nord-est. Les italiques mettent en valeur ces allusions ainsi que le révèle « Le novice en partance » où le mot « *noroî* » présente une petite modification orthographique.

2. L'interaction avec l'œuvre de Victor Hugo.

a. La parodie de la poésie hugolienne.

Corbière s'attaque au maître du Romantisme de manière comparable à ses prédécesseurs qui ont dénoncé les excès du lyrisme hugolien. Le poète parodie l'emphase de Hugo ainsi que son recours à la personnification. Les « Mages »[64], poème du recueil *Les Contemplations*, illustre l'excès des personnifications :

[64] Victor Hugo, *Les Contemplations*, éd. présentée et annotée par Ludmila Charles-Wurtz, Livre de Poche, coll. Classiques de Poche, 2002, p. 500.

v. 603 Viens, Franklin ! voici le Tonnerre.
Le Flot gronde ; parais, Fulton !
Rousseau ! prends corps à corps la Haine.
L'Esclavage agite sa chaîne ;

Les personnifications manifestes dans « Litanie du sommeil » telles que celles des mots « Nuit », « Sommeil », « Gloire » et « Albatros » qui se rattachent au lexique de la poésie lyrique, créent un contraste avec l'usage de la majuscule dans les noms « Matelas » et « Torchon ». Le recours à la dérision dans ce contexte constitue une allusion à l'emphase hugolienne.

Dans « Paris [III] », Corbière dénonce certains excès du monde des arts. L'expression « Le Parnasse en escalier » au vers 2 fait allusion aux moyens détournés qui permettent d'accéder à la notoriété tels que le fait de solliciter le soutien des critiques littéraires influents. La contestation du poète peut être comparée à l'attitude révoltée de Hugo dans « Quelques mots à un autre »[65]. Hugo en tant que poète de la modernité, revendique dans ce poème une remise en question de la poésie classique ainsi que le révèlent les paroles du narrateur au vers 84 : « J'ai disloqué ce grand niais d'alexandrin ; ». Au premier vers de « Paris [III] » le mot « poète » désigne ironiquement le lyrisme romantique tel qu'on le relève au vers 6 du poème hugolien : « Hier le citoyen, aujourd'hui le poète ; ». Corbière s'attaque au principe du « magister dixit » d'une manière similaire à Hugo qui parodie aux vers 49 et 50 les défenseurs du classicisme qui se réfèrent constamment à la pensée d'un maître :

« Il faut à toute chose un magister dixit.
« Revenons à la règle, et sortons de l'opprobre ;

Le muguet blanc qui symbolise le retour du bonheur dans « Male-fleurette », ultime poème des « Rondels pour après », contribue à l'évocation du thème floral amorcé dans « Mirliton ». Dans la métaphore *in absentia* au vers 5 la male-fleurette est associée à la mort : « Les fleurs de tombeau qu'on nomme Amourettes ». Au vers 6 l'image florale incarne une dimension macabre ainsi que le révèle le fait que ces fleurs soient enracinées dans le crâne du poète enterré : « Foisonneront plein ton rire terreux… ». Guiseppe Bernadelli affirme le caractère ambivalent de la male-fleur : « la

[65] Hugo, *ibid.*, p. 100.

fleur perverse et innocente de l'art »[66].

Le muguet et le myosotis annoncent la male-fleurette qui symbolise la renaissance dans un au-delà. Cette fleur symbolique attribue à la mort le sens d'un nouveau départ c'est-à-dire un passage vers une dimension immatérielle. Celle-ci présente un aspect énigmatique du fait qu'elle ne soit pas perceptible par « les gens très sensés » tel que le déclare le narrateur au vers 6. Aux vers 8 et 9 le poète fustige les attaches matérielles de la classe bourgeoise : « – *Oh ! ne craignez pas son humble anathème / Pour vos ventres mûrs, Cucurbitacès !* ». L'appellation sarcastique « *Cucurbitacés* » concourt à l'opposition entre les poètes nécessiteux à l'allure maladive et les riches notables associés à une forte corpulence. La métaphore filée qui met en scène la male-fleurette et les cucurbitacées introduit cet antagonisme. La huitième strophe du poème hugolien « À Olympio », présent dans « Les Voix intérieures » a peut-être inspiré le thème du poème final des « Rondels pour après » :

> En attendant regarde en pitié cette foule
> Qui méconnait tes chants,
> Et qui de toutes parts se répand et s'écoule
> Dans les mauvais penchants.

La fleur de bohème semble jouer le rôle d'un prolongement du mancenillier, arbre évoqué dans le sonnet « Paris [III] ». La présence de la male-fleurette à la fin de l'œuvre poétique invite à entrevoir des correspondances avec l'image de cet arbre. Le mancenillier nommé l'arbre de la mort ou l'arbre-poison, désigne dans la poésie hugolienne de manière métaphorique le sentiment de doute ainsi que le présente le poème « Pleurs dans la nuit »[67] :

> Le Doute, fils bâtard de l'aïeule Sagesse,
> Crie : – À quoi bon ? – devant l'éternelle largesse,
> Nous fait tout oublier,
> S'offre à nous, morne abri, dans nos marchés sans nombre,
> Nous dit : —Es-tu las ? Viens ! –et l'homme dort à l'ombre
> De ce mancenillier.

La male-fleurette ne constitue-t-elle pas le prolongement de cet arbre du fait qu'elle est

---

[66] Dans le texte original nous lisons : « il fiore perverso ed innocuro dell'arte ». Guiseppe Bernadelli, *La Poesia a rovescio*, Milan, Italie, Vita e pensiero, 1981, p. 83.
[67] Victor Hugo, *Les Contemplations*, *op. cit*., p. 408.

mise en scène à la fin du recueil ? Dans « Paris [III] » l'évocation de l'arbre-poison et l'image de la rose coupée du rosier, allusion à la chanson populaire « À la Claire fontaine », contribuent à la représentation allégorique de l'aspect irréversible du cours du temps :

v. 7 Le Naïf *« voudrait que la rose,*
Dondé ! fût encore au rosier ! »
[…] v.11 *« La rose au rosier… »*… –Trop tard ! –

L'image de la rose condamnée à se faner contraste avec celle de la male-fleurette qui abolit le temps et incarne la pérennité. La « fleurette blême » croissant sur les tombes entretient des liens de correspondances avec la fleur « pâle »[68] hugolienne associée aux cimes rocheuses dans le poème « J'ai cueilli cette fleur pour toi ». Les fleurs de Corbière et Hugo, emblèmes d'une contestation littéraire et sociale, sont mises en scène dans un environnement qui leur est réfractaire. Corbière accorde à la mort une dimension euphorique qui annonce la gloire post-mortem de la figure du poète. La renommée apparaît indissociable de la mort telle que l'illustre l'image macabre au vers 3 : « sur les os tassés ». La mort du poète constitue de manière paradoxale une condition nécessaire au rayonnement de son œuvre.

Corbière fait allusion à la théorie de la métempsycose qui définit le monde comme un éternel recommencement. La poésie acquiert une dimension pérenne au vers 4 : « Une folle brise, un beau jour, la sème… ». Cette notion religieuse et philosophique qui accorde à l'âme la possibilité de migrer d'un corps à un autre, éclaire le sens du refrain « Ici reviendra la fleurette blême ». Chaque incarnation correspond à un rejaillissement de la poésie dans les différentes créations poétiques. Cette pérennité abolit la notion de temporalité en faisant fusionner le futur et le passé ainsi que le narrateur l'exprime au vers 2 : « Dont les renouveaux sont toujours passés… ». La triple occurrence du refrain « Ici reviendra la fleurette blême » qui ponctue « Male-fleurette », notamment au premier et au dernier vers, crée un effet de circularité qui mime le perpétuel cycle de la métempsycose. On relève l'évocation de la notion de la migration des âmes de manière euphorique dans « Sonnet à sir Bob » : « Ô Bob ! nous changerons, à la métempsycose : / Prends mon sonnet, moi ta sonnette à faveur rose ; ».

---

[68] Hugo, *op. cit.*, p. 376.

Par ailleurs, le poète perçoit dans la mort une fusion avec la nature telle qu'elle est dépeinte dans « La pastorale de Conlie » :

v.82 De nos jeunes sangs appauvris,
Qu'en voyant regermer tes blés gras, on oublie
Nos os qui végétaient pourris,

Corbière a pu s'inspirer de « Pleurs dans la nuit »[69], poème dans lequel Hugo associe la mort à la réincarnation végétale :

v. 331 Et la terre, agitant la ronce à sa surface,
Dit : – L'homme est mort ; c'est bien ; que veut-on que j'en fasse ?
Pourquoi me le rend-on ? —
Terre ! fais-en des fleurs ! des lys que l'aube arrose !
[…] Fais-en des buissons verts, fais-en de grandes herbes !

De manière comparable à Hugo, Corbière attribue à la male-fleurette l'annonce du décès de l'enfant-poète. Le deuxième vers de « Petit mort pour rire » « Les herbes au vent seront tes cheveux ; », est comparable à l'exhortation « fais-en de grandes herbes ! ». Corbière introduit une variante à l'image de la fusion du corps du poète avec la nature que les poètes romantiques affectionnent. Il accorde à la male-fleur, allégorie d'une poésie de la contestation, le pouvoir de donner la mort ainsi que la mise en scène de cette fleur imaginaire le révèle au vers 11 de l'ultime rondel : « Et, quand elle tue, elle sait qu'on l'aime… ». De manière similaire dans « La pastorale de Conlie » le blé apparaît porteur de la mort : « L'*ergot* de mort est dans le blé. ».

Corbière associe de manière métaphorique la germination au mal. Il est possible d'entrevoir des ressemblances entre « la fleur de bohême », symbole du renouveau poétique, et le blé contaminé. En effet, ils présentent tout deux une ambivalence du fait qu'il y ait une opposition entre leur symbolisme traditionnel et la valeur que leur attribue le poète. Nous relevons à la fin des deux poèmes évoqués une mise en garde. La première formulée dans « La pastorale de Conlie » est adressée aux parents des victimes de la guerre : « – Ne mangez pas ce pain, mères et jeunes filles ! ». La seconde mise en garde énoncée aux vers 8 et 9 dans « Male-fleurette » sur le mode de la dérision est destinée au public hostile à la poésie des *Amours jaunes*.

[69] Hugo, *op. cit.*, p. 420.

b. Un dialogue au-delà de la satire et de la parodie.

« La Fin » véhicule une critique acerbe de la poésie hugolienne. Sur le plan formel, Corbière met en épigraphe dans ce poème une parodie d'« *Oceano Nox* » qu'il réécrit en trois strophes :

Oh ! combien de marins, combien de capitaines
Qui sont partis joyeux pour des courses lointaines
Dans ce morne horizon se sont évanouis !...
……
Combien de patrons morts avec leurs équipages !
L'Océan, de leur vie a pris toutes les pages,
Et, d'un souffle, il a tout dispersé sur les flots.
Nul ne saura leur fin dans l'abîme plongée…
……
Nul ne saura leurs noms, pas même l'humble pierre,
Dans l'étroit cimetière où l'écho nous répond,
Pas même un saule vert qui s'effeuille à l'automne,
Pas même la chanson plaintive et monotone
D'un aveugle qui chante à l'angle d'un vieux pont.

(V. Hugo. – *Oceano Nox*.)

Nous avons déjà évoqué plus haut ce célèbre poème; mais il vaut ici d'y revenir. Corbière introduit quelques modifications au sein de cet extrait de manière à parodier le vers hugolien. Au cours de la troisième strophe il évince le mot « mendiant » et lui substitue le nom « aveugle » dont le sens figuré lui permet de s'attaquer à Hugo afin de dénoncer sa méconnaissance de la vie des gens de mer. Au vers 37 le narrateur invoque de manière ironique l'auteur de « *Oceano Nox* » : « Ô poète, gardez pour vous vos chants d'aveugle ; ». Corbière s'attaque également dans ce poème aux hommes de Lettres qui méconnaissent l'univers des marins ainsi que le souligne Elisabeth Aragon : « Il fustige l'ignorance des profanes qui sont Hugo, les dramaturges, leur public, sur les réalités concrètes ou linguistiques de la mer et de la Bretagne. »[70]. De ce fait le vocable maritime apparaît nécessaire afin de peindre la réalité des gens de mer.

Parmi les douze vers hugoliens cités, cinq présentent des modifications plus ou moins importantes par rapport au poème original. Les sept vers qui demeurent

[70] Article d'Elisabeth Aragon intitulé « Tristan Corbière et ses voix », *Voix de l'écrivain*, mélange offert à Guy Sagnes, textes recueillis par Jean-Louis Cabanès, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. Les cahiers de littérature, 1996, p. 185.

inchangés permettent de créer l'illusion d'une fidèle citation. La première modification se présente au vers 5 où le mot « ouragan » se substitue au nom « océan ». Selon le même esprit, les paroles du narrateur au vers 8 « Nul ne saura leurs noms » correspondent à une parodie du constat affligé présenté au vers 36 d'« *Oceano Nox* » : « Rien ne sait plus vos noms ». Cette parodie révèle le recours excessif aux effets de symétrie et au jeu des répétions dans la poésie hugolienne.

Par ailleurs, Corbière multiplie la présence des parallélismes afin de générer un effet de saturation dans le poème de telle sorte que la tournure emphatique « combien de marins » fait écho à « combien de patrons », de même que la formulation du regret « Nul ne saura leur fin » répète « Nul ne saura leurs noms ». En outre on entrevoit un jeu d'échos entre « Pas même un saule vert » et « Pas même la chanson ». Ce mimétisme mis en œuvre contribue à la parodie de la poésie hugolienne et témoigne de l'influence certaine que Hugo a exercée sur Corbière. Cependant au-delà de cette influence dont Tristan ne semble pas conscient, la poésie des *Amours jaunes* manifeste une remise en question de la poésie hugolienne. Corbière recourt à l'ironie de manière comparable à ces prédécesseurs afin de tenter de destituer le poète qui a le plus influencé la littérature du XIXe siècle. L'attitude sarcastique de Corbière à l'égard de la poésie de Hugo rejoint un mouvement de contestation de certains excès du Romantisme. Au-delà de la remise en question de la poésie hugolienne, Corbière rend hommage à l'auteur des *Contemplations* qui incarne le combat en faveur des idées républicaines dans la seconde moitié du XIXe siècle.

Cette contestation de la poésie hugolienne s'inscrit dans une perspective plus large qui réside dans le rejet de tout ordre établi dissimulant la réalité. L'intérêt que Corbière accorde au vécu du petit peuple et des couches sociales défavorisées le conduit à employer un lexique qui ancre la poésie dans le réel. La recherche d'une poésie authentique, exhorte le poète à relever dans l'œuvre de Hugo ce qu'il juge être une imposture. La démystification du mythe littéraire de l'Espagne et de celui de l'Italie, de même que la dénonciation de la représentation idéalisée de la relation amoureuse, participe à cette quête de la vérité. Ce rejet des conventions littéraires et sociales passe par l'ironie et la satire, principalement à l'encontre de Lamartine, en ce qui concerne le domaine de la poésie. La réflexion pertinente de Philippe Hamon relative à l'ironie illustre cette poésie de la révolte :

« C'est probablement avec le texte lyrique, texte qui décrit « sérieusement » l'expérience existentielle d'un sujet engagé dans la quête de son identité, identité toujours plus ou moins problématique, que l'écriture ironique semblerait faire, le plus souvent, et à priori, mauvais ménage. »[71].

Le recours à l'art de la dérision contribue à la recherche d'une réconciliation identitaire au-delà du fait que l'ironie constitue un mode d'expression privilégié dans *Les Amours jaunes*. L'humour permet au poète de se détacher de la dimension douloureuse de son existence. D'un point de vue social, il s'attaque à la bourgeoisie dont il déclare à propos au vers 11 de « Petit mort pour rire » : « Ils te croiront mort – Les bourgeois sont bêtes – ». Corbière réprouve les œuvres littéraires qui ne reflètent pas la réalité ainsi que l'atteste la parodie d'« *Oceano Nox* » mettant en scène l'existence des marins.

Aux premiers vers de « La Fin » le poète poursuit la parodie d'« *Oceano Nox* » entamée dans la citation de manière délibérément inexacte afin de répondre à la question posée au premier vers de l'ultime strophe de Hugo : « Où sont-ils les marins sombrés dans les nuits noires ? ». La réponse ironique fait allusion au dernier vers de la première strophe hugolienne : « Sous l'aveugle océan à jamais enfouis ! ». Le premier quatrain de « La Fin » permet d'établir un dialogue avec le poème de Hugo :

Eh bien, tous ces marins – matelots, capitaines,
Dans leur grand Océan à jamais engloutis,
Partis insoucieux pour leurs courses lointaines,
Sont morts – absolument comme ils étaient partis.

La troisième strophe de « La Fin », de même que les trois suivantes, mettent en œuvre la redéfinition de mots employés par Hugo et dont Corbière considère l'usage inapproprié. Il redéfinit le sens des mots « sombrer » et « noyés » selon le parler des marins. Le poète emprunte au maître du Romantisme la dimension oratoire de sa poésie afin de s'attaquer à ses détracteurs ainsi que l'illustrent « Réponse à un acte d'accusation »[72] et « Quelques mots à un autre »[73]. On peut entrevoir des similarités entre la volonté de Hugo d'innover le langage poétique et le fait que Corbière recourt aux parlers du petit peuple parisien et breton. Dans le contexte de la section « Gens de

[71] Philippe Hamon, *L'ironie littéraire*, Paris, Hachette, coll. HU recherches littéraires, 1996, p. 51.
[72] Hugo, « Réponse à un acte d'accusation », *Les Contemplations*, *op. cit.*, p. 47.
[73] Hugo, « Quelques mots à un autre », *Les Contemplations*, *ibid.*, p. 100.

mer », le lexique du langage des marins est implicitement présenté en tant qu'enrichissement lexical. Il exprime également une contestation du vocabulaire de la poésie romantique. Le dialogue établi entre les deux poètes-narrateurs dans « La Fin » attribue une position de supériorité à Corbière qui répond à la question « Où sont-ils les marins sombrés dans les nuits noires ? » dont il détruit l'aspect rhétorique.

Cependant Tristan ne fait que poursuivre la veine caricaturale et dénonciatrice de la littérature maritime amorcée par son père, qui fut le rédacteur de *La Nacelle*, journal satirique consacré à la politique et à la littérature. René Martineau a souligné l'ampleur de ces attaques : « On ne finirait pas […] si on voulait citer tout ce qu'il y a de pitoyable dans ces productions d'un jeune homme qui ne connaît pas la mesure de ses forces… »[74]. Il semble que les attaques d'Édouard Corbière contre la poésie hugolienne soient injustifiées du fait de la médiocrité de sa production poétique ainsi que le révèle « L'Ivresse », poème dont Martineau présente un extrait :

> Dans les accès d'une fièvre bachique
> Au plus aimable, au plus traître des dieux
> J'avais, d'une voix énergique
> Fait, amis, d'éternels adieux.
> Mais, ce matin, quand mes chaudes paupières
> Languissamment se fermaient au repos
> Sous les baisers de deux lèvres légères
> Mes yeux levés soudain se sont éclos : [75]

L'aspect disgracieux de ces vers les apparentes à une « mauvaise traduction de poésie latine » selon l'expression de Martineau.

c. Corbière et la poésie hugolienne.

Tristan Corbière apparaît avoir été sensible aux œuvres poétiques de Hugo en dépit de l'influence de l'aversion qu'Édouard Corbière lui voue. En effet, cette influence est décelable dans « Le poète contumace », poème dont la peinture du cadre spatial entre en résonance avec le seizième poème de la section « L'âme en fleur »[76] qui permet d'entrevoir ce rapprochement :

---

[74] René Martineau, *Tristan Corbière*, Paris, Le Divan, coll. Saint-Germain-des-Près, 1925, p. 17.
[75] René Martineau, Tristan Corbière, *ibid*., p. 18.
[76] Hugo, « L'âme en fleur », *Les Contemplations*, *op. cit.*, p. 138.

v. 1 L'hirondelle au printemps cherche les vieilles tours,
Débris où n'est plus l'homme, où la vie est toujours ;
[…] v. 9 Le seuil qui n'a pas d'yeux obliques et méchants,
La rue où les volets sont fermés ; dans les champs,

Comparons ces vers hugoliens avec les paroles du narrateur du « Poète contumace » :

v. 106 Le printemps… – Le printemps, n'est ce pas tes vingt ans ?
On n'attend plus que toi, vois : déjà l'hirondelle
Se pose… en fer rouillé, clouée à ma tourelle. –

Ces deux poèmes mettent en scène un lieu inhospitalier qui constitue un espace protecteur. Le mot « tourelle » au vers 108 du « Poète contumace » fait écho à l'expression « vieilles tours » dans le poème hugolien. La présence dans les deux poèmes des mots « hirondelle » et « printemps » qui symbolisent l'espoir crée des effets de correspondances. L'évocation de l'hirondelle clouée se pose comme une caricature de l'image empruntée au topos romantique qui associe l'amour à la retraite secrète des amants. On notera également un écho entre les vers 9 et 10 du poème de Hugo et les paroles du narrateur du « Poète contumace » :

v. 21 Pour les gens du pays, il ne les voyait pas :
Seulement, en passant, eux regardaient d'en bas,
Se montrant du nez sa fenêtre ;

Le cadre pittoresque du « vieux couvent » dépeint dans « Le poète contumace » évoque les édifices abandonnés que décrit Hugo de manière lapidaire dans les deux premiers vers de son poème : « L'hirondelle au printemps cherche les vieilles tours, / Débris où n'est plus l'homme, où la vie est toujours ; ». Ces lieux désertés peuvent incarner les espaces de la marginalité et désigner de manière implicite la situation précaire des poètes de la bohème.

Ainsi il semble que ces différents rapprochements puissent attester de l'inspiration hugolienne. Corbière institue un jeu d'attraction et de répulsion par rapport à la poésie hugolienne qui correspond à une alternance entre les critiques acerbes et les évocations mélioratives. Cette alternance témoigne de manière implicite de l'intérêt que le poète accorde au maître du Romantisme. Elle révèle une dynamique de l'ambivalence telle qu'en témoignent la contestation et la reconnaissance de l'œuvre de Hugo.

Dans « Chanson », poème hugolien présent dans la section « L'Âme en fleur »[77], on relève une technique d'écriture qui s'appuie sur les interrogations rhétoriques. Corbière s'est peut-être inspiré de ce poème hugolien lors de la composition d'« Insomnie ». L'extrait suivant de « Chanson » permet d'apprécier les emprunts intertextuels :

v. 1 Si vous n'avez rien à me dire
Pourquoi venir auprès de moi ?
Pourquoi me faire ce sourire
Qui tournerait la tête au roi ?
v. 5 Si vous n'avez rien à me dire,
Pourquoi venir auprès de moi ?

Les paroles du narrateur d'« Insomnie » évoquent « Chanson » :

v. 7 Dis : pourquoi durant la nuit blanche,
Pluvieuse comme un dimanche,
Venir nous lécher comme un chien :
v. 10 Espérance ou Regret qui veille,
A notre palpitante oreille
Parler bas… et ne dire rien ?

Les interrogations oratoires auxquelles recourt le poète visent à exprimer la contrariété et l'indignation du narrateur-personnage. Elles jouent le rôle de phrases exclamatives. L'usage de la fonction émotive du langage dans ce poème permet de communiquer l'indignation du narrateur. Cette fonction nommée également expressive selon la théorie du langage de Roman Jakobson[78], témoigne de la volonté de Corbière d'exprimer sa révolte. Outre le recours à cette technique d'écriture hugolienne, le poète aborde de manière mimétique le thème de l'inspiration poétique nocturne. Le vers 12 d'« Insomnie » nous remémore le premier vers de « Chanson » « Si vous n'avez rien à me dire, » de même que le vers 7 : « Si vous n'avez rien à m'apprendre, ». La question ambiguë dans le poème de Hugo « Pourquoi me pressez-vous la main ? » est reformulée de manière plus directe aux vers 20 et 21 d'« Insomnie » : « Et pourquoi, lubrique pucelle, / Nous étreindre entre tes genoux ? ». Corbière cumule une double intertextualité dans l'écriture poétique de « Chanson » et à travers le thème hugolien qu'il aborde. Par ailleurs, selon une perspective similaire aux paroles du narrateur-

[77] Hugo, *Les Contemplations*, *op. cit.*, p. 120.
[78] Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Les Éditions de Minuit, vol. 1, 1963, p. 214.

personnage aux vers 23 et 24 Corbière recourt à tournure phrastique plus châtiée que les vers 3 et 4 de « Chanson » : « Pourquoi me faire ce sourire / Qui tournerait la tête au roi ? ». Le poète semble expliciter un non-dit sous-entendu par un langage respectueux des normes de la poésie classique :

v. 19 Insomnie, es-tu donc pas belle ?

[…] v. 23 Pourquoi défaire notre couche,
Et… ne pas coucher avec nous ?

« Le Crapaud », poème de la section « Les Amours jaunes », manifeste des liens d'intertextualités avec le poème éponyme de Hugo inclus dans le recueil *La légende des siècles*. Le vers 12 du « Crapaud » de Corbière se réfère peut-être aux vers hugoliens suivants :

v. 20 Pas de bête qui n'ait un reflet d'infini ;
Pas de prunelle abjecte et vile que ne touche
L'éclair d'en-haut, parfois tendre et parfois farouche ;

[…] v. 24 Qui n'ait l'immensité des astres dans les yeux.

Corbière fait allusion au thème hugolien qu'il amplifie en accentuant l'identification du poète avec le crapaud. Cette autodépréciation marque une rupture avec le grand écrivain. En effet, il s'agit pour l'auteur des *Amours jaunes* de renverser les valeurs établies et de porter son attention sur celles que la société condamne.

d. Une intertextualité problématique.

On peut entrevoir un rapprochement entre l'usage du futur dans la section des « Rondels pour après » et le poème « À Olympio ». Le futur prophétise au poète un dédommagement qui le réconcilie avec un présent conflictuel. Les paroles du narrateur aux vers 3 et 4 de « Petit mort pour rire », « De ton œil béant jailliront les feux : Follets prisonniers dans les pauvres têtes... », annoncent au poète une notoriété à venir de manière comparable à la tonalité consolatrice du narrateur d'« À Olympio » qui déclare dans la première strophe :

» Console-toi, poète ! Un jour, bientôt peut-être,
» Les cœurs te reviendront,
» Et pour tous les regards on verra reparaître
» Les flammes de ton front.

Par ailleurs, le poète associe dans « Mirliton » la personnification de la rosée au deuil afin de faire peut être allusion à « La tombe dit à la rose… », poème de Hugo présent dans le recueil *Les Voix intérieures* :

v. 1 La tombe dit à la rose :
– Des pleurs dont l'aube t'arrose
Que fais-tu, fleur des amours ?
La rose dit à la tombe :
v. 5 – Que fais-tu de ce qui tombe
Dans ton gouffre ouvert toujours ?

Corbière manifeste une attitude ambivalente à l'égard de la poésie hugolienne. Le nombre important de références à l'œuvre de Hugo rend hommage de manière implicite au maitre du Romantisme. En effet, le poète fustige Hugo qui a permis l'assouplissement des règles strictes de l'expression poétique. La parodie de la poésie hugolienne masque peut-être un sentiment d'admiration à l'égard de celui qui affirme « Plus de mot sénateur ! plus de mot roturier ! » et « […] les mots égaux, libres, majeurs. »[79]. L'exclamation « quel aveugle a chanté !... » au vers 31 de « Décourageux » ne constitue-t-elle pas une attaque à l'encontre de la poésie hugolienne ? Aux vers 32 et 33 de « La Fin », Corbière attribue à la mer agitée l'image d'une prostituée afin de créer un contraste avec le lyrisme romantique : « ventre amoureux / D'une fille de joie en rut, à moitié soûle…». L'anti-romantisme d'Édouard Corbière a pu inspirer à Tristan le rejet de la poésie de Hugo qui a tenté de libérer le langage poétique et a provoqué les plus vives réactions chez les puristes de la langue.

e. La mosaïque de l'intertextualité.

Corbière réalise une réécriture des textes et poèmes auxquels il se réfère. L'assemblage complexe qu'il réalise dans ses parodies à partir d'emprunts textuels, rend difficile la découverte du message qu'il associe à ces références littéraires. De manière similaire les nombreuses allusions intertextuelles dans *Les Amours jaunes* amplifient ce réseau de correspondances littéraires. On peut évoquer à titre d'exemple deux strophes extraites respectivement de « À Grandville, en 1836 » et « Vere Novo »,

[79] « Réponse à un acte d'accusation » extrait du recueil hugolien *Les Contemplations*, *op. cit.*, p. 47.

poèmes inclus dans la section « Aurore » :

v. 69 Les petites ailes blanches
Sur les eaux et les sillons
S'abattent en avalanches ;
Il neige des papillons.

Aux messages d'amour, d'ivresse et de délire
Qu'on reçoit en avril et qu'en mai l'on déchire,
On croit voir s'envoler, au gré du vent joyeux,
Les petits morceaux blancs, chassés en tourbillons,
De tous les billets doux, devenus papillons.

Le quatrain final du « Poète contumace » reprend des éléments épars des deux strophes hugoliennes :

Sa lampe se mourait. Il ouvrit la fenêtre.
Le soleil se levait. Il regarda sa lettre,
Rit et la déchira…Les petits morceaux blancs.
Dans la brume, semblaient un vol de goélands.

L'expression « les petits morceaux blancs » comporte une allusion aux deux poèmes dans lesquels Hugo crée des liens de correspondances entre l'image de la lettre déchirée et un vol de papillons. On note également que l'évocation du « vol de goélands » au dernier vers du « Poète contumace » se réfère à l'image de l'oiseau de mer dépeint dans « À Grandville, en 1836 ». La double influence poétique apparente la poésie des *Amours jaunes* à un patchwork où les références intertextuelles s'interpénètrent. L'esthétique sous-jacente de la poésie de Corbière offre des ressemblances avec l'image du costume d'Arlequin. La dimension métapoétique que présentent les paroles du narrateur d'« Épitaphe » aux vers 6 et 7, corroborent cette conception de la poésie : « Et fut un arlequin-ragoût, / Mélange adultère de tout. ».

Corbière s'inspire dans « Rondel » du thème du poète privé de notoriété. L'emploi du futur à valeur prophétique dans les deux poèmes accorde aux narrateurs respectifs le rôle de voyant. Dans la quatrième partie de « À Olympio » le narrateur prophétise au poète la renommée :

» Console-toi, poète ! – Un jour, bientôt peut-être,
» Les cœurs te reviendront,
» Et pour tous les regards on verra reparaître
» Les flammes de ton front.

Cependant chez Corbière le poète-enfant demeure oublié du grand public et privé de la gloire posthume ainsi que l'affirme le narrateur aux vers 11 et 12 : « Ils ne viendront pas, tes amis les ours, / Jeter leur pavé sur tes demoiselles… ». Si l'exil de Corbière est à entendre au sens figuré, celui de Hugo fut bien réel. La section des « Rondels pour après » promet au poète-enfant une réconciliation post mortem avec l'univers. La mort acquiert le rôle d'un dédommagement qui offre au poète-enfant l'oubli du conflit intérieur qui l'oppose à la classe bourgeoise que le mot « ours » désigne de manière ironique. Le rapprochement qu'Élisabeth Aragon entrevoit entre les « Rondels pour après » et l'esthétique Bakhtinienne permet d'expliciter la perception de la mort chez Corbière :

> On reconnaît le « dialogue sur le seuil » dans les paroles posthumes des « Rondels pour après » ; l'œuvre tout entière, en fait, peut être dite « dialogue sur le seuil » car le poète s'y définit comme un être entre la vie et la mort, « être passé », « viveur vécu, revenant égaré »[80].

L'allégorie dépréciative inspirée de la fable de La Fontaine « L'ours et l'amateur de jardins », met en scène ceux qui par leurs maladresses et leur ignorance méconnaissent le génie poétique du « voleur d'étincelle », le poète prométhéen.

Dans le poème « À Olympio » Hugo promet au personnage du poète malheureux et persécuté de renouer avec la célébrité tandis que dans *Les Amours jaunes* la figure de l'enfant devenu pur esprit est voué à l'oubli. Cependant, Corbière rejoint Hugo dans la manière dont ce dernier évoque ses détracteurs. La promesse formulée aux vers 11 et 12 « Ils ne viendront pas, tes amis les ours, / Jeter leur pavé sur tes demoiselles… » contribue à un rapprochement avec le poème hugolien :

v. 12 » Les cœurs te reviendront,
[…] » En vain ils jetteront leur rage humiliée
» Sur ton nom ravagé,

À la violente image manifeste aux vers 14 et 15 de « À Olympio » « Comme un chien qui remâche une chair oubliée / Sur l'os déjà rongé. », répond le dernier tercet de « Sonnet Posthume » :

[80] Aragon, *op. cit.*, p. 181.

On cassera ton nez d'un bon coup d'encensoir,
Doux fumet !... pour la trogne en fleur, pleine de moëlle
D'un doux sacristain très bien, avec son éteignoir.

Les deux tableaux respectifs reposent sur l'image de l'os. En premier lieu, Corbière file une métaphore macabre qui exprime implicitement toute la violence de ses détracteurs. Dans un second temps, il procède à une amplification de la violence dépeinte dans le poème hugolien.

Dans « Frère et sœur jumeaux » Corbière parodie la quatrième « Bucolique » de Virgile où le berger Tityre loue la beauté de la bergère Amaryllis. Corbière en parodiant *Les Bucoliques* s'attaque à la poésie hugolienne inspirée de l'œuvre de Virgile. Il réécrit la troisième strophe de « À Virgile », poème de Hugo présent dans *Les Voix intérieures* : « Pour toi je l'ai cherchée, un matin, fier, joyeux, / Avec l'amour au cœur et l'aube dans les yeux ; ». La plume ironique de Corbière brise la métaphore romantique « l'aube dans les yeux » que le poète réécrit aux vers 19 et 20 : « Mes Vieux Jumeaux à l'aube souriante, / Souriaient rayonnants…quand nous avons passé ».

Au vers 17 de « À Virgile » le narrateur-personnage fait allusion à une figure féminine : « Retraite favorable à des amants cachés, ». Hugo auréole d'une aura de mystère l'instance féminine que le démonstratif « celle » désigne. Ce n'est qu'à la troisième strophe que la figure du poète révèle qu'elle est sa maîtresse :

Pour toi je l'ai cherchée, accompagné de celle
Qui sait tous les secrets que mon âme recèle,
Et qui, seule avec moi sous les bois chevelus,

Ce personnage féminin désigne peut-être Juliette Drouet. À la cinquième strophe le poète-narrateur dévoile la dimension fusionnelle du couple qu'il forme avec l'instance féminine : « Nous irons tous les trois, c'est-à-dire tous les deux, ». Corbière semble répondre de manière ironique à la représentation hugolienne de la femme aux vers 15 et 16 : « Je flânais aux bois, seul, – à deux aussi : la femme / Que j'aimais comme l'air… m'en doutant assez peu. ». L'effet de chute qu'introduit la tournure orale « à deux aussi » témoigne d'une volonté de dépoétisation et de parodie des œuvres poétiques qu'il a lues.

3. L'intertextualité issue de *Scènes de la vie de Bohême*.

Henri Murger brosse dans la préface de son roman *Scènes de la vie de Bohême*, les difficultés que rencontrent les artistes parisiens. Corbière s'est inspiré de cette œuvre afin de décrire l'existence de ceux qui sont surnommés les rapins c'est-à-dire les peintres ratés. Nous présentons les passages du roman de Murger auxquels Corbière fait allusion afin d'illustrer les références intertextuelles du recueil. Dans la préface Murger déclare à propos des artistes de Montmartre :

> [I]ls se rappellent souvent, en le regrettant peut-être, le temps où, gravissant la verte colline de la jeunesse, ils n'avaient d'autre fortune, au soleil de leurs vingt ans, que le courage, qui est la vertu des jeunes, et que l'espérance, qui est le million des pauvres.[81]

Ce passage éclaire les paroles du narrateur-personnage qui ouvrent le poème « À la mémoire de Zulma » : « Elle était riche de vingt ans, / Moi j'étais jeune de vingt francs. ». La pauvreté et la jeunesse apparaissent étroitement liées par un chiasme qui inverse leurs attributs respectifs. L'imparfait de l'indicatif permet de peindre l'atmosphère d'une existence révolue et renforce la dimension nostalgique de ce poème. Il imprime notamment à ce poème une tonalité dysphorique associée à la disparition de la joie du narrateur-personnage. Il semble que Corbière se réfère à la préface de Murger aux vers 8 et 9 : « Par où passa notre fortune : / Vingt ans ! Vingt francs !...puis la lune ! ». Corbière réalise un calembour autour du mot « lune » grâce à l'expression « faire un trou dans la lune ».

Un autre passage de *Scènes de la vie de bohême* a pu inspirer le poète qui écrit dans « Bohême de chic »

v. 5 Que les bottes vernies
Pleuvent du paradis,
Avec des parapluies ….

Corbière orthographie, à l'instar de Murger, le mot « bohème » avec un accent circonflexe. Christian Angelet[82] souligne également les liens d'intertextualité que *Les Amours jaunes* entretiennent avec *Scènes de la vie de bohême* :

---

[81] Henri Murger, *Scènes de la vie de bohème*, introduction et notes de Loïc Chotard, avec la collaboration de Graaham Robb, Paris, Gallimard, 1988, p. 34.
[82] Tristan Corbière, *op. cit.*, p. 40.

> [I]l existe au sein de la bohême ignorée des êtres semblables dont la misère excite une pitié sympathique sur laquelle le bon sens vous force à revenir ; car si vous leur faites observer tranquillement que nous sommes au dix-neuvième siècle, que la pièce de cent sous est Impératrice de l'humanité, et que les bottes ne tombent pas toutes vernies du ciel, ils vous tournent le dos et vous appellent bourgeois.[83]

L'ultime mot de cet extrait, « bourgeois », renvoie dans « Bohême de chic » à l'appellation « pou » qui désigne de manière péjorative le père du poète-narrateur au vers 13 : « Papa, – pou, mais honnête, – ». Cette dépréciation réelle ou affectée témoigne en filigrane de la relation parasitaire que Tristan entretient avec son père. Par ailleurs, le mot « pou » réapparaît au vers 16, « Pour me payer des poux ! », afin peut-être de convaincre le lecteur des similitudes qui existent entre la situation de dépendance du poète et la position privilégiée d'Édouard Corbière au sein de la société morlaisienne. Tristan dénonce l'embourgeoisement de ce dernier et avoue la relation de dépendance financière qu'il entretient avec la figure paternelle.

Le poète évoque des auteurs romantiques oubliés auxquels Murger s'attaque dans la préface de son œuvre. Dans « Un jeune qui s'en va », Corbière cite les noms suivants : Gilbert, Moreau et Escousse. Murger déclare à propos de Nicolas Gilbert que « beaucoup ont rêvé ce lit d'hôpital où mourut Gilbert ». La vie et l'œuvre de ce poète de la fin du XVIIIe siècle ont donné le jour au mythe du poète maudit. La pièce de théâtre *Le Poète malheureux* présentée en 1772 et *L'Ode inspirée de plusieurs psaumes* publiée en 1780 et surnommée *Adieux à la vie*, inspirent les poètes romantiques. Corbière fait également allusion à Victor Escousse dont il dénonce la vanité : « asphyxié par l'orgueil que lui avait inoculé un triomphe factice ». En 1832, à l'âge de dix-neuf ans, Escousse co-écrit avec son ami Auguste Lebras, *Raymond*, une pièce qui connait un échec retentissant. Les deux jeunes gens se suicident du fait qu'ils s'estimaient incompris du public. Corbière exprime son mépris à l'égard de ce dramaturge au vers 70 : « mort phtisique d'orgueil ». De manière comparable à Murger le poète dénigre Hégésippe Moreau qu'il nomme au vers 66 « créateur de l'art-hôpital ». Moreau publie en 1838 *Le Myosotis*, un recueil de contes et de poésies. Cette œuvre qui manifeste un romantisme larmoyant, s'inspire de Chatterton, célèbre drame d'Alfred de Vigny. L'existence de Moreau s'achève de manière dramatique : il entre

[83] Murger, *ibid*, p. 37.

sans ressource à l'hospice de la Charité et y meurt de tuberculose.

« I Sonnet », l'un des poèmes les plus représentatifs de la satire de l'art poétique parnassien, invite à relever des ressemblances avec les deux premiers vers d'une strophe que Murger place sous la plume de l'un de ses personnages, le poète Schaunard : « Huit et huit font seize, / J'pose six et retiens un. »[84]. Ces vers semblent avoir inspiré Corbière ainsi que l'attestent les calculs arithmétiques présentés aux vers 12 et 13 : « – Je pose 4 et 4 = 8 ! Alors je procède / En posant 3 et 3 ! – Tenons Pégase raide : ». Les paroles du narrateur du poème de Murger présentent d'autres similarités avec *Les Amours jaunes* :

> Je serais bien aise
> De trouver quelqu'un
> De pauvre et d'honnête
> Qui m'prête huit cents francs,
> Pour me payer mes dettes
> Quand j'aurai le temps.

Ces paroles font écho à celles du narrateur de « Bohême de chic » qui déclare dans le quatrième quatrain :

> Papa, – pou, mais honnête, –
> M'a laissé quelques sous,
> Dont j'ai fait quelque dette,
> Pour me payer des poux !

Ce dialogue entre les textes témoigne de l'importante érudition de Corbière qui procède à une réécriture des œuvres dont il s'inspire. En tenant compte de l'analogie qui associe « pauvre » à « pou » de par l'expression « pauvre comme un pou », les ressemblances entre « I Sonnet » et le poème de Murger apparaissent de manière plus probante. En outre, il existe des correspondances entre un passage des *Scènes de la vie de Bohème,* « l'attitude grave d'un mortel qui entretient des relations avec les Muses. Au bout de quelques minutes de ce concubinage sacré »[85], et les paroles du narrateur du « Poète contumace » au vers 28 : « Qu'il *vivait en concubinage avec des Muses !...* ». La présence des italiques accentue de manière indirecte ces rapports d'intertextualité de même qu'elle peut suggérer une parodie de l'œuvre de Murger.

---

[84] Murger, *op. cit.*, p. 49.
[85] Murger, *op. cit.*, p. 49.

Ainsi les *Scènes de la vie de Bohème* ont influencé l'écriture des *Amours jaunes*. L'humour déployé par Murger dans la représentation de la vie des poètes en mal d'inspiration peut être mis en relation avec le recours à la dérision que le poète déploie dans ses attaques contre les préceptes de l'école de « l'Art pour l'art ». Il formule dans « À un Juvénal de lait » un discours métapoétique qui remet en question l'aspect purement formel des œuvres poétiques de ses contemporains. Le poète souligne de manière caricaturale la dimension répétitive et mécanique de cette conception poétique qui sépare la poésie de l'expérience de la réalité. Aux deux premiers vers de « À un Juvénal de lait » le narrateur conteste de manière ironique les excès de la poésie parnassienne : « À grands coups d'aviron de douze pieds, tu rames / En vers… et contre tout – Hommes, auvergnats, femmes… ». Corbière affirme ainsi que la poésie ne se limite pas à un aspect formel. Les paroles du narrateur-personnage dans l'avant dernier quatrain de « Un jeune qui s'en va » révèlent le rôle primordial que le poète accorde à la poésie : « la poésie est : vivre, / Paresser encore, et souffrir / Pour toi, maîtresse ! et pour mon livre ; ». Corbière entrevoit des analogies entre la poésie et la perspective d'une mort précoce tel qu'il l'énonce de manière accentuée au dernier vers de ce quatrain qu'il scinde en deux lignes :

> Il est là qui dort.
> – Non : mourir !

Le détachement typographique de l'exclamation « – Non : mourir ! » désarticule le vers 100 afin de mettre en relief l'acceptation de la mort. Les similarités que ce cri de désarroi entretient avec les vers 48 et 49 attestent du tiraillement que Corbière éprouve entre le désir de vivre et la tentation de la mort :

> Pour vivre, il faut bien travailler…
> Non ! mourir…
> La vie était belle

Les souffrances physiques que le poète endure et qui donnent le jour à son obsession de la mort, sont peut-être causées par une maladie systémique auto immune que Vincent Le Berre[86] a diagnostiqué en 1988. Le poète transpose son angoisse et ses

[86] Vincent Le Berre intitulée, *Essai d'approche de la pathologique de Tristan Corbière, breton et poète*, thèse de médecine sous la direction de Olivier Cadiou, Brest, Université de Bretagne occidentale, 1988.

souffrances dans sa poésie ainsi que l'illustre la dialectique de la vie et de la mort au cœur des *Amours jaunes*. Par ailleurs, il s'insurge contre les hommes de Lettres qui font du thème de la mort leur principale source d'inspiration. Corbière recourt également à une caricature acerbe afin de dénoncer l'exagération des œuvres de Moreau, Hugo et Chénier. Le fait qu'il dénigre ces poètes ne signifie pas pour autant qu'il rejette de manière catégorique la poésie de ses aînés. L'ampleur des références et des allusions intertextuelles dans *Les Amours jaunes* témoigne implicitement de la considération que le poète leur voue.

D'après la critique Tristan baptisa Armida-Josefina Cuchiani du prénom de Marcelle. Il est certes vraisemblable qu'il lui ait attribué de manière ironique ce surnom du fait que ce dernier était l'un des pseudonymes les plus répandus chez les femmes de mœurs légères. Cependant l'origine de ce surnom est peut-être à rechercher dans le roman de Murger. Le prénom Marcelle constitue le pendant féminin de Marcel et comporte ainsi une dimension ludique. La mise en scène dans le célèbre roman de Murger de deux artistes amis nommés Rodolphe et Marcel[87] constitue une allusion aux prénoms du couple des Battine : Rodolphe et Marcelle. À Roscoff, Au cours du printemps 1871, Tristan fait la connaissance de ce couple et il semble qu'il ait alors éprouvé des sentiments amoureux à l'égard de Marcelle. Ce surnom était consacré aux lorettes, femmes entretenues par plusieurs amants. Corbière n'a-t-il pas tenté un jeu de mots littéraire comparable à celui que les prénoms « Jean-Marie » et « Mary-Jane » composent dans « Le novice en partance et sentimental » ? Un autre élément contribue à justifier cette hypothèse : « Mon existence folle est comme une chanson ; chacun de mes amours est un couplet ; mais Marcel en est le refrain. »[88]. La dernière phrase du chapitre « Les fantaisies de Musette » énoncée par la jeune lorette à son amant officiel, attribue le sens d'une allusion intertextuelle à la requête du personnage du poète dans la parodie «Le Poète & et la Cigale » :

v. 7 *Il alla crier famine*
Chez une blonde voisine,
La priant de lui prêter
v. 10 *Son petit nom pour rimer*
(*C'était une rime en* elle)
– Oh ! je vous paîrai, Marcelle,

[87] Murger, *op. cit.*, p. 301.
[88] Murger, *ibid.*, p. 327.

L'intertextualité permet d'expliciter le choix du prénom Marcelle et la mise entre parenthèse de la phrase « *C'était une rime en* elle » renforce la référence aux paroles du personnage de la lorette : « Marcel en est le refrain ». Par ailleurs, cette phrase qui décrit la position sentimentale inconfortable que vit la lorette, contribue aux ressemblances entre le titre du recueil et le chant d'une « existence folle » qui dépeint un écartèlement entre la raison et les aspirations amoureuses.

Les références aux personnages shakespeariens qui incarnent l'amour malheureux, illustrent la déception sentimentale du poète. On relève de manière respective dans « Le Poète contumace » et « Après la pluie » la dévalorisation des relations amoureuses : « Nuits à la Roméo ! – Jamais il ne fait jour. – » et « C'est le chant de l'alouette, / Juliette ! / Et c'est le chant du dindon… ». Le poète dévalorise de manière sarcastique cette relation amoureuse. Il déprécie l'aurore, instant symbolique de la séparation des amants de Vérone. Corbière a pu s'inspirer du texte de Murger : « et ma voisine est une Juliette qui garde ordinairement son Roméo bien après le chant de l'alouette. »[89].

D'autres allusions intertextuelles sont réalisées en filigrane telles que celle qui associe le hasard à la gastronomie aux vers 37 et 38 de « Bohême de chic » : « Et me plante sans gêne / Dans le plat du hasard, ». Cette évocation métaphorique de la notion de destin fait écho au roman de Murger « son cuisinier s'appelait le Hasard, et il logeait fréquemment à l'auberge de la Belle-Etoile. »[90]. Il apparaît également intéressant de comparer les vers 13 et 14 de « Grand opéra », « Dans mon éternité sais-tu la barbarie / De mon orgue infernal, orgue de Barbarie ? », avec la réplique humoristique : « – Ah ça ! dit Rodolphe, explique-moi, un peu la contradiction qu'on remarque dans cet article. Si tu donnes aux orgues de barbarie, pourquoi insultes-tu les parents barbares ? »[91]. Nous découvrons dans « Grand opéra » un calembour inspiré du mot « orgue de Barbarie ». Par ailleurs, le poème « *Libertà* » présente l'idée d'un amour triangulaire qui évoque le passage suivant de l'œuvre de Murger :

---

[89] Murger, *op. cit.*, p. 91.
[90] Murger, *ibid.*, p. 101.
[91] Murger, *ibid.*, p. 138.

Et, si le jeu t'amuse,
Je veux te la prêter…
Ton petit lit de sangle,
Pour nous a rajouté
Les trois bouts du triangle :
Triple amour ! – Trinité !

Des similarités apparaissent entre la réflexion du narrateur-personnage relative à un amour triangulaire et les paroles de Marcel, l'un des principaux personnages du roman de Murger : « – Une maîtresse pour deux ! fit Marcel avec effroi, ce serait l'avarice portée jusqu'à la prodigalité, et nous dépenserions nos économies à acheter des couteaux pour nous égorger l'un l'autre. »[92].

Les similarités entre ces deux œuvres révèlent la dette de Corbière à l'égard de Murger. Le poète puise dans *Scènes de la vie de bohême* des informations utiles pour la peinture de la vie à Montmartre mais il y découvre principalement un esprit de dérision qui correspond à son goût prononcé pour le sarcasme et la caricature. Il l'adapte aux besoins de son expression poétique et en approfondit les techniques. La lecture de Murger a pu également lui permettre d'enrichir sa connaissance des mœurs et du parler des artistes de la bohème.

Par ailleurs, il s'inspire du mimétisme auquel recourt Murger pour la représentation d'un bon d'invitation. Ce procédé qui dénote un souci de réalisme et d'originalité, témoigne de la recherche d'innovations dans *Les Amours jaunes*. Le texte extrait des *Scènes de la vie de bohême* présente une typographie qui imite celle des affiches :

BARRIÈRE DE LA VILLETTE
AU GRAND VAINQUEUR.
Salon de **300** couverts.
———
BANQUET ANNIVERSAIRE
EN L'HONNEUR DE LA NAISSANCE
DU
MESSIE HUMANITAIRE,
le 15 avril 184...
Bon pour une personne.
———
N.–B. – On n'a droit qu'à une demi-bouteille de vin.

[92] Murger, *op. cit.*, p. 168.

Au vers 26 d'« Idylle coupée » Corbière imite l'enseigne d'un estaminet qu'il situe à proximité du cimetière de Montmartre : « Au – BON RETOUR DU CHAMP DU NORD – ». Dans « Le novice en partance et sentimental » ce procédé accentue le mimétisme du fait que le texte soit mis en épigraphe :

> A la déçente des marins chez Marijane
> Serre à boire et à manger couche à
> Pieds et à cheval.
>
> Débit.

Le jeu de mots décelable dans « couche à pieds et à cheval » est l'effet du Corbière blagueur qui par souci d'authenticité introduit une erreur syntaxique dans cette expression. Le recours à l'erreur grammaticale lui permet de pasticher le parler du milieu social qu'il dépeint. En outre, le poète réitère de manière similaire le mimétisme des enseignes dans « Cap'taine Ledoux » :

À LA BONNE RELÂCHE DES CABOTEURS
VEUVE-CAPT'AINE GALMICHE
CHAUDIERE POUR LES MARINS – COOK-HOUSE
BRANDY – LIQŒUR – POULIAGE.

Le titre même du poème tend à être l'imitation d'une enseigne du fait qu'il interfère avec le texte mis en épigraphe. Les erreurs orthographiques manifestes dans les mots « liqoeur » et « déçente » présents dans « Le novice en partance et sentimental », invitent le lecteur à s'interroger à propos de leurs significations. Ces pseudo-erreurs participent à l'effet de vraisemblance que le poète souhaite mettre en œuvre.

4. L'inspiration baudelairienne.

Les Amours jaunes révèlent plusieurs liens de correspondances avec *Les Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire. Il existe des résonances entre les titres des deux recueils de même qu'entre leurs thématiques d'inspiration respectives. En effet, le mot « Amours » en tant que référence à la tradition poétique issue de Pétrarque désigne le nom « fleurs ». En outre la connotation négative que comporte l'évocation de la couleur

jaune permet de faire allusion au mot « mal ». D'un point de vue biographique l'existence de Corbière et celle de Baudelaire présentent des ressemblances ainsi que l'affirme Anne-Sophie Kutyla :

> « Les deux hommes connurent, dans leur jeunesse d'abord, le même mal-confort au lycée, le même mécontentement de soi, la même « indolence », la même « maussaderie », le même « ennui » »[93].

Kutyla constate également que Corbière s'inspire de la poésie de Baudelaire qu'il parodie lorsqu'il aborde le thème de la mer dans « Matelots », poème qui évoque « L'Albatros » :

> On ne les connaît pas, ces gens à rudes nœuds.
> Ils ont le mal de mer sur nos *planchers à bœufs* ;
> À terre – oiseaux palmés – ils sont gauches et veules.
> Ils sont mal culottés comme leur brûle-gueules.

Par ailleurs Corbière jette un pont entre « Steam-Boat » et les deux poèmes de Baudelaire consacrés à la mer : « L'Invitation au voyage » et « Le Beau Navire ». Les paroles du narrateur de « Steam-Boat » dans le premier et le deuxième quatrain peuvent être rapprochées des poèmes baudelairiens cités : « …la traversée / Qui fit de Vous ma sœur d'un jour, / Ma sœur d'amour !... / Là-bas : cette mer incolore : Où ce qui fut Toi flotte encore… ». « Steam-Boat » constitue une allusion à l'ouverture de « L'Invitation au voyage » : « Mon enfant, ma sœur, /Songe à la douceur / D'aller là-bas vivre ensemble ! ». L'évocation de la poitrine féminine au vers 18 « Les sauts de ta gorge houleuse !... » rend hommage à la peinture de Baudelaire : « Ta gorge qui s'avance et qui pousse la moire, / Ta gorge triomphante… ».

Les paroles du narrateur-personnage aux vers 19 et 20 d'« *Elizir d'amor* », « Je baise dans la poussière / Les traces de Ton soulier ! », évoquent le poème baudelairien « A une Madone » : « Je te ferai de mon Respect de beaux Souliers / De satin, par tes pieds divins humiliés, ». Les narrateurs respectifs manifestent face à la femme aimée une attitude servile similaire. Notons que le recours au pronom possessif « Ton » se réfère à la personnification du « soulier » dans le poème de Baudelaire. D'autre part, l'ironie baudelairienne s'attaquant au mythe littéraire de l'Espagne dans le sous-titre

---

[93] Anne Sophie Kutyla, *Tristan Corbière, une curiosité esthétique*, Paris, Saint-Pierre-du-Mont Eurédit, coll. Dix-neuf/ vingt, 2000, p. 23.

« *Ex-voto dans le goût espagnol* »[94] s'accorde avec la tonalité caricaturale d'« *Elizir d'amor* » inspirée de *L'Elisir d'amore*[95], opéra bouffe de Donizetti mis en scène en 1832 ainsi que le rappelle Christian Angelet. L'usage d'un vocable pseudo-espagnol que ce soit dans ce poème ou dans la section « Sérénade des sérénades » et à laquelle ce poème appartient, renforce l'idée d'une filiation baudelairienne.

La « male-fleurette » décrite dans la section « Rondels pour après » en tant que fleur emblématique de la poésie de Corbière n'est-elle pas inspirée du titre du recueil baudelairien *Les Fleurs du Mal* ? Par ailleurs, nous relevons des similarités du point de vue de la composition : le titre respectif de ces deux œuvres a pour pendant une section éponyme. En outre, le poème retrouvé « Une mort trop travaillée » inclut une lettre adressée à une femme imaginaire assimilable à un message destiné aux lecteurs tel que l'énonce le narrateur dans l'« Épigraphe pour un Livre condamné »[96], poème qui ouvre la troisième édition des *Fleurs du Mal*. Le poème de Corbière invite à découvrir un poète qui met son « cœur à nu » et révèle ses souffrances morales ainsi que l'illustrent les attaques respectives aux vers 83 et 87 : « " Lis-moi jusqu'au bout, lis ça comme un conte / " Je me suis tué pour tuer le temps. » et « Si tu m'as aimé… ». Ces paroles paraissent inspirées de celles du personnage du poète au vers 11 de Baudelaire « Lis-moi, pour apprendre à m'aimer » qui semble constituer l'adage des *Amours jaunes*, au-delà de la tonalité grinçante et satirique du recueil. Pasquale A. Jannini relève un autre trait de ressemblance entre Corbière et Baudelaire : « Un sadisme qui ne tient pas à la complaisance dans le mal mais à une ultime pirouette, dans laquelle le rire se mêle à la syncope et finit dans une lamentation lancinante »[97]. Ce sadisme se traduit par un rire jaune qui masque les souffrances morales et physiques que le poète éprouve.

Dans « Le bossu Bitor », la répétition du morphème de comparaison « comme » au vers 44 « Se sentant somnoler comme un chat… comme un sage, », introduit une allusion aux vers 3 et 4 du poème baudelairien « Les chats » : « Les chats puissants et doux, orgueil de la maison, / Qui *comme* eux sont frileux et *comme* eux

---

[94] Charles Baudelaire, *Les fleurs du Mal*, édition de Claude Pichois, Paris, Gallimard-Nrf, coll. Poésie, 1972, p. 89.
[95] Tristan Corbière, *Les Amours jaunes*, op. cit, p.109
[96] Baudelaire, *ibid*., p. 209.
[97] Texte original : « sadismo che si risolve non in un compiacimento nel male, ma in una ghignante piroetta finale, ove il riso si mescola al singiozzo, e si conclude con un lamento lancinante » écrit par Jannini, *op. cit*. 27.

sédentaires. ». L'allusion intertextuelle parodie également les paroles du narrateur au vers 11 de ce sonnet « Qui semblent s'endormir dans un rêve sans fin ; », tandis que l'adjectif « Voluptueux » qui qualifie Bitor au vers 46 fait écho au vers 5 des « Chats » : « Amis de la science et de la volupté, ». Le goût du poète pour la parodie se poursuit à travers la charge ironique contenue dans la description des yeux du matelot au vers 48 : « Son petit œil vairon noyé de morbidesse !... ». Celui-ci fait référence à l'ultime vers du poème baudelairien dont il caricature la tonalité emphatique : « Étoilent vaguement leurs prunelles mystiques. ». Les allusions à l'œuvre de Baudelaire accentuent la mise en relief de la posture indolente du matelot bossu. En outre, elle amplifie le contraste entre la description de cette oisiveté ponctuelle et la peinture macabre du cadavre de Bitor.

5. L'influence de Gautier.

Théophile Gautier dut assurément retenir l'attention de Corbière qui recourt à des allusions intertextuelles afin d'évoquer son œuvre. La poésie du chef de file des parnassiens a nécessairement retenu l'attention du poète. Gautier qui connut la notoriété de son vivant grâce à sa poésie, ses contes et ses récits de voyage, décède en octobre 1872. Corbière a peut-être admiré en lui le fait qu'il soit également critique d'art ? La fréquentation des peintres parisiens rencontrés à Roscoff avec lesquels le poète noue des liens d'amitié témoigne de son goût prononcé pour la peinture. Corbière caricaturiste et adepte d'une poésie antiromantique se réfère à Gautier en relevant les excès du thème poétique pseudo-espagnol. Il s'attaque à l'auteur d'*ESPAÑA*, recueil de poésies dont il caricature l'espagnolisme ainsi que le révèle l'expression « Cosas de España » dans « Hidalgo! ».

L'un des poèmes du recueil « Séguidille » présente quelques similarités avec « Guitare ». Ce poème manifeste un effet d'écho entre le premier et le dernier quatrain qui constituent une sorte de refrain :

Je sais rouler une amourette
En cigarette,
Je sais rouler l'or et les plats !
Et les filles dans de beaux draps !

Je sais flamber en cigarette
Une amourette,
Chiffonner et flamber les draps,
Mettre les filles dans les plats !

Ces similarités accentuent l'une des portées du titre « Guitare » qui se réfère à l'expression « c'est la même guitare ». Par ailleurs, ces évocations dénoncent l'aspect répétitif des images et du lexique du thème de l'Espagne dans la poésie romantique. Le titre du poème de Corbière contribue à l'évocation de l'atmosphère de « Séguidille » où l'amour équivaut à un divertissement :

Chanter, danser aux castagnettes,
Et, dans les courses de taureaux,
Juger les coups des toreros,
Tout en fumant des cigarettes;

Le jeu d'échos entre « Guitare » et « Séguidille » tels que la répétition du mot « cigarette » et la présence de la rime en [εt] respectivement dans les deux poèmes, accentuent les liens d'intertextualité.

D'autre part, il semble que Corbière parodie « Le chant du Grillon »[98], un poème de Gautier inclus dans le recueil *La Comédie de la Mort*. Les références intertextuelles à la fable de « L'Ours et l'Amateur de jardin » dans *Les Amours jaunes* évoquent également « Le chant du Grillon ». L'exhortation au vers 85 d'« Idylle coupée », « Volez, mouches et demoiselles », de même que les paroles du narrateur dans la dernière strophe de « Rondel », témoignent de cette double évocation : « ils ne viendront pas, tes amis les ours, / Jeter leur pavé sur tes demoiselles… ». Corbière recourt à une double relation d'intertextualité où « L'Ours et l'Amateur de jardin » entre en résonance avec « Le chant du grillon » qui constitue une réécriture de cette fable :

L'ours sort du sommeil,
La mouche ouvre l'aile,
v. 20 Et la demoiselle
Aux prunelles d'or,
Au corset de guêpe,
Dépliant son crêpe
A repris l'essor.

[98] « Le chant du grillon », *Œuvres poétiques complètes*, Théophile Gautier, éd. de Michel Brix, Paris, Barillat, 2004, p. 284.

L'ironie consiste à caricaturer dans la poésie de Gautier l'allégorie de la libellule afin de dépoétiser la dimension lyrique de sa poésie. Cette double intertextualité permet donc d'observer l'ampleur et la richesse des influences poétiques qui renforcent la densité des réseaux intertextuels dans *Les Amours jaunes*. Aux vers 143 et 144 d'« Idylle coupée » on découvre une référence précise à un poème de Gautier : « Apparais, un poignard dans le cœur ! – Ce sera, / Tu sais bien, comme dans *Iñès de la Sierra*… ». Il s'agit de l'évocation d'un comte fantastique de Nodier qui porte le nom de l'héroïne nommée Inès de las Sierras. Gautier s'inspirant de ce récit fantastique, compose un poème auquel il donne le même titre. La lecture des deux derniers vers de ce poème corrobore les liens de correspondances avec le texte de Gautier : « Et comme Inès l'assassinée, / Dansant un poignard dans le cœur ! ».

Par ailleurs, l'évocation méliorative « De Raphaël, peintre au nom d'ange, » au vers 31 du « Convoi du pauvre », semble faire écho à « La vie dans la mort », poème de Gautier présent également dans *La comédie de la mort.* Corbière fait allusion à la mise en valeur du nom Raphaël dans le poème de Gautier : « le beau peintre au nom d'Ange, ». D'autre part, le poème de Gautier « Aveugle »[99] et « Rapsodie du sourd » présentent des similarités. Corbière écrit « comme la clarinette / D'un aveugle bouché qui se trompe de trou. ». Ces paroles sont inspirées du premier quatrain de Gautier qui met en scène le personnage de l'aveugle jouant d'un instrument à vent :

> Un aveugle au coin d'une borne,
> Hagard comme au jour un hibou,
> Sur son flageolet, d'un air morne,
> Tâtonne en se trompant de trou,

Les deux premiers vers du troisième quatrain de « La source »[100], « Les myosotis aux fleurs bleues / Me disent : Ne m'oubliez pas ! », font écho au vers 4 de « *Veder Napoli poi mori* » : « Ce *Ne-m'oubliez-pas* d'outremer ».

Le poème « Rondalla »[101] révèle plusieurs similarités avec « *Elizir d'amor* ». En premier lieu il est important de souligner la manière ironique dont les deux poètes

---

[99] Théophile Gautier, *Emaux et Camée*, édition de Claudine Gothot-Mersh, Paris, Gallimard-NRF, 1981, p. 84.
[100] Gautier, *op. cit.*, p. 90.
[101] Gautier, *ibid.*, p. 58.

traitent le thème du désir amoureux motivé par l'animosité et le ressentiment. Le premier quatrain écrit par Gautier décrit la relation d'amour-haine entre le poète-narrateur et la femme convoitée :

> Enfant aux airs d'impératrice,
> Colombe aux regards de faucon,
> Tu me hais, mais c'est mon caprice,
> De me planter sous ton balcon.

De même Corbière aborde ce thème de manière similaire au premier quatrain d'« *Elizir d'amor* »:

> Tu ne me veux pas en rêve,
> Tu m'auras en cauchemar !
> T'écorchant au vif, sans trêve,
> – Pour moi… pour l'amour de l'art.

En outre, nous remarquons que le poème « *Elizir d'amor* » aussi bien que « Rondalla » sont empreints des procédés de la bouffonnerie théâtrale comparable aux œuvres d'Offenbach. Les poètes-narrateurs des deux poèmes respectifs recourent tour à tour à une tonalité pathétique et à la dérision afin de dénoncer l'indifférence de la femme désirée. L'animalisation a pour rôle dans les deux poèmes de tenter de susciter un sentiment d'apitoiement chez la femme. « Comme un taureau blessé je beugle, » écrit Gautier, tandis que le poète se qualifie de manière péjorative « Chien parmi les chiens perdus ; ». Enfin notons également que le vers 14 de « Rondalla » introduit l'expression populaire « racleur de jambon » qui désigne péjorativement un guitariste. La lecture du poème de Gautier a pu influencer l'écriture du vers 32 : « Et chatouille le jambon… ». Dans la poésie de Gautier le recours au registre populaire s'inscrit dans une recherche de vraisemblance. Corbière entrevoit dans ces vocables une manière pertinente de caricaturer la poésie pseudo-espagnole.

6. L'hommage à Vigny.

Corbière affirme que l'artiste se trouve dans l'incapacité d'être compris par le grand public. Il fait allusion aux obstacles qui entravent la véritable communication. « Quel vitrier a peint ! quel aveugle a chanté !... / Et quel vitrier chante en raclant sa palette, » déclare le poète-narrateur dans « Décourageux » afin de dénoncer le non-sens d'un nombre considérable d'œuvres. Il fait ainsi écho à Alfred de Vigny qui dénonce

dans le poème « La Flûte » le manque de rigueur de l'écriture poétique dans certaines œuvres littéraires :

> Regardez votre Flûte, écoutez-en le son
> Est-ce bien celui-là que voulait faire entendre
> La lèvre ? Était-il pas ou moins rude ou moins *tendre* ?
> Eh bien, c'est au bois lourd que sont tous les défauts,
> Votre souffle était juste et votre chant est faux.[102]

On peut entrevoir des ressemblances entre les mots qui composent les deux derniers vers de cette strophe et les vers 40 et 41 d'« Épitaphe » : « Il pleura, chanta juste faux ; / – Et fut un défaut sans défauts. ». Contrairement à Vigny, Corbière se déprécie et s'attribue l'image dévalorisante d'un poète qui a échoué tandis que le thème de la cécité dénonce de manière implicite la médiocrité de certaines œuvres littéraires. Selon cette perspective de l'autodérision, le narrateur-personnage dans « *Elizir d'amor* » cumule les « rôles borgnes – et d'aveugle aussi », tandis que celui de « Rapsodie du sourd » avoue ne pas maîtriser son instrument poétique : « sans savoir si je parle en indou… / Ou peut-être en canard, comme la clarinette / D'un aveugle bouché qui se trompe de trou. ». La clarinette mis en scène dans *Les Amours jaunes* constitue une évocation de la flûte dépeinte dans la poésie de Vigny.

En outre, le narrateur de « Décourageux » présente des traits de similarité avec celui de « Rapsodie du sourd ». En effet, le vers 33 de « Décourageux » met en scène également un musicien : « Ou quel aveugle a peint avec sa clarinette ». Or, cet individu en lequel le poète se dédouble exprime une importante remise en question de la poésie. La question « Est-ce l'art… » présente au vers 34, témoigne de cette réflexion. De manière plus impersonnelle Vigny caricature l'artiste raté au vers 88 : « aveuglé d'esprit plus que l'aveugle-né ». Corbière vise les nombreux poètes qui à l'époque du Romantisme ne respectent guère les règles de l'art et prétendent ne devoir suivre que leur inspiration. Le poète s'inscrit ainsi dans la lignée de l'auteur des *Destinées* qui défend la rigueur de l'écriture poétique. Il manifeste de la modestie par rapport à sa création telle qu'il l'énonce au vers 121 : « Pour moi qui ne sais rien et vais du doute au rêve ». Cette réflexion évoque les autocaricatures de Tristan ainsi que le montrent les paroles du narrateur-personnage au vers 43 de la « Rapsodie du sourd » : « – Rien – Je

---

[102] Alfred de Vigny, *Les Destinées*, Pierre-Georges Castex, Paris, Sedes, 1964, p. 47.

parle sous moi…Des mots qu'à l'air je jette ». « L'âme retrouve alors la vue et la clarté, » déclare Vigny au vers 123, affirmant ainsi la médiocrité de la production littéraire de ces poètes. Le portrait du poète-Sisyphe qu'il réalise dans ce poème a pu inspirer Corbière :

> Ce Sisyphe éternel est beau, seul, tout meurtri,
> Brûlé, précipité, sans jeter un seul cri,
> Et n'avouant jamais qu'il saigne et qu'il succombe
> A toujours ramasser son rocher qu'il retombe.

Cette figure de la douleur est le pendant du narrateur-personnage de « Cris d'aveugle » qui implore Dieu dans l'avant-dernière strophe : « Pardon de prier fort / Seigneur si c'est le sort ».

7. Traduction et réécriture.

On relève dans le premier quatrain de « *Soneto a Napoli* » la traduction d'un dicton italien. Ce dicton populaire évoqué aux deux premiers vers, « Il n'est pas de Samedi / Qui n'ait soleil à midi; », fait allusion à la culture napolitaine et révèle une quête d'authenticité. Le jeu des caractères typographiques contribue à la recherche d'une traduction qui puisse exprimer de manière fidèle la dimension subjective de l'énoncé original. La traduction de ce proverbe manifeste une volonté d'enrichissement grâce à l'appropriation d'une pensée dont le poète se trouve séparé par la barrière de la langue. Le dicton qu'il traduit de l'italien peut être rapproché de la parodie de la fable « La Cigale et la Fourmi ». Ces emprunts textuels permettent de voir de quelle manière il réussit à intégrer dans son écriture poétique ces textes qui comportent un message de sagesse.

Le poète transforme le dicton populaire pour créer une nouvelle signification de sorte que le travail de réécriture de la vérité populaire contenue dans le dicton italien, « Non c'è sabato senza sole, non c'è donna senz'amore », aboutit à une expression inédite qui fait miroiter l'évocation du texte original. S'« Il n'est pas de samedi sans soleil, il n'est pas de dame sans amour » correspond à la traduction littérale de cet énoncé ; Corbière transforme la deuxième séquence phrastique du dicton qui devient sous sa plume : « Femme ou fille soleillant, / Qui n'ait midi sans amant ». Le

néologisme « soleillant » est obtenu à partir du mot « soleil » selon un procédé de suffixation similaire à celui qui crée le néologisme « soleiller » au vers 2 de « Duel aux camélias ». Le poète ne se trouvait pas dans l'obligation de forger le mot « soleillant » afin de respecter la signification du dicton italien. Seul l'esprit d'innovation lui commande d'enchâsser ce néologisme.

Le recours à l'italien témoigne de l'esprit de dérision de Corbière. Les allusions à l'œuvre de Dante révèlent l'attention que le poète accorde à la littérature italienne ainsi que l'illustre « Lasciate speranza »[103]. Cette expression qui signifie « Laissez l'espérance » évoque un vers célèbre de la *Divine Comédie* au vers 6 de « *Veder Napoli poi mori* ». Les allusions littéraires tissent dans le recueil un réseau de correspondances qui témoigne du rôle que le poète attribue à la poésie conçue comme une ouverture sur le monde. Le paria affirme au vers 32 du poème éponyme la recherche d'un dialogue universel :

v.32 Et dans n'importe quelle langue
Je puis subir une harangue ;

[…] v.34 Je puis me taire si je veux

La recherche d'universalité sous-tend un désir de communication totale. Elle permet de définir le recueil comme une œuvre de l'intertextualité c'est-à-dire une création littéraire axée sur la notion de dialogisme au sens bakhtinien du terme. Elisabeth Aragon analyse cette polyphonie et constate la présence de points de vue opposés « donnant du monde une image double, ambivalente. »[104].

Le poète recourt à une mise en relief typographique des emprunts textuels. Les italiques tels que ceux du diptyque parodiant « La Cigale et la Fourmi », révèlent l'importance du dialogue établi entre les deux œuvres. Il ne s'agit plus alors d'un simple emprunt mais d'un rapport de filiation qui s'inscrit dans la tradition de la parodie et de la caricature burlesque des romans de chevalerie du Moyen âge dont le *Don Quichotte* de Cervantès est l'un des représentants. On relève plusieurs formes de correspondances entre la poésie de Corbière et les œuvres auxquelles il est fait allusion.

---

[103] Angelet traduit « Lasciate ogni speranza, voi ch'intrate » par « vous qui entrez, laissez toute espérance ».in Corbière, *Les Amours jaunes*, *op. cit*., p.154
[104] Aragon, *op. cit.*, p. 181.

Les œuvres évoquées contribuent à la réflexion du poète relative à la création poétique, de même qu'elles renforcent le dialogue intertextuel tel que celui que l'on relève dans « Le fils de Lamartine et Graziella ». La diversité des relations intertextuelles que le recueil entretient avec les autres écrits se manifeste également dans le domaine des chants populaires. Les chants religieux bretons tels que le « Cantique spirituel », renforcent cette relation de correspondances et de mimétisme.

Les vingt-trois quatrains qui composent ce chant religieux dans « La rapsode foraine et le pardon de Sainte-Anne » se trouvent typographiés en italiques. Le nombre considérable de strophes que forme ce cantique est en rapport avec la valeur que Corbière accorde à ce patrimoine culturel. La parodie des chants religieux bretons témoigne des traditions religieuses en vigueur en Bretagne au cours du XIXe siècle. Par ailleurs, le pastiche de la tonalité psalmodique des prières attribue une dimension vraisemblable à ces pseudo-chants bretons. Comme le remarque Christian Angelet, le poète s'inspire probablement de l'ouvrage qui regroupe des chants populaires bretons sous le titre de *Barzaz-Breiz*[105]. Son auteur, Hersart de La Villemarqué, fut le premier à recueillir et à publier ces chants de la Basse-Bretagne en 1839. Corbière a peut-être approfondi sa connaissance des chants bretons grâce à cette œuvre dont la large diffusion a contribué à faire découvrir au grand public la culture populaire bretonne.

Dans la section « Gens de mer » et notamment dans « Aurora » le poète cite des chansons de marins. Ces chants sont associés dans ce poème à des récits d'aventures maritimes ainsi que l'illustre la mise en scène du départ d'un navire de corsaires. Les chansons maritimes apparaissent mises en relief par l'usage des italiques et se présentent de deux manières différentes. Les paroles de ces chansons se trouvent soit insérées dans le corps du poème, soit détachées sous la forme de couplets. Au vers 7 le refrain d'une chanson populaire « *c'est pas tant le gendarm'qué jé r'grette !* », est enchâssé dans l'une des répliques du dialogue entre les hommes de l'équipage du navire nommé « Mary-Gratis ». Dans la seconde disposition des extraits de chansons maritimes le poète recourt à un détachement typographique placé à la fin d'une strophe tel celui du couplet que les deux derniers vers de la première strophe composent : « *Jusqu'au revoir, la belle, / Bientôt nous reviendrons …* ».

---

[105] Théodore Hersart de La Villemarqué, *Barzaz*, ganaouennou breiz, dastumet enn enor d'ar vro, Le barde, recueil de chants bretons, Delloye, Paris, 1845.

8. Une remise en question de l'idéalisation littéraire.

Les allusions littéraires, le recours à la parodie et à la satire constituent une mosaïque de l'intertextualité. La contestation des témoignages littéraires qui évoquent l'Italie, l'Espagne et l'univers des marins participe au jeu des correspondances intertextuelles. Le personnage de Polichinelle mis en scène dans « *Soneto a Napoli* » symbolise l'esprit de dérision. En effet, ce personnage du bouffon de la Comédie italienne qui doit son existence aux farces napolitaines incarne la satire. Que peut signifier le choix de l'évocation de la ville de Naples ? Il semble que le poète la choisit du fait qu'il y découvre une réalité en contradiction avec le mythe littéraire de cette ville que le Romantisme a édifié. *Corinne ou l'Italie*, roman de Mme de Staël paru en 1807, initie le mythe de la cité napolitaine au XIXe siècle. *Rome, Naples, Florence*, récit de voyage que Stendhal publie en 1817, évoque une Naples imaginaire comparable à celle que Musset présente dans *Les Caprices de Marianne*, pièce publiée en 1833 et mise en scène pour la première fois en 1851. Lors de ses deux séjours en Italie, Corbière découvre une société italienne qui diffère de celle que les Romantiques ont dépeinte dans leurs œuvres. Le premier voyage de Tristan se déroule de décembre 1869 à mars 1870. Le poète embarque de Marseille afin de rejoindre ses amis les peintres Jean Louis Hamon et Jean Bener habitués à séjourner à Capri.

Tristan découvre Naples dans un climat d'effervescence. En effet Garibaldi, héros de la lutte pour l'unité italienne organise un anti-concile dans la cité napolitaine afin de répondre de manière ironique au pape Pie IX qui avait décrété le 8 décembre 1869 le concile Vatican I affirmant l'infaillibilité pontificale. Corbière a pu lire dans la presse la lettre ouverte de Garibaldi publiée le 12 octobre 1869 dans laquelle il prône la réunion d'un anti-concile à Naples du 8 au 11 décembre 1869. Le révolutionnaire italien y exprime son anticléricalisme tel qu'en témoigne l'extrait suivant : « Dans l'antique Parthénope se réuniront les apôtres de la Vérité, les disciples de Galilée, de Newton, de Kepler, de Voltaire, de Franklin, les exterminateurs de la torture et des bûchers, les colonnes superbes de la dignité humaine ! »[106]. On peut évoquer le rôle de Garibaldi dans la guerre franco-prussienne. En effet, le gouvernement de la Défense

[106] http://europelr.free.fr/Documentation/Publication/GARIBALDI.htm, site consulté le 27 novembre 2011.

nationale fait appel au héros libérateur qui accepte de prendre les armes pour la France. En novembre 1870, à la tête de 10 000 tirailleurs français de l'Armée des Vosges Garibaldi remporte une victoire à Dijon.

En mai 1872, Corbière accomplit un second séjour en Italie en compagnie de Rodolphe de Battine et d'Herminie. Les trois voyageurs résideront à l'hôtel Pagano à Capri ainsi que le relate Steinmetz : « Preuve, était donnée de la venue du trio dans ce même hôtel où Tristan lui-même avait séjourné au début de l'année 1870. »[107]. *Graziella*, roman de Lamartine paru en 1852, tend à accentuer l'image d'une Naples idéale. Corbière s'attaque dès le premier vers de « *Veder Napoli poi mori* » à cette idéalisation de la cité napolitaine. Le narrateur-personnage avoue de manière ironique qu'il n'en conserve pas un glorieux souvenir : « voir Naples et… – Fort bien, merci, j'en viens. ». Le jeu de mots tissé autour de l'expression « voir Naples et mourir » exprime la sagesse du poète qui souhaite désacraliser l'image de la grande ville du sud italien. L'ultime mot du premier vers, « – Patrie », se détache seul sur la deuxième ligne et de ce fait le blanc typographique qui le circonscrit lui attribue une signification contraire.

Le mot « patrie » en tant que contre-rejet du deuxième vers « D'anglais en vrai, mal peints sur fond bleu-perruquier ! » introduit une antinomie suite à l'évocation de la présence de riches aristocrates anglais dans le sud italien. La séparation typographique qui détache le mot « Patrie » de sa détermination « d'anglais », recouvre une dimension symbolique. La présentation de la riche population anglaise qui domine la ville de Naples contraste avec l'attitude des natifs napolitains caractérisés par le désœuvrement dépeint aux vers 17 et 18 : « *Lazzarones* / Riches d'un doux ventre au soleil ! ». De cette opposition découle un antagonisme entre deux perspectives dont l'une apparaît verticale et la seconde horizontale. Celles-ci peuvent être respectivement représentées par la domination anglaise et l'existence insouciante des Napolitains. Corbière révèle de quelle manière la richesse matérielle des Anglais attirés par un climat plus clément s'oppose à l'état d'indigence de la population des lazzarones.

---

[107] Jean-Luc Steinmetz, *Tristan Corbière*, « *une vie à-peu-près* », éd. Fayard, 2011, p. 379.

Par ailleurs, l'alternance entre la verticalité et l'horizontalité témoigne d'une double perception du monde. La posture verticale que le narrateur évoque dans la troisième strophe de « Paria », est celle de l'homme qui domine son environnement : « Terre ou mer, elle est sous la plante / De mes pieds – quand je suis debout. ». L'horizontalité incarne le désengagement et la défaite du poète aux vers 15 et 16 : « – Quand je suis couché : ma patrie / C'est la couche seule et meurtrie ». Ces deux perspectives selon lesquelles Corbière perçoit le monde abolissent les notions de frontière et de cloisonnement, et proposent une vision universelle de l'identité culturelle. Ils révèlent d'autre part le désir d'une liberté absolue telle qu'elle transparaît au vers 8 de « *Libertà* », c'est-à-dire une volonté d'être « Toujours libre » selon l'expression présente au vers 8 de « Paria ». Cette liberté inspire au poète l'idée d'une mort dénuée de tous les artifices cérémoniaux. La mort sans le recours aux traditions funéraires constitue le parfait accomplissement du cycle de la nature ainsi qu'elle est dépeinte aux deux derniers vers de « Paria » : « Puisque ma patrie est en terre / Mon os ira bien là tout seul… ». Le poète parvient à surmonter l'angoisse de la mort grâce à une liberté qui le réconcilie avec l'univers. L'indifférence qu'il affiche à l'égard de sa propre personne au vers 48, correspond à un état de quiétude apte à mettre un terme à une perpétuelle oscillation entre l'estime de soi et l'autodépréciation : « – Je ne m'aime ni ne me hais. ». Le thème du sommeil et celui du retour vers le monde de l'enfance évoqués dans les « Rondels pour après » entretiennent des liens de correspondances avec le motif du vallon dans la poésie de Lamartine que Jean-Pierre Richard définit ainsi : « Il est le *lit*, mais aussi le berceau, le *nid* »[108]. Le thème du sommeil, allégorie de celui de la mort, contribue à l'image de l'horizontalité qui se réfère à l'art de la peinture. Corbière associe la mort à l'abnégation au vers 15, « – Quand je suis couché : ma patrie », ainsi qu'au vers 57 : « – Où que je meure : ma patrie ». L'effet d'échos qu'introduit le mot « patrie » contribue aux similarités entre ces deux vers. Aux vers 57 et 58 la mort acquiert l'aspect d'une certitude incontournable qui se résume en une attente : « – Où que je meure : ma patrie / S'ouvrira bien, sans qu'on l'en prie, ».

Les répétitions symétriques telles que celle du mot « pays » aux vers 23 et 24 accentuent les effets de chute : « Et le mal du pays me ronge… / Du pays que je n'ai pas vu. ». En outre, la représentation du corps inanimé évoqué par la synecdoque « os »

[108] Jean-Pierre Richard, *Études sur le romantisme*, éditions du Seuil, coll. Essais, 1970, p. 162.

tisse des liens de correspondances avec l'idée du souvenir exprimée au vers 42 : « C'est ma trace ». L'enveloppe corporelle du défunt équivaut à une « trace », c'est-à-dire une empreinte qui matérialise le passage d'un être humain. Ces différentes évocations créent un réseau d'analogies avec les mots « creux » et « horizon » présents au vers 22 et symbolisent les aspects éphémères et illusoires de la vie : « Creux ; mon horizon – l'imprévu – ».

Au-delà du recours à la dérision l'intertexte des *Amours jaunes* révèle une révolte contre la tradition littéraire ainsi que le soulignent Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand :

> « On ne peut guère aller plus loin, semble-t-il, dans une telle déconstruction en règle de tout ce que la poésie a d'institué, d'assis, de codé et de reconnu – ce n'est qu'à cette fin que sa poétique brasse tout ensemble le romantisme, le réalisme, le Parnasse, et même des genres populaires tels que la chanson. »[109].

Le poète exprime de manière ironique sa révolte contre les valeurs morales que la bourgeoisie défend. Le jeu des références et des allusions littéraires dans les *Amours jaunes* contribue à la poétique d'un dialogue intertextuel. Cette poétique de l'habit d'Arlequin illustre l'attention que Corbière a accordée aux œuvres de ses contemporains et aux auteurs du passé.

[109] Bertrand et Durand, *op. cit*., p. 206.

II. *Les Amours jaunes* et l'art de la caricature.

1. L'art de la dérision ou la philosophie cynique.

La poésie de Corbière entretient des liens de correspondances avec l'art de la caricature. Le recours à la dérision et à l'ironie acerbe que manifestent *Les Amours jaunes*, s'apparente à l'art de la caricature du fait que le poète souhaite dénoncer de manière implicite les travers de la société. Corbière qui pratique l'autocaricature a peut-être transposé certaines techniques picturales vers la poésie afin d'enrichir son écriture poétique. Au-delà de la folie de la révolte du poète qui remet en question les œuvres de ses prédécesseurs et de ses contemporains, le poète semble s'interroger à propos du rôle de la poésie et recourt à la dérision afin de contester les injustices sociales. « Parce que je caresse ceux qui me donnent, j'aboie contre ceux qui ne me donnent pas, et je mords ceux qui sont méchants »[110], déclare Diogène dit le « Cynique ». Corbière fait allusion à cette figure qui incarne le renoncement aux biens matériels et valorise l'existence dans la marginalité. Selon cette doctrine philosophique les paroles du narrateur au vers

[110] Diogène Laërce, *Vie, Doctrines et sentences de philosophes illustres*, traduction, notices et notes de Robert Genaille, Paris, Flammarion, vol. 2, 1993, p. 18-26.

8 de « À mon chien Pope », « Ne jamais marcher sur les mains », acquièrent une signification particulière dans la mesure où le sens figuré de l'expression « marcher sur les mains » signifient le fait d'aller à contre courant des pratiques sociales. Dans ce contexte l'expression tend à promouvoir l'insoumission et l'originalité du poète que le rôle allégorique du chien représente. Cette figure de la contestation que semble synthétiser la devise énoncée aux vers 12 et 13 témoigne de l'influence de la philosophie cynique : « Mords – Chien – et nul ne te mordra. ». Selon Pasquale A. Jannini le chien représente « le désir angoissé du poète de se soustraire à la cruelle réalité en devenant un autre être, en l'occurrence un animal »[111].

Le fait que Corbière ait choisi la jeune maison d'édition des frères Glady illustre son désintérêt relatif à la notoriété. Le cynisme philosophique de Corbière transparaît au-delà des manifestations de son tempérament blagueur. Le poète qui jouit d'une situation financière confortable du fait d'être le fils d'un riche notable, affiche un dédain à l'encontre des biens matériels. L'attention qu'il accorde aux êtres marginaux illustre également son rejet de l'argent qu'il perçoit comme la source de l'assujettissement du petit-peuple. La répétition du mot « philosophe » dans le recueil éclaire la portée symbolique des objets mis en scène tels que le sac et la corde. Le poète privilégie l'appellation « corde à boyaux » au détriment de l'usage du mot « corde » qu'il juge porteur d'une préciosité langagière.

Corbière se projette dans le rôle des personnages qui lancent un appel à la miséricorde. Il s'identifie peut-être au vieux mendiant breton dont le sac invite à la compassion et à la charité. Quant au sac des lazzarones, il symbolise la cupidité des poètes avides d'argent ainsi qu'en témoigne la métaphore filée « tronc des *moissonnés* » au vers 62 de « Un jeune qui s'en va » qui se réfère aux dons que Lamartine recevait de ses lecteurs. Corbière évoque de manière sarcastique les difficultés financières de Lamartine qui ouvrit une souscription à ses *Œuvres complètes* afin de s'acquitter de ses nombreuses dettes. L'image du « tronc des *moissonnés* » entretient des correspondances avec l'évocation du sac des mendiants au vers 22.

---

[111] Jannini, *op. cit.*, p. 8.

Par ailleurs, les différentes occurrences du mot « philosophe » dans le recueil constituent des allusions à la philosophie de vie de Corbière. Dans « Un riche en Bretagne » le poète met en avant une conception de l'existence qui s'oppose radicalement à celle de la société traditionnelle du XIXe siècle : « – Lui, c'est un philosophe errant dans la campagne ; ». L'identité de ce mendiant est définie de manière ironique par le mot « errant », allusion au nom « chien errant ». Selon l'acception étymologique, le mot « philosophe » désigne la quête de la sagesse. Le narrateur dépeint la dimension philosophique de cette perpétuelle errance. Aux vers 36 et 37 du « Phare » le narrateur exprime une réflexion relative à la question de l'identité : « Est-il philosophe ou poète ?... / Il n'en sait rien. – ». Cette réflexion expose de manière implicite les interrogations d'un lectorat qui souhaite découvrir l'identité de l'auteur des *Amours jaunes*. Par ailleurs, la réponse « Il n'en sait rien. – » permet peut-être au poète d'avouer les questions qui l'animent par rapport à la valeur de sa création poétique. D'autre part, la réflexion du narrateur du « Phare » est comparable à celle des personnages mis en scène dans « Le poète contumace » : « Un hérétique enfin…Quelque *Parisien* / De Paris ou d'ailleurs. Hélas ! on n'en sait rien. – ». Les références intertextuelles contribuent aux attaques de Corbière contre les préjugés sociaux relatifs au poète.

Existe-t-il des correspondances entre l'usage de l'ironie chez Corbière et Montesquieu ? L'auteur des *Lettres Persanes* met en scène Rica, personnage dont le « ricanement » implicite dénonce les travers de la société. Outre le recours à l'humour, l'évocation d'un personnage étranger permet à Montesquieu d'éviter la censure du fait qu'il s'attaque au pouvoir politique. La figure du « poète contumace » incarne la contestation des injustices politiques et sociales au-delà du fait qu'il se sente étranger c'est-à-dire qu'il perçoive ses différences culturelles et sociales en tant qu'entraves à son intégration dans la société. Par ailleurs, sur le plan littéraire le poète dénonce les excès de la poésie parnassienne et romantique.

Philippe Hamon propose une réflexion permettant d'expliciter le rôle attribué au « poète contumace » qui affirme au vers 90 « je suis un étranger » :

> L'ironie, ici, ne prend donc pas pour *cible* le naïf ou l'étranger, mais s'en sert comme d'un masque et d'un *truchement*. Et ce naïf ingénu ou voltairien qui cumule donc les traits de l'étranger, du sauvage et de l'enfant d'avant l'éducation, est le seul « réaliste » (il voit « les choses comme elles sont »), celui dont le regard n'est pas « oblique », mais au

contraire « droit » (« rectitude ») : redresseur de tort, il redresse ce qui est tordu ou gauchi. »[112].

Cette contestation semble avoir pour origine la sensation d'un vide intérieur dû à la maladie qui interdit à Tristan de s'investir dans une importante activité physique. Jean-Pierre Balcou tente d'expliciter les raisons de cette attitude :

> « On sent chez Corbière un effroi affolé devant le vide qu'il creuse devant lui. Un vide qui part de « Rien » pour aboutir à « Rien » : c'est la conclusion de « Laisser-courre ». Sans main qui le secoure, sans but, sans la santé, avec un travail pas comme il faut »[113].

La naïveté de certains personnages tels que l'enfant mis en scène dans « Le Mousse » et le narrateur de « Lettre du Mexique », symbolise peut-être l'ironie socratique. L'évocation de la naïveté révèle un contraste avec la pose baudelairienne dans le recueil. En effet, le sens étymologique de l'adjectif « naïf » illustre la quête d'une attitude naturelle c'est-à-dire un comportement dénué de théâtralité. Cette attitude révèle une recherche des origines identitaires à travers l'écriture poétique. Le mot « naïf » dérive du latin « nativus » qui signifie « natif ». Il semble également que le poète tente de défendre des valeurs auxquelles il s'identifie au-delà de la mise en scène de la Bretagne et de l'univers maritime dans les sections « Armor » et « Gens de mer ».

Dans « Le phare », poème dont les neuf premiers quatrains sont consacrés à la description d'un phare, la pseudo-interrogation présente au vers 36, « Est-il philosophe ou poète ? », témoigne de la volonté de Corbière d'associer la poésie à une réflexion philosophique. Nous relevons dans le dixième quatrain un glissement du plan descriptif vers le plan allégorique. Le jugement implicite que le poète porte sur lui-même correspond également à une question que le narrateur adresse au lecteur. Cette réflexion tisse des liens avec le quatrain suivant du « Poète contumace » où le narrateur définit le poète en tant que marginal :

v.39 Faisant, d'un à peu près d'artiste,
Un philosophe d'à peu près,
Râleur de soleil ou de frais,
En dehors de l'humaine piste.

---

[112] Hamon, *op. cit.*, p. 118.
[113] Jean-Pierre Balcou, « La folie Tristan ou Corbière à la recherche de lui–même » dans *Études sur Édouard et Tristan Corbière*, édition d'Yves Le Gallo, Brest, centre de recherche bretonne et celtique, Cahiers de Bretagne occidentale n°1, 1976, p. 81.

La situation typographique de ce quatrain composé d'octosyllabes contraste avec les longues strophes composées d'alexandrins entre lesquelles il se trouve enchâssé. Cette disposition typographique participe à la mise en relief du questionnement identitaire évoqué dans ce quatrain. Le recours au minimalisme verbal crée des effets de parallélisme avec le tercet suivant d'« Épitaphe » :

v.19 Poète, en dépit de ses vers ;
Artiste sans art, – à l'envers ;
Philosophe, – à tort à travers.

Les ressemblances entre ces tentatives de définition témoignent de l'importance que Corbière accorde à la perception de sa propre image ainsi qu'en témoigne son goût prononcé pour l'autoportrait. Cependant les interrogations qui ponctuent le recueil ne semblent pas aboutir à une réponse définitive. On relève dans « Le Phare » l'ultime évocation de la question identitaire dans *Les Amours jaunes.* Elle véhicule l'aveu d'une ignorance : « – Il n'en sait rien. – ». Le désir de découvrir sa propre pensée à travers l'expérience de l'écriture poétique, projette le poète dans un cheminement philosophique comparable à l'itinéraire imaginaire du « philosophe errant » qu'il met en scène. L'absence d'orientation des pérégrinations des figures de l'errance tels que le mendiant breton et la rapsode foraine, illustre le sentiment de vertige que le poète ressent dans un monde où il a perdu ses repères. Les figures du borgne, du sourd et de l'aveugle désignent de manière allégorique le deuil d'une intégration sociale. La marginalisation induit l'exclu à un départ qui peut prendre la forme d'un voyage initiatique. La recherche d'une explication qui puisse justifier les difficultés de son existence, conduit le poète vers la quête d'un ailleurs réel ou imaginaire. Les visions hallucinées du narrateur-personnage dans « Cris d'aveugle » semblent justifier cette hypothèse. En effet, les souffrances de cette figure de la douleur sont exprimées sous la forme d'une vision étrange ainsi que le révèlent les vers 25 et 26 : « Je vois des cercles d'or / Le soleil blanc me mord ».

D'autres poèmes tels que « La rapsode foraine et le pardon de Sainte-Anne » mettent en scène les figures de la marginalité qui endurent des souffrances physiques extrêmes et pour lesquels la mort constitue un apaisement. Le poète les dépeint de manière euphorique dans le quatrain suivant :

V. 133 En aboyant, un rachitique
Secoue un moignon désossé,
Coudoyant un épileptique
Qui travaille dans un fossé.

Corbière tente de montrer la relation étroite que le désespoir et l'extrême ferveur religieuse entretiennent. Par ailleurs, l'évocation dans la sixième strophe d'« *Elizir d'amor* » des incantations religieuses que prononce la figure du « Pèlerin austère » révèle la recherche d'une élévation spirituelle :

v. 21 – Je viens, Pèlerin austère,
Capucin et Troubadour,
Dire mon bout de rosaire
Sur la viole d'amour.

Le portrait du personnage du bachelier de Salamanque dans la septième strophe illustre une autre facette de la misère et du dénuement : Le plus simple et le dernier… / Ce fonds jamais ne manque : / – Tout vœux ! et pas un denier ! ». La connotation péjorative de l'appellation « Sale Gitan vagabond » au vers 30 témoigne de manière indirecte du mépris que la société voue aux êtres marginaux. L'expression injurieuse du vers 38, « Chien parmi les chiens perdus », accentue ce témoignage implicite et comporte par ailleurs une seconde signification. L'évocation du chien symbolise l'errance dans ce contexte et permet de faire allusion à la philosophie cynique de Diogène.

Le thème de l'errance introduit une dimension philosophique dans « La rapsode foraine et le pardon de Sainte-Anne » aux vers 203 et 204 : « C'est comme une moitié d'aveugle : / Elle est borgne, et n'a pas de chien… ». Le poète qui se définit « en dehors de l'humaine piste » est tour à tour un être rejeté par la société ou un homme libre de toute attache. Nous découvrons également cette ambivalence dans « *Elizir d'amor* » aux vers 34 et 35 : « Moi chien-loup maraudeur, / J'erre en offrant de ma race : ». L'appellation « chien-loup » qui désigne le poète, exprime en filigrane le puissant désir d'indépendance qui anime Corbière. Ce mot contraste avec l'image de la soumission qu'incarne le chien tel qu'il est représenté dans « Sonnet à sir Bob ». Le sous-titre du poème révèle de manière ironique la dimension consciente de cette sujétion : « *Chien de femme légère, braque anglais pur sang*. ». La réflexion suivante

de Soren Kierkegaard permet d'expliciter l'attitude du poète :

> « De même que l'homme, naturellement, désire ce qui peut alimenter et aviver son goût de vivre, de même celui qui doit vivre pour l'éternel a toujours besoin d'une dose de dégoût du monde, afin qu'il ne s'éprenne pas de ce monde, mais qu'il apprenne au contraire à éprouver un juste ennui, écœurement et aversion à l'égard de la folie et du mensonge de ce monde misérable. »[114].

La remise en question d'œuvres qui connaissent le succès littéraire témoigne de la quête d'un idéal de sagesse à travers l'expérience d'une écriture poétique inédite.

Par ailleurs, « À mon chien Pope » réactive le sens étymologique de l'adjectif « cynique » qui signifie littéralement « ce qui a trait à la race canine ». Au troisième vers Corbière recourt à l'emblème du chien qui constitue une allusion à la philosophie de Diogène : « – Maître-philosophe cynique : ». Le néologisme « maître-philosophe » évoque l'expression « maître à penser » obtenue par lexicalisation. Il s'appuie sur l'ambiguïté du sens de « maître » qui peut dans ce contexte soit désigner le propriétaire d'un chien ; soit se référer à la philosophie. On peut rappeler la réflexion de Fustel de Coulanges relative à la philosophie cynique :

> Ainsi la philosophie rejette les vieux principes des sociétés, et cherche un fondement nouveau sur lequel elle puisse appuyer les lois sociales et l'idée de patrie. L'école cynique va plus loin. Elle nie la patrie elle-même. Diogène se vantait de n'avoir droit de cité nulle part, et Cratès disait que sa patrie à lui c'était le mépris de l'opinion des autres. Les cyniques ajoutaient cette vérité alors bien nouvelle, que l'homme est citoyen de l'univers et que la patrie n'est pas l'étroite enceinte d'une ville.[115]

Corbière a pu prendre connaissance de *La cité antique*, une étude consacrée à l'histoire de l'Antiquité grecque qui parut en 1864. Le succès que connut cette œuvre, témoigne du vif intérêt qui anime le grand public par rapport aux questions sociales au cours de la seconde moitié XIXe siècle. En outre, d'autres indices conduisent à identifier les grandes lignes de la philosophie cynique dans l'attitude de Corbière. La contestation des excès du romantisme se traduit par une contestation des leurres littéraires tel celui

---

[114] Soren Kierkegaard, O.C XIX, p. 279, cité par Théodor W. Adorno dans *Construction de l'esthétique, Retournement de la mélancolie*, traduit de l'allemand et préfacé par Eliane Escoubas, Paris, Payot, coll. Critique de la politique, 1995, p. 207.

[115] Fustel De Coulanges, *La cité antique*, Paris, éditions d'Aujourd'hui, coll. Les introuvables, 1980, Vol. 2, p. 423.

de l'Espagne chimérique. Le poète s'attaque aux artifices qui embellissent la réalité et revendique leur suppression aux vers 25 et 26 dans « *Libertà* » : « – Plus ce ciel louche et rose / Ni ce soleil d'enfer ! ». Il tente ainsi de décrypter les raisons de ses souffrances et de ses difficultés sociales. Par ailleurs, le regard impartial qu'il projette dans ce poème révèle sa quête de l'essence de la liberté. Le poète se déleste de toutes les attaches matérielles que l'image de la chaine représente au vers 5 : « Rompant ma longue chaîne, ». L'incarcération imaginaire, allégorie des attaches sociales, délivre à la figure du poète le sens de la liberté absolue. L'absence du jugement de la société lui fait prendre conscience du caractère inutile de l'apparence vestimentaire du fait que le vêtement constitue un code social auquel il est fait allusion aux vers 19 et 20 : « Dépouillons la livrée / Et la chemise et tout ! ». Le narrateur-personnage entrevoit également la disparition de la pauvreté associée aux apparences sociales aux vers 17 et 18 : « La misère parée / Est dans le grand égout ; ».

La définition de la notion de patrie que propose la figure du marginal dans « Paria » témoigne de l'influence de la philosophie cynique. En effet, le paria affirme son indépendance et sa liberté au vers 9 : « – Ma patrie… elle par le monde ; ». En outre, il revendique un territoire sans limite et conteste les frontières politiques et sociales. Le rejet de tout cloisonnement identitaire que ce personnage affirme au vers 12, révèle la recherche d'une identité universelle : « Ma patrie est où je la plante ; ». L'ouverture sur le monde illustre l'identité plurielle du poète. La contestation de l'univers urbain témoigne de sa volonté d'émancipation et de liberté. La peinture caricaturale de Naples faisant écho à celle de Paris permet de démystifier l'univers urbain et contribue à la recherche d'un idéal de liberté. La cité des « Lazzarones » c'est-à-dire des déshérités selon le mot dérivé de « lazaro »[116], renvoie au premier poème consacré à Paris où la capitale est décrite en ces termes péjoratifs : « fourmilière, / Bazar où rien n'est en pierre, / Où le soleil manque de ton. ». Corbière dénonce la dimension éphémère des relations sociales dans la capitale à travers l'expression « rien n'est en pierre ». L'évocation du soleil parisien qui « manque de ton » dénonce la fausseté du jeu des apparences sociales. Ce faible soleil parisien joue le rôle de pendant de l'astre solaire napolitain décrit dans « *Veder Napoli poi mori* » : « Ne ruolze plus ça,

[116] Définition du nom « lazarone » extraite du dictionnaire intitulé *Trésor de la Langue Française informatisé*, format cédérom, conception informatique de Jacques Dendien, CNRS éditions, 2004.

toi, grand Astre stupide ! ». Le soleil incarne la fausseté des relations sociales ainsi que le révèle le verbe « ruolzer ». Ce néologisme forgé par Corbière qui signifie le fait de dorer un métal par le procédé de Ruloz, désigne dans ce contexte l'idéalisation de la réalité.

2. Les évocations de l'art de la caricature.

La figure du mendiant dans « Hidalgo ! » illustre la volonté du poète de peindre l'ampleur de la misère dans l'Europe de la fin du XIXe siècle. La mise en scène caricaturale du Cid, héros cornélien dramatique, exprime la révolte de Corbière contre la bourgeoisie. La référence à l'art du dessin dans « Hidalgo ! » s'inscrit dans cette perspective de dénonciation des travers de ses contemporains à la manière de Daumier aux vers 7 et 8 : « Là, j'ai fait le croquis d'un mendiant à cheval : / – Le Cid…un cid par un *été* de carnaval. ». Le grand caricaturiste français a certainement influencé le goût prononcé de Corbière pour la parodie et la satire ainsi que Anne-Sophie Kutyla le remarque:

> « La caricature, enfant de son siècle et mère de ses sentiments sans les connaître personnellement, Tristan a également fréquenté de très grands caricaturistes dans les journaux, les albums, les almanachs, le rayonnement de la caricature devenant de plus en plus important au fil du siècle. »[117].

L'engagement politique de Daumier qui est conduit en prison en 1832 pour une caricature de Louis-Philippe et qui refuse la légion d'honneur en 1870, peut avoir marqué l'esprit du jeune poète.

Les nombreuses caricatures que réalise Tristan témoignent de sa prédilection pour la représentation picturale. Il semble possible que Corbière ait souhaité transposer les techniques de l'art de la caricature vers la poésie versifiée. Le poète s'attaque aux excès de la poésie romantique et parnassienne de même qu'il dénonce les travers de ses contemporains d'une manière comparable aux procédés de la caricature. La réflexion de Philippe Hamon relative au message que délivre la caricature permet d'éclairer le recours à l'ironie dans *Les Amours jaunes* : « La caricature, discours moral et ironique,

---

[117] Kutyla, *Tristan Corbière, op. cit.*, p. 20.

sera donc doublement double ; où le sous-entendu permet d'éviter la censure »[118]. La remise en question des valeurs morales transparaît à titre d'exemple dans les sonnets consacrés à Paris. Corbière dénonce dans « Paris [II] » le règne de l'argent et le mercantilisme littéraire :

v. 7 Pauvre : remuer l'or à la pelle ;
Obscur : un nom à tout casser !...

Le coller chez les mastroquets,
v. 10 Et l'apprendre à des perroquets
Qui le chantent ou qui le sifflent...

Les ruptures que Corbière introduit dans la syntaxe, l'orthographe et le rythme, de même que le changement brusque du registre de langue et l'alternance des focalisations, créent une poésie heurtée qui tisse des correspondances avec l'art de la caricature. L'esthétique de l'inachevé qu'offre la poésie des *Amours jaunes*, permet d'entrevoir des ressemblances avec la technique de la caricature. Cette esthétique de l'esquisse que produisent les différentes formes de rupture, contribue à renforcer les traits de similarités avec l'art de la caricature. Anne Sophie Kutyla entrevoit également des rapprochements entre le poète et le grand caricaturiste du XIXe siècle :

> « Il imite un peu la manière de Daumier dans sa façon de détruire les formes en pétrissant les visages, en dessinant des mains qui se tordent. Il fait apparaître, comme lui, les tendons, les arcades sourcilières, le rétrécissement des muscles atrophiés. Dans Le *Peuple souverain* et dans l'autoportrait peint à l'huile, il copie le trait onduleux de Daumier – Daumier peintre de tableaux comme *Crispin et Scapin* et *Don Quichotte* d'ailleurs, plus que Daumier caricaturiste. »[119].

Corbière procède par petites touches comme l'illustre la série de portraits brossés dans « Un jeune qui s'en va ». Le portrait de Lamartine qu'il croque en la métaphore péjorative « Lacrymatoire d'abonnés ! » au vers 64, retranscrit les traits essentiels qui permettent d'identifier de manière caricaturale le personnage célèbre qu'il souhaite dénigrer.

Par ailleurs, l'humour de Corbière consolide ces rapprochements tels qu'en témoigne l'expression « Sirènes, à vos pieds ! » qui introduit un effet humoristique du fait d'un effet de contraste. En effet, le sens propre du mot « sirène » implique une

---

[118] Hamon, *op.cit,*. p.75.
[119] Kutyla, *op. loc.*, p. 22.

absence de « pied » qui crée un effet de chute. Au-delà de cette dimension ludique les différentes occurrences de ce mot témoignent d'une véritable recherche poétique. Les paroles du narrateur-personnage aux vers 7, 9 et 12 de « Vénerie » illustrent le goût prononcé de Tristan pour les calembours : « Je fais le pied, je fais le bois ; », « – Un pied de biche : Le voici, » et « – Et puis un pied : un pied-de-grue !... ». En outre les quarante occurrences du mot « pied » dans le recueil introduisent un nombre important de jeu de mots qui concourent aux innovations poétiques.

Corbière recourt à des calembours qui créent un décalage entre les propos énoncés et leurs significations. Le calembour participe à l'esthétique de la rupture et des effets de chute dans la poésie de Corbière. Ce processus de rejet du sens premier au profit d'une seconde signification entretient des correspondances avec le sentiment de révolte que le poète éprouve. Les effets de rupture illustrent sa contestation de l'ordre social. En outre, ils révèlent des similitudes entre l'instabilité des significations que les jeux de mots induisent, et la mise en scène des personnages de la marginalité.

La figure du bossu Bitor dépeint dans le poème éponyme constitue une représentation caricaturale des marginaux de l'univers maritime. Le matelot bossu est assimilé à un chien au vers 4 : « Il remplaçait le *coq*, le mousse et le chien ; ». L'animalisation qui se poursuit aux vers 43 et 45 renforce le portrait caricatural de ce personnage : « lové tout de son long sur un rond de cordage » et « se repassant l'oreille avec ses doigts poilus, ». L'évocation du chien aux vers 25, 26 et 27 introduit de manière humoristique un jeu de correspondances avec le bossu décrit comme un « maître et gardien à bord » au vers 42 :

v. 25 De loin en loin, répond le jappement hagard,
Intermittent, d'un chien de bord qui fait le quart,
Oublié sur le pont…

Les expressions « chien de bord » et « gardien à bord » accentuent les traits de ressemblances entre le matelot bossu et le chien.

3. L'Espagne littéraire.

a. Corbière et l'Espagne littéraire.

Dans les tercets de « Litanie », Corbière aborde le thème de l'adoration religieuse en recourant à la parodie des litanies de la Sainte Vierge. L'utilisation des guillemets qui signifient la retranscription fidèle d'un discours, permet au poète de tourner en dérision l'aspect sacré de cette prière en restituant de manière approximative les paroles de ce chant. Corbière parodie les paroles originales de ces litanies « Porte du ciel » et « Etoile du matin »[120] qui se transforment en « Nénuphar du ciel ! » et « Blanche étoile ! ». L'association de la femme désirée à la Sainte Vierge témoigne d'un désir de sublimer le silence auquel le poète doit faire face. Corbière jette un pont entre les extrêmes du genre humain octroyant ainsi des traits divins à la femme qu'il juge impure. Dans « Chapelet », poème consécutif à « Litanie », le poète aborde le thème de la cristallisation religieuse et y incorpore un espagnolisme qui parodie la littérature romantique. Corbière fait allusion au thème de l'Espagne imaginaire qui réapparait dans la première moitié du XIXe sous la plume de Hugo et de Musset. On peut rappeler que cette Espagne littéraire née au XVIIe siècle connait sa représentation la plus illustre avec Beaumarchais.

La concentration de mots à consonance hispanique écrits en italiques dans « Chapelet », vise à dénoncer les abus des littérateurs romantiques. Ces mots de même que les expressions pseudo-espagnoles, introduisent une dimension grotesque qui témoigne en filigrane de certains excès du Romantisme : « *Perfeccion* », « *Circoncicion* », « *Navaja-Dolorès-y-Crucificcion !...* », « *Ascencion !...* », « *O Todas-las-Santas !* », « *Quasimodo* », « *– Se habla español : Paraque… raquando ?...* ». Le nombre important d'erreurs orthographiques que ces vocables présentent ainsi que le révèle Christian Angelet, permet de tourner en dérision les poètes qui usent d'une langue étrangère auprès d'un lectorat incapable de la comprendre et donc inapte à découvrir ces inexactitudes. Le poète ne rejette pas les fondements du lyrisme romantique ; il s'attaque à certains de ses axes. Corbière évoque la tradition du chant poétique sentimental et recourt à la dérision afin d'en dénoncer la dimension factice.

---

[120] Site de la paroisse Saint Dominique des Trois Rivières, *Litanie de la Vierge Marie*, <Perso.wanadoo.fr/blainville.saintdominique/ index_fichiers/Page5233.htm>.

Par ailleurs, la caricature de la poésie lyrique offre une réponse aux interrogations d'un poète tourmenté et rongé par la maladie. Il recourt de ce fait à un chant dissonant afin d'exprimer de manière indirecte ses souffrances. Les paroles du narrateur-personnage au premier vers s'apparentent à un aveu : « À moi, grand chapelet ! pour égrener mes plaintes, ».

Corbière dépeint de manière humoristique les pratiques religieuses traditionnelles du catholicisme. Dans le premier tercet il fait allusion à la fête de la Toussaint de manière euphorique : « fonds de bouteilles / Qu'on casse à coup de trique ». L'attitude ironique de Tristan paraît être le résultat d'une convergence entre les idées anticléricales d'Édouard Corbière et la foi fervente de sa mère ainsi qu'en témoigne le Dr. Bonnot, beau-frère du poète. L'ironie à l'encontre de l'Église est notamment décelable dans une lettre qu'il écrit à sa tante depuis l'Italie :

> « C'est donc là que j'ai vu le pape, pas dans une vitrine, il marchait tout seul et regardait lui-même à côté de deux cardinaux, voilà tout. J'ai poliment tiré mon chapeau mais il n'a pas eu l'air de me connaître ni moi non plus…[121] ».

Les paroles du narrateur-personnage au vers 6 « – Le Christ avait au moins son éponge d'absinthe… – » illustrent l'humour de Tristan qui avoue peut-être ses souffrances physiques et morales. Les rhumatismes qui l'assaillent dès son jeune âge lui imposent une existence marquée par la douleur et les convalescences. Tristan semble alors vouloir donner de lui-même l'image d'un farceur qui ne craint pas le ridicule et dont les déguisements outranciers retiennent l'attention. Les accoutrements grotesques tels que celui du vieux marin qu'il porte lors des soirées de Montmartre, sont des artifices dont il use de manière comparable à des coups de « raccrocs » selon le titre significatif de la section médiane. Corbière ironise à propos des traditions religieuses de sorte qu'il ait pu brusquer l'opinion publique. La caricature des principaux thèmes du Romantisme participe à la négativité de la poésie de Corbière telle la peinture caricaturale de Paris. Dans « Chapelet » la requête que le narrateur-personnage adresse à Isaac Laquedem qui incarne le mythe du Juif errant, rappelle la

---

[121] Nous reproduisons un extrait de la quatrième page de la lettre que Corbière adresse à sa Tante Puyo depuis Rome en 1870 : « Un marchand de Bordeaux a ainsi une victime de VINS DE CHOIX POUR messes – après ça, tirons le rideau. C'est donc là que j'ai vu le pape, pas dans une vitrine, il marchait tout seul et regardait lui-même à coté de deux cardinaux, voilà tout. J'ai poliment tiré mon chapeau mais il n'a pas eu l'air de me connaître ni moi non plus ». Cette lettre originale se trouve au musée Corbière à Morlaix.

demande que la figure du poète soumet à la Cigale dans le poème d'ouverture. Le thème de l'emprunt est donc récurrent et il peut être expliqué par la situation de dépendance matérielle que Tristan entretenait avec son père.

b. Néologisme et violence.

Au premier tercet l'expression pseudo-espagnole que le poète crée à l'aide des traits d'union, contribue au caractère original de sa création poétique. En composant ce néologisme espagnol Corbière forge un vocable nouveau ainsi que le déclare le paria dans le poème éponyme : « Et dans n'importe quelle langue / Je puis subir une harangue ; ». Corbière affirme implicitement sa liberté de recourir à différentes langues étrangères afin d'exprimer ses pensées. Le poète enrichit son vocable poétique et recourt à des néologismes de manière comparable aux préceptes de la poésie de Mallarmé. Ces néologismes tels que « ruolzer », « plangorer », « clyso-pomper », « grazieller » ou « roser » correspondent à une quête d'authenticité. Des verbes dérivés sont souvent obtenus grâce à un nom ou un adjectif tel que « ruolzer » précédemment évoqué. Christian Angelet affirme que ces innovations lexicales sont des « néologismes motivés qui prennent le caractère de nécessité »[122]. Ils introduisent une dimension théâtrale qui enrichit la peinture des cadres spatiaux temporels. Pour Corbière les mots communiquent une aura véridique de manière immédiate car ils sont porteurs d'une signification en rapport avec le contexte dans lequel ils sont usités.

Cependant au-delà de la volonté de rénover la poésie, l'écriture poétique de Corbière exprime une certaine violence. On peut entrevoir un parallèle entre l'éclatement du langage lyrique et la violence des images présentées dans le recueil telles que le révèle dans « Chanson en *si* » l'animosité du narrateur-personnage qui souhaite se métamorphoser en taureau afin de défoncer la porte de la femme désirée. De manière similaire dans « Chapelet » le narrateur dépeint une scène d'une violence extrême. Cette représentation de la violence est dépeinte dans le premier tercet qui met en scène un tableau de vitres brisées comparable à des bouteilles « qu'on casse à coups de trique ». Le poème accentue dans le dernier tercet l'expression de la violence de la figure de l'amant qui souhaite briser la mandore, emblème du chant poétique : « Pour

[122] Angelet, *op. cit.*, p. 29.

casse-tête, hélas ! je n'ai que ma mandore… ». La section des « Rondels pour après » présente un indice de cette violence : « On cassera ton nez d'un bon coup d'encensoir, ». Qu'elle soit dirigée à l'encontre d'autrui ou de sa propre personne, la violence est l'expression d'une souffrance physique et sentimentale. L'écriture du désir de vengeance prend forme avec l'expérience de l'amour malheureux et se traduit par un penchant sadique.

Les paroles vindicatives de l'amant éconduit au vers 9 d'« *Elizir d'amor* », « J'assourdirai les recluses, », évoque l'attitude agressive du narrateur de « Toit » qui déclare : « Je crèverai – Dieu me damne ! – / Ton tympan ». L'alternance entre les désirs d'anéantissement et la volonté d'idéaliser la femme aimée témoignent de l'ambivalence de la figure de l'amant malheureux dans « *Elizir d'amor* ». Par ailleurs, Corbière introduit une opposition entre d'une part l'intention lyrique et sentimentale que suggère le titre du poème, et d'autre part la prédiction sinistre au deuxième vers : « Tu m'auras en cauchemar ! ». L'aspect antithétique des tonalités mises en présence accentue ce contraste. Une continuité s'ébauche entre la torture psychologique et la violence physique que les menaces du narrateur-personnage annoncent au vers 3 : « T'écorchant au vif ». L'allusion à l'expression « écorché vif » témoigne d'une alternance entre les sens propres et figurés qui caractérisent le calembour. La dimension éphémère des plaisirs terrestres crée une opposition avec l'idée de la pérennité évoquée dans le deuxième quatrain. L'impératif « Ouvre » placé à l'attaque du deuxième quatrain peut exprimer l'ordre ou la supplique de l'amant qui souhaite entrer dans la demeure de la femme aimée. La disposition typographique de ce verbe délimite un seuil entre le monde intérieur du poète et l'univers intime de la figure féminine de même qu'elle mime le passage de la sphère du réel vers celle de l'imaginaire que les personnages marginaux de l'Espagne imaginaire incarnent : « Les neufs et les autres Muses », « haut Cavalier », « Pèlerin austère », « Capucin », « Troubadour », « Bachelier de Salamanque », « Retapeur de casseroles », « Gitan » et « Pur-Don-Juan-du-Commandeur ».

Le « Mais » adversatif présent au vers 7 annonce la fin du discours adressée à la femme désirée et s'apparente à une confidence destinée au lecteur. La disparition du pronom personnel « tu » omniprésent dans le premier quatrain et implicite dans l'injonction « Ouvre », contribue à l'évocation de cette confidence. Désormais le poète

semble avoir pour interlocuteur le lectorat et son discours peut être qualifié de métapoétique du fait qu'il cite l'opinion de la critique hostile à son œuvre : « **M**ais **m**a **m**usique est **m**audite, / **M**audite en l'éternité ! ». Les allitérations en [m] font écho à celles du quatrième vers, « – Pour **m**oi…pour l'a**m**our », tandis que la variation mélodieuse des voyelles [ε], [a], [u], [i] et [o] contraste avec la triple répétition de la tonalité dysphorique de la syllabe [ur]. Cette sonorité sourde que Mallarmé qualifie de « timbre obscur »[123], tisse un réseau d'analogies entre les mots « sourd » et « Amours » dont la présence dans le titre du recueil et celui de la section éponyme révèle l'importance.

Le recours au futur au vers 9, « J'assourdirai », accentue la dimension vindicative du personnage. Il permet d'établir un parallélisme de structure morphosyntaxique avec le deuxième et le quatrième quatrain. L'aspect prospectif de ces trois futurs illustre une quête de pouvoir. Le chant poétique perd sa visée séductrice pour exprimer la colère et le dépit sentimental du narrateur-personnage. Le mot « recluses » introduit la notion des rapports de force et attribue à la bien-aimée le rôle d'une captive qui subit une oppression de la part du narrateur-personnage. Cette représentation négative des relations sentimentales détruit l'image idéalisée de l'amour que le Romantisme dépeint. L'usage du pluriel accorde une dimension universelle à cette image de la réclusion. La haine que le narrateur nourrit à l'encontre de la femme aimée témoigne d'une vision pessimiste des relations amoureuses. En outre, ce personnage avoue également un désir de violence à l'encontre des neuf muses qui incarnent l'inspiration poétique. Il semble que cette animosité à l'égard de l'« Éternel féminin » soit inspirée d'une douloureuse déception amoureuse que le poète a pu éprouver.

L'ellipse du « je » dans le quatrième quatrain renforce la tonalité euphorique des paroles du narrateur-personnage au premier vers. Ce nouveau changement de rythme contribue à l'évocation d'une chanson populaire dans le poème. Le mot « Borgnes » placé à l'enjambement crée un effet de surprise et annonce le recours au mot « aveugle ». L'évocation des personnages infirmes permet de peindre la violence de la réalité. L'usage des italiques dans l'expression « bon *œil* » accentue le jeu de mot

[123] Mallarmé, *op. cit.*, p. 253.

qui constitue une allusion aux yeux endommagés des mendiants borgnes ou aveugles. Le poète décrit ainsi la place privilégiée que l'on accorde aux handicapés en Bretagne et se réfère de manière ironique à la lucidité de ces personnages. Corbière recourt à l'art du paradoxe et renverse les valeurs établies en se faisant le défenseur des personnes marginalisées.

La soumission du poète apparaît dans le cinquième quatrain : agenouillé, faisant preuve de dévotion, il change d'attitude à l'égard de l'aimée et rehausse son image après l'avoir avili. Le baiser qu'il lui dédie reflète une adoration absolue : « Je baise dans la poussière / Les traces de Ton soulier ! ». Ce passage d'une attitude extrême à une autre traduit l'aliénation amoureuse du poète qui a perdu son objectivité. Les différentes attitudes exprimées témoignent d'une tourmente sentimentale. Cette ambivalence permet également à Corbière d'exprimer l'impossible dialogue entre les hommes et la gente féminine. Par ailleurs, l'identité plurielle mise en scène dans *Les Amours jaunes* présente des similarités avec les changements d'attitude de la figure du mal-aimé. Les différents personnages que dépeint Corbière correspondent à une représentation diffractée de son identité.

Le capucin, le troubadour, l'étudiant pauvre et le gitan témoignent de cette esthétique. La pluralité identitaire équivaut à une multitude de masques qui permettent d'occulter la véritable identité du personnage. Les paroles du narrateur au vers 13 « Répéterai tous mes rôles » attribuent au poète le rôle d'un homme de théâtre qui incarne sur la scène poétique plusieurs personnages de manière successive. Le comédien s'interpose alors entre le lecteur et le poète et lui signifie que le poème équivaut à une scène immatérielle et idéale. Cette scène imaginaire propose l'apparition simultanée de plusieurs rôles. La référence au théâtre constitue également une allusion à la carrière d'actrice de Armida-Josefina Cuchiani. Le poète a peut-être réfléchi sur la portée symbolique et la dimension théâtrale que comporte le surnom « Herminie » de l'ancienne actrice d'origine italienne. En effet, ce prénom évoque l'hermine, animal qui incarne la pureté et représente la Bretagne. Par ailleurs, le prénom Marcelle dont Corbière baptise la jeune femme traduit cette recherche de théâtralité. Le fait qu'il se soit baptisé Tristan illustre son penchant pour le jeu théâtral. Corbière a pu entrevoir dans l'attitude d'Herminie un comportement comparable au sien qui consiste à adopter un rôle afin de masquer sa véritable identité.

4. L'Italie romantique.

a. La caricature de l'Italie.

Les deux voyages du poète en Italie lui permettent de dénoncer les fictions romantiques qui mettent en scène une péninsule imaginaire. En outre, Corbière a rêvé l'Italie notamment au cours de son enfance chez sa tante Puyo où il admirait l'abat-jour sur lequel le Vésuve était représenté ainsi que le relate Arnoux : « Le Vésuve, on le voyait chez la tante Puyo, les soirs d'octobre. Sans doute ne mourait-il pas l'été, mais il sommeillait au bout du salon, son cœur de flamme en veilleuse, la clarté du soleil l'exilant ; car il était peint sur l'abat-jour d'une lampe à huile dont le remontoir poussait de doux sanglots. »[124]. L'Italie évoque la foi chrétienne de sa mère et tisse également des liens avec *La Divine comédie*, œuvre de Dante qu'il a lu et à laquelle il fait allusion avec les noms « Dante » et « Béatrice » aux vers 49 et 50 de « Gente Dame » : « Viens, Béatrix du Dante, / Mets dans ta main charmante / Mon front… ».

Au début du XIXe de nombreux écrivains tels que Goethe, Mme de Staël ou Stendhal peignent l'Italie dans leurs œuvres romanesques ainsi que dans leurs récits de voyage. En effet, l'Italie en tant que thème littéraire connait un regain de popularité au cours du Romantisme. *Le Voyage en Italie* de l'auteur allemand publié en 1817 presque en même temps que *Rome, Naples et Florence* de Stendhal, constitue avec *Corinne ou l'Italie* le départ d'une nouvelle trajectoire littéraire. Cet engouement renforce l'intérêt déjà manifeste des hommes de Lettres pour l'Italie qui a inspiré à Shakespeare son *Roméo et Juliette*. La vision d'une Italie plurielle à la fois terre propice à l'amour illégitime et espace d'une relation sentimentale impossible, participe à la mise en scène d'un théâtre imaginaire.

La section « Gens de mer » introduit l'univers maritime et révèle la place prépondérante que le poète accorde au monde des marins. L'élément maritime est associé à la terre bretonne dont il constitue le prolongement. La mer équivaut à une frontière pour ceux que le poète nomme les « terriens » c'est-à-dire les représentants de la classe bourgeoise. La patrie du poète est de manière indifférenciée « terre ou mer »

---

[124] Alexandre Arnoux, *Tristan Corbière*, éd. Bernard Grasset, coll. La vie de bohème, 1929, p. 45.

selon les paroles de la figure du poète au vers 14. D'un point de vue biographique la présence du poète à Roscoff révèle son attachement à la mer. Le fait qu'il ait quitté Morlaix, ville dont il est originaire, pour s'établir à Roscoff où se trouve la maison de villégiature familiale révèle son désir d'indépendance. En effet, la ville balnéaire permet au poète de se détacher de son environnement familial de même qu'elle lui offre une situation favorable à bien des égards : il dispose du logement paternel et la situation maritime de Roscoff favorise la navigation de plaisance.

L'évocation de l'Italie dans *Les Amours jaunes* témoigne de l'engouement du poète pour le pays de Dante. Elle illustre l'attitude ambivalente de Corbière qui exprime tour à tour attirance et répulsion à l'égard de l'Italie, l'un des pôles de l'exotisme au regard de la littérature classique. La péninsule est associée dans l'imaginaire romantique au thème du voyage qui constitue une recherche de dépaysement. Le poète démystifie l'Italie idéalisée et révèle l'envers de son décor. Cette dévalorisation repose sur des descriptions caricaturales des symboles de l'Italie romantique. La peinture des douaniers italiens et celle des lazzarones[125] participent à la remise en question de la société italienne marquée par le brigandage. Le poète dépeint une Italie bien différente de celle que Stendhal et Mme de Staël décrivent. Cette Italie diffère également de celle que Lamartine et Musset mettent en scène.

La peinture de l'Italie permet au poète de dénoncer par un jeu de miroirs les clivages qui existent dans la société entre la classe riche et les couches sociales défavorisées. De manière similaire les poèmes consacrés à la Bretagne révèlent les souffrances du petit peuple. « Un riche en Bretagne » présente un titre antinomique qui évoque la compassion que les Bretons éprouvent à l'égard des mendiants. Le poète constate que la charité naturelle qui préside en terre bretonne contraste avec l'exclusion sociale très répandue au XIXe siècle. La peinture de la pauvreté transparaît au-delà de la dérision dans le portrait caricatural de la figure du mendiant : « il est *Un pauvre* ». Corbière souligne la généralisation de la mendicité et l'ampleur de ce phénomène sociale en Bretagne dans la seconde moitié du XIXe siècle.

[125] Le mot « lazzarone » désigne les mendiants napolitains.

L’attitude du personnage du mendiant breton présente des ressemblances avec celles des lazzarones : « c’est un petit rentier, moins l’ennui de la rente. ». De même qu’il accorde une dimension méliorative au mendiant breton, Corbière valorise de manière implicite les mendiants napolitains : « Seigneurs lazzarones / Riches d’un doux ventre au soleil ! ». Il semble que le constat de la grande précarité du petit peuple napolitain ait suscité la compassion du poète qui a pu y être sensible du fait de sa maladie. Dans « Un riche en Bretagne » la mise en scène du personnage du mendiant au vers 18 tend à exprimer cette compassion : « se secoue et rit, tousse et rognonne ». Une allusion similaire transparaît à travers l’évocation de l’Etna dont le narrateur déclare à propos aux vers 9 et 10 du poème éponyme : « Tu ris jaune et tousses : sans doute / Crachant un vieil amour malsain ; ». L’Italie des lazzarones présente des liens de correspondances d’une part avec la peinture de la vie des artistes de la bohème dans « Le convoi du pauvre », et d’autre part avec l’évocation des souffrances et des espoirs du peuple breton dans la section « Armor ». Au regard du poète la situation précaire des prostituées qu’il dépeint aux vers 17 et 18 de « *Libertà* » témoigne de l’état de précarité du petit peuple parisien : « La misère parée / Est dans le grand égout ; ».

Le titre du recueil semble comporter une allusion à la pauvreté et à la prostitution bien plus qu’aux amours illégitimes et à l’infidélité. Corbière s’attaque à l’image idéalisée du ciel de l’Italie que le Romantisme associe à la couleur azur. Il déprécie le bleu du ciel italien qui devient tour à tour « bleu-perruquier », « indigo », « ne-m’oubliez-pas » et « outre-mer » dans « *Veder Napoli poi mori* ». Ne déclare-t-il pas que le ciel est « louche et rose » c'est-à-dire qu’il est une preuve de la falsification de la réalité ? Le rose du ciel qui représente l’aurore dans « Déjeuner de soleil » incarne peut-être cette désillusion. Au vers 20 de « *Veder Napoli poi mori* » le poète évoque une image scatologique afin de dénoncer une tromperie : « Clyso-pompant l’azur qui baille leur sommeil !... ». L’Italie qui joue le rôle d’un pôle artistique et littéraire permet au poète de jeter un pont entre le réel et l’art de manière comparable à l’évocation du décor théâtrale du vers 4 de « Paris [VII] » : « roc de carton peint rivé ».

b. La Naples romantique.

La dépréciation de la ville de Naples contribue à la contestation du culte de l'Italie que le Romantisme a mis en œuvre. Corbière s'attaque à la mise en valeur de la vie des lazzarones dans la poésie de Musset. Le poète énonce de manière ironique son mépris à l'égard de cette idéalisation aux vers 23 et 24 : « Et toujours dignes / Des chansons de Musset ». Guiseppe Bernadelli qui relève les différentes références aux textes de Musset, signale la parodie de sa poésie et entrevoit des allusions à la pièce de théâtre *Les Marrons du feu* dans la section « Sérénade des sérénades ». Le critique italien révèle les indices de cette parodie : « Musset écrit « C'est une barbare. – Rien ne bouge. – Allons, toi, donne-moi ta guitare » et Corbière fait écho à ces paroles : « N'entends-tu pas ? – Sang et guitare ! – Réponds !... je damnerai plus fort. Nulle ne m'a laissé, Barbare, Aussi longtemps me crier mort ! »[126].

Corbière présente une image de l'Italie qui diffère de celles que dépeignent Mme de Staël et Goethe, romanciers auxquels il est respectivement fait allusion de manière burlesque aux vers 5 et 7 : « – Ô Corinne !... ils sont là déclamant sur ma malle !... » et « – Ô Mignon !... ils ont tout éclos mon linge sale ». « *Soneto a Napoli* » manifeste l'attrait que Corbière éprouve pour les déguisements et l'art de la dérision. En effet, la double évocation de Polichinelle, personnage des farces napolitaines, témoigne de l'intérêt qu'il accorde à la dérision et permet de produire un effet de résonance. La mise en scène du nom de ce personnage de la Commedia dell'arte à la fin du poème reflète par ailleurs le vif penchant du poète pour le théâtre.

D'autre part, les différents déguisements auxquels Tristan recourt tels que celui du mendiant, expriment une contestation de l'ordre social. Philippe Hamon affirme que le carnaval correspond à un « renversement de l'ordre social de manière ponctuelle »[127]. Corbière souligne son importance grâce à une typographie en lettres majuscules : « – CON PULCINELLA. – ». L'évocation de Polichinelle de part et d'autre du poème « *Soneto a Napoli* » illustre le penchant que le poète éprouve pour les déguisements et le jeu théâtral. La description de la vie napolitaine évoque un passage de l'œuvre de

[126] Bernadelli, *op. cit.*, p. 26.
[127] Hamon, *op. cit.*, p. 158.

Madame de Staël : « des milliers de Lazzaroni passent leur vie, en sortant seulement à midi pour voir le soleil, et dormant le reste du jour, pendant que leurs femmes filent. »[128]. La probable lecture de *Corinne ou l'Italie* a pu inspirer à Corbière la peinture de Naples.

L'allusion à la frivolité des femmes napolitaines aux vers 3 et 4, « Femme ou fille soleillant, / Qui n'ait midi sans amant !... », est accentuée dans le deuxième quatrain :

v.5 Lune, Bouc, Curé cafard
Qui n'ait tricorne cornard !
– Corne au front et corne au seuil
Préserve du mauvais œil. –

L'évocation de l'infidélité renforce la dépréciation de l'Italie romantique telle qu'elle est dépeinte dans l'extrait de *Corinne ou l'Italie*. Le proverbe relatif à la fidélité conjugale que le poète propose aux vers 7 et 8 introduit des correspondances avec la section des « Amours jaunes » et le titre du recueil. Ce proverbe fait également écho au dicton napolitain présenté dans le premier quatrain et caricature l'attitude besogneuse que la narratrice de *Corinne ou l'Italie* attribue aux épouses napolitaines. Le recours aux tournures proverbiales révèle le regard réprobateur que Corbière porte sur la société napolitaine. La tonalité pseudo moralisatrice qu'adopte le narrateur permet de dénoncer les travers d'un monde dont il dévoile les honteuses vérités. Le poète remet en question la société napolitaine en évoquant des dictons et des proverbes qu'il parodie.

Par ailleurs, le thème de l'inconstance se poursuit dans le poème consécutif « À l'Etna ». Le volcan sicilien incarne le rôle du mari trompé ainsi que le dénotent les appellations « le rire jaune » et « l'amour malsain » aux vers 9 et 10 : « Tu ris jaunes et tousses ; sans doute, / crachant un vieil amour malsain ; ». La révélation de la dimension féminine du personnage allégorique de l'Etna crée un effet de chute au vers 5 : « – Toi que l'on compare à la femme… ». En effet, la mythologie gréco-latine situe la forge de Vulcain, le dieu du feu au fond du volcan et lui associe l'image de la puissance et de la virilité.

---

[128] Madame de Staël, *Corinne ou l'Italie*, édition de Simone Balayé, Paris, Gallimard, coll. Folio Classique, 1985, p. 290.

Ce renversement des valeurs littéraires constitue un jeu qui permet d'associer des symboles antagonistes. Le personnage du traître que Hugo nomme « le tas d'ordure des âmes »[129], est qualifié dans « Le renégat » : « Pur, à force d'avoir purgé tous les dégoûts ». De ce fait l'androgynie du renégat décelable au vers 7, « ou même au besoin, femme ; », montre l'ambivalence paradoxale de certains personnages des *Amours jaunes*. Elisabeth Aragon établit un parallèle entre la dualité du saint breton et la personnalité de Tristan Corbière : « comme saint Tupetu – ce sorcier à musique » peut être une de ses figures – le poète promène : « D'un bord ou de l'autre : c'est oui ? – c'est non ? »[130]. Il semble qu'il existe d'autres similarités entre saint Tupetu et le poète du fait que la dualité inhérente à ce personnage révèle des ressemblances avec l'attitude ambivalente de Corbière qui oscille entre le désir de vivre et la tentation du désespoir. La poésie acquiert une dimension dramatique exprimant une tension entre la pulsion de vie et l'obsession de la mort. On relève ce dilemme dans « Un jeune qui s'en va » où l'attachement à la vie que le narrateur exprime au vers 97 « Mais non, la poésie est : vivre, » s'oppose à la tentation de la mort mise en relief au vers 100 par un effet de rupture que le blanc typographique introduit :

> Il est là qui dort :
> – Non : mourir !

Cette réplique qui semble répondre à « qu'est ce que la poésie ? », question proposée en filigrane, témoigne des doutes qui animent le poète. « Non : mourir ! » semble être un aveu implicite du découragement que Corbière éprouve dans sa lutte contre la maladie. Le jeu des antithèses traduit un drame intérieur que le poète transpose en une esthétique des contrastes et des oppositions. L'expression de la solitude de la figure de la marginalité au vers 20 de « Paria » « Une femme que je n'ai pas. » créent un effet de chute dans le poème et contrastent avec l'évocation symétrique de la femme aimée aux vers 18 et 19 : « Ma moitié comme moi sans âme ; / Et ma moitié : c'est une femme… ».

Dans *Les Amours jaunes* les personnages du paria et du renégat apparaissent associés à l'androgynie et évoquent la personnification de l'Etna au vers 5 du poème

---

[129] Victor Hugo, *Les Travailleurs de la mer*, édition de Charles David, Paris, Livre de Poche, coll. Classique, 2002, p. 273.
[130] Aragon, *op. cit.*, p. 197.

éponyme : « – Toi que l'on compare à la femme… ». Le poète lui associe de manière paradoxale au vers 9 et 10 l'image d'une épouse infidèle qui n'éprouve aucun remord : « – Tu ris jaune et tousses : sans doute, / Crachant un vieil amour malsain ; ». Le narrateur affirme ainsi que le préjudice de l'infidélité est aggravé par l'absence de tout sentiment de culpabilité. L'exhortation « – Couchons ensemble, Camarade ! » au vers 13 renforce la dépréciation du volcan déchu de son rang de divinité. L'allusion aux amours illégitimes de Vénus et de Mars évoquées aux vers 15 et 16, « Nous sommes frères, par Vénus, / Volcan !...» permet de dévaloriser ces figures mythologiques. La couleur jaune qui dans ce contexte signifie la trahison, attribue une dimension négative à ces divinités. La dépréciation de l'Italie du sud et des personnages mythologiques participe à la remise en question des mythes littéraires.

c. Naples : une remise en question littéraire.

Dans le premier poème du cycle italien le poète fait allusion à l'apparence vestimentaire des mendiants : « Je venais pour chanter leur illustre guenille, / Et leur chantage a fait de moi-même un haillon ! ». Corbière se réfère aux œuvres du patrimoine artistique italien de manière sarcastique et dépeint la pauvreté du petit peuple. Au vers 19 le poète procède à un renversement de l'ordre des valeurs. Les richesses artistiques symbolisent alors la précarité tandis que les lazzarones sont qualifiés de « Rois pouilleux sur leur trônes, ». Ces renversements permettent de contester l'ordre social établi. Corbière attribue aux lazzarones l'échelon social le plus élevé afin de susciter l'étonnement du lecteur. « Ô frères adorés ! » s'exclame le narrateur-personnage au vers 28 invitant à penser qu'il éprouve de la compassion à l'égard des mendiants d'une manière similaire à l'attitude du narrateur de « La pastorale de Conlie » qui s'identifie aux soldats bretons.

Une unité profonde lie « Raccrocs » et « Armor » au-delà de l'apparente absence de liens thématiques entre ces sections. La peinture du petit peuple et particulièrement celle des déshérités semble constituer un fil conducteur entre ces sections consécutives. Corbière souhaite peut-être suggérer au lecteur qu'il est possible de découvrir la vision unitaire de son œuvre au-delà de la diversité des thèmes abordés et du jeu des contrastes entre des poèmes consécutifs tels que « Déjeuner de soleil » et « *Veder Napoli poi mori* ». La composition en apparence incohérente des *Amours*

jaunes s'explique par l'exigence d'une pensée complexe comparable à celle qui régit le volume des *Divagations* qui « traitent un sujet, de pensée, unique »[131] ainsi que le souligne Mallarmé. Les paroles du personnage du poète au vers 8 de « Ça ? » « c'est trop décousu » invite le lecteur à entrevoir l'originalité de la composition des *Amours jaunes*. Le recueil présente une unité formelle qui crée un contraste avec la dimension contestatrice de la poésie de Corbière.

Les poèmes qui abordent l'Italie attribuent à Corbière le rôle d'un porte-parole d'un peuple pauvre qui lui inspire peut-être le souvenir du peuple breton. La vue de la misère dans laquelle vivent un grand nombre de Napolitains lui semble avoir été masquée par ses prédécesseurs de manière similaire à l'attitude des auteurs romantiques qui falsifient la vie réelle des pêcheurs et marins bretons, et occultent la description de l'existence des rapins et du petit peuple parisien. Corbière se fait le témoin du quotidien des artistes de la bohème et celui des femmes de mœurs légères dans « Idylle coupée ». Le poète investit le narrateur-personnage d'un ascendant sur l'objet qu'il observe. Dans ce poème le changement d'attitude du narrateur qui de simple spectateur passif se transforme en acteur, illustre son ascendant sur le personnage féminin observé :

v. 89 Un grand pendard, cocasse, triste,
Jouissait de tout ça, comme moi ;
Point ne lui demandais pourquoi…
Du reste – une gueule d'artiste –

Il reluquait surtout la tête
Et moi je reluquais le pié,
v. 95 – Jaloux… pourquoi ? c'eût été bête,
Ayant chacun sa moitié. –

Les deux personnages mis en scène dans ces deux quatrains composent les deux facettes d'une même personne et témoignent de manière humoristique d'un jeu de dédoublement. La focalisation du désir de ces personnages masculins sur deux parties distinctes du corps de la femme évoquée constitue l'interférence ludique. Cependant au-delà de l'humour il semble que la vue en tant que perception sensorielle majeure soit au cœur de la question de la conception du monde dans *Les Amours jaunes*. En effet, Corbière retranscrit la réalité et redéfinit la poésie dont il constate les échecs à travers

[131] Mallarmé, *op. cit.*, p. 79.

les excès du romantisme et de l'école parnassienne. Lindsay Marshall tente de justifier l'attitude du poète à l'égard du romantisme :

> « Son père avait vitupéré à plusieurs reprises contre Hugo dans ses romans maritimes et dans le journalisme politique qu'il avait pratiqué avant la naissance de Tristan ; montrer son dégoût des romantiques offrait donc au poète une activité dans laquelle il pouvait exceller, l'emporter même sur son père »[132].

Ces attaques menées à l'encontre des poètes romantiques témoignent d'une révolte contre les excès de l'expression lyrique. La contestation du lyrisme hugolien trouve peut être son origine dans l'angoisse du poète qui refuse d'exprimer ses sentiments.

La critique de l'esthétique parnassienne et de la poésie romantique révèlent la recherche d'une nouvelle poétique. En effet, Corbière tente de rénover la poésie en recourant à différents procédés langagiers. Il exploite les possibilités que la syntaxe, le lexique et la ponctuation lui offrent. La variation des registres de langue constitue une instabilité référentielle qui corrobore la définition du mot « poétique » que Roland Barthes propose : « un discours plein de trous et plein de lumières, plein d'absences et de signes surnourissants, sans prévision ni permanence d'intention et par là si opposé à la fonction sociale du langage »[133]. Le jargon des marins, les vocables issus de la langue bretonne et le parler populaire illustrent la volonté de Corbière de remettre en question la tradition poétique.

L'engagement du poète s'accomplit à travers un témoignage oculaire que confirme implicitement le choix du titre « *Veder Napoli poi mori* ». L'importance de la vue transparaît au vers 13 dans les paroles du narrateur-personnage qui fait allusion de manière sarcastique à son désir de voir les monuments historiques et les chefs d'œuvre artistiques italiens : « Je venais pour chanter leur illustre guenille, ». D'autre part, la présence du portrait de la femme aimée réaffirme l'importance de la vue. L'évocation du portrait révèle l'attachement sentimental qui lie la figure du poète à l'image de la femme aimée. Le portrait peut être associé à l'idolâtrie amoureuse qui constitue l'une des formes de relation sentimentale évoquée dans le recueil telle que celle que le « poète contumace » exprime à l'égard de l'être aimée : « Je t'adore… Et c'est pauvre :

---

[132] Marshall Lindsay, *Le temps jaune; essais sur Corbière*, Berkeley, États Unis, Press University of California, coll. Modern philology, p. 29.
[133] Barthes, *op. cit.*, p. 39.

adorer ce que l'on aime ! ». Par ailleurs, cette forme de déraison est dépeinte dans la section « Sérénade des sérénades » où Corbière met en scène les différents états de la passion sentimentale que la figure de l'amant voue à la femme désirée. Par ailleurs, le portrait de la bien-aimée semble constituer l'indice d'une idolâtrie dont témoigne « Grand opéra », poème dans lequel une fantasmagorie attribue à la femme aimée le rôle d'une sainte enfermée dans une châsse vitrée. Aux deux premiers vers de « Grand opéra » on découvre les liens qui unissent la figuration et la déification : « Dors sous le tabernacle, ô Figure de cire ! / Triple Châsse vierge et martyre, ». Corbière attribue de manière implicite un caractère sacré à la figure de la femme aimée.

Le voyage du poète à Naples comporte une dimension religieuse. La lecture des vers 3 et 4 de « Vésuves et Cie », « – Du bon temps où la foi transportait la montagne – / Sur un bel abat-jour, chez une tante à moi : » laisse transparaître l'empreinte de la foi chrétienne que la branche maternelle de sa famille lui a inculquée. La grande tendresse que le jeune Édouard-Joachim éprouvait à l'égard de sa tante maternelle est identifiable au vers 2 : « Toi qui fis mon bonheur, tout petit, en Bretagne, ». La critique biographique a entrevu dans l'évocation du volcan le symbole d'un sentiment amoureux que Tristan a peut-être éprouvé à l'égard de sa tante Puyo et auquel Arnoux fait allusion : « Il était, j'imagine, obscurément amoureux de sa tante, sœur de sa mère »[134] et « Tristan, tous liens relâchés, se contentait d'écrire parfois à sa tante Puyo. Correspondance qui durera jusqu'à sa mort, dont il ne reste rien, ». Au-delà des interprétations d'ordre psychanalytique, l'évocation de la reproduction miniature du Vésuve témoigne de la dimension affective de cet objet. En effet, le volcan permet au poète de tisser des correspondances entre le passé et le présent de manière comparable au pont qu'il jette entre le roman *Graziella* et l'île de Procide qui constitue le cadre spatial du « Fils de Lamartine et de Graziella ». *Graziella* se présente sous la forme d'un récit autobiographique et relate l'histoire d'un amour malheureux. Cette œuvre qui connut un grand succès met en scène un jeune homme nommé Raphaël qui part séjourner en Italie suite à la décision de sa famille qui souhaite mettre un terme à son désœuvrement. Raphaël fait la connaissance de Graziella, fille d'un pêcheur de l'Ile de Procide, qui tombe amoureuse de lui. De retour en France, le jeune homme apprend le

[134] Arnoux, *op. cit.*, p. 113.

décès de la jeune fille.

Le poète entrevoit peut-être des similitudes entre Naples et la Bretagne natale. Le fait que le poète-narrateur ait nommé les lazzarones au vers 28 de « *Veder Napoli poi mori* » « Ô frères adorés ! », contribue à justifier cette idée. Les ponts que Corbière jette régulièrement entre un présent, qui se confond avec la visite de Naples, et les différents moments de son existence où l'image du Vésuve se présente à lui de manière réelle ou figurative, tendent à renforcer ce jeu d'analogie. Les différentes correspondances instituent une continuité de sens qui accorde une cohérence à la description du volcan telle qu'il est dépeint dans « Vésuves et Cie » au vers 13 et 14 : « – Nous nous sommes revus : devant-de-cheminée, / A Marseille, en congé, sans musique, et sans feu ; ».

Par ailleurs, le poète s'interroge à propos de l'authenticité des œuvres artistiques ainsi que le révèle le regard qu'il porte sur l'Italie qui incarne l'art et la culture. Il dénonce le symbolisme attribué au soleil de la péninsule. Dans « *Veder Napoli poi mori* » la dépréciation de l'astre solaire qualifié péjorativement par deux fois à travers les appellations « vieux Phœbus » et « grand Astre stupide », contribue à la critique du lexique de la poésie classique. En outre, l'apostrophe « toi », adressée au soleil au vers 33 accentue en premier lieu la personnification du soleil et semble être dirigé contre celui qui au regard du poète incarne la poésie lyrique. Les appellations péjoratives présentes aux vers 25, « – Chœurs de *Mazanielli*, Torses de mandolines ! », accentuent la dimension satirique de ce poème. En effet, le dialogue intertextuel que les appellations ironiques tissent dans *Les Amours jaunes* renforce les attaques contre le Romantisme et invite le lecteur à rechercher dans « *Veder Napoli poi mori* » une allusion à l'œuvre hugolienne. Du vers 26 jusqu'au vers 29 Corbière parodie la section « Grandes lois » présente dans *La légende des siècles*[135]. Le vers 263 du poème hugolien, « L'amour en nous, passants qu'un rayon lointain dore, », a pu inspirer la parodie suivante :

v. 26 Vous dont le métier est d'être toujours dorés
De rayons et d'amour… et d'ouvrir les narines,
Poètes de plein air ! Ô frères adorés !

[135] Victor Hugo, *La légende des siècles*, préface de Claude Roy, éd. d'Arnaud Laster, Nrf-Gallimard, 2002, p. 807.

Le recours aux points de suspension invite le lecteur à entrevoir une allusion intertextuelle. En effet, dans ce contexte les points de suspension qui scindent en deux parties le vers 27, indiquent une référence intertextuelle. Cet emploi particulier de la ponctuation contribue à la quête d'innovations poétiques dans *Les Amours jaunes*. Il révèle également une parodie de la poésie hugolienne de par sa dimension emphatique, allusion à l'écriture poétique de Hugo.

d. Le farniente.

La mise en valeur de l'expression « Faire rien » placée entre deux tirets au vers 16 de « Décourageux », illustre l'importance que revêt la notion de désœuvrement au regard de Corbière. Le « far-niente », mot usité dans « *Libertà* » selon le sens étymologique, exprime une vision philosophique dépeinte aux vers 79 et 80 : « Dort pour moi sur la planche / De l'idéalité ». Le poète croise les expressions « faire la planche » et « avoir du travail sur la planche » afin de créer l'alliance antithétique de l'oisiveté et du travail à travers cette image paradoxale. Le farniente qui peut être définit en tant qu'inaction heureuse, acquiert dans le recueil le sens d'un « modus vivendi ». En effet, la notion de désœuvrement au cœur des *Amours jaunes* est associée en filigrane à la quête de la sagesse. Corbière recourt à un jeu d'évocations à partir du verbe « faire » qui désigne de manière paradoxale le désœuvrement. Le poète met en scène la paresse en recourant à des mots tels que « farniente », « Faire rien » et « far-niente ».

Par ailleurs, les différents sens du mot « planche » introduisent une dimension ludique. Dans l'expression « *faire* la planche » que l'on relève dans « Le poète contumace », les italiques marquent l'absence de signification du verbe « faire » qui joue un rôle uniquement syntaxique. Le recours à cette métaphore semble traduire de la part du poète malade une quête d'apaisement. L'image des « planches d'épave au sec » dans « Le poète contumace » permet à Corbière d'exprimer les ravages de la maladie dont il souffre. La planche d'épave symbolise dans ce contexte l'échec social. Par ailleurs, la dimension parodique des paroles du poète au vers 8 de « Paris [VI] », « *Voir les planches, et puis mourir !* », fait écho à la sentence « voir Naples et puis mourir » et au titre « *Veder Napoli poi mori* ».

Par le biais du calembour Corbière improvise un jeu de mots où il associe « Les planches » qui désigne par métonymie le théâtre à la ville de Naples du fait que l'expression parodiée soit : « Voir Naples et puis mourir ». Il semble que le fait qu'Armida-Josefina Cuchiani soit d'origine italienne, accorde à l'évocation de Naples le sens d'un hommage implicite dédié à celle que le poète nomme Marcelle. La dédicace attribuée à Marcelle dans les poèmes liminaires du recueil, tend à justifier l'hypothèse de cet hommage indirect. Le surnom « Marcelle » dont Corbière baptise Herminie illustre sa prédilection pour l'art dramatique étant donné que ce surnom équivaut à un rôle théâtral attribué à l'ancienne actrice. La jeune femme fit ses débuts sur les planches des petits théâtres parisiens mais ne connut pas le succès. Le penchant de Corbière pour la plaisanterie l'a peut-être conduit à déclarer à Herminie qu'elle était sa muse.

Parmi les nombreuses significations du mot « *planche* » le poète propose celle qui évoque l'art de la gravure. Une allusion à cet art de la représentation apparaît aux vers 79 et 80 de « *Libertà* » : « Dort pour moi sur la planche / de l'idéalité ». Le mot « planche » désigne dans ce contexte la plaque de métal poli destinée à la gravure de sorte qu'il évoque le goût prononcé du poète pour les eaux fortes tel qu'en témoignent les paroles du narrateur aux vers 3 et 4 de « Fleur d'art » : « Cœur gravé dans ta manière noire, / Des traits de canif à coup de stylet. – ». Le recours aux différentes significations du mot « planche » crée un écho phonique avec l'expression « faire la planche » et contribue ainsi au thème de la paresse.

Dans le « Bossu Bitor » l'attitude oisive du matelot Bitor qui se prélasse sur un rond de cordage concourt à ce thème. L'évocation du hamac qui se rattache à l'univers des marins participe à la thématique du farniente. Corbière associe le désœuvrement au dénuement au vers 43 du « Poète contumace » : « Il lui restait encore un hamac, une vielle, ». Le poème qui ouvre la section des « Gens de mer » présente le hamac en tant qu'élément lié à la vie intime ainsi que l'illustrent les paroles du poète au vers 10 : « Mon lit d'amour fut un hamac ». Ces paroles ne constituent-elles pas l'aveu d'une brève aventure amoureuse que Corbière a pu vivre avec Herminie ? En effet, au vers 12 de « Matelots » le poète réitère l'évocation d'une relation sentimentale fugitive : « *un'fill' dans mon hamac !* ». Le hamac, allusion au thème du désœuvrement, symbolise l'inaction en tant qu'attitude philosophique.

Cette dimension symbolique peut être rapprochée de la réflexion rimbaldienne sur le bonheur proposée dans *Une saison en enfer* : « Une fatalité de bonheur : l'action n'est pas la vie, mais une façon de gâcher quelque chose, un énervement. »[136]. Cette conception de la félicité qui naît de l'inaction permet ainsi d'entrevoir des similarités entre les deux conceptions poétiques. L'expression de l'indignation du poète au vers 21 de « Décourageux », « Ô vous tous qui gâchez, maçons de la pensée ! », tend à justifier l'idée d'un rapprochement possible entre l'attitude révoltée de Corbière et celle de Rimbaud.

En effet, la pensée « l'air est à moi partout » que clame le personnage du paria au vers 36 exprime la volonté du poète d'abolir le désir de possession. La quête de détachement par rapport aux attaches terrestres permet d'expliciter le recours au thème du sommeil qui joue le rôle d'un dédommagement et réconcilie les malheureux avec l'existence. Les paroles aux vers 37 et 38 de « Paria », « ma parole est l'écho vide / Qui ne dit rien – et c'est tout. », réaffirment le choix de l'inaction. Aux vers 48 et 49 de « Un jeune qui s'en va » Corbière livre de manière implicite son opinion relative à la question de la notoriété. Il conçoit la mort du poète comme une nécessité afin que son œuvre puisse accéder à la renommée : « – Pour vivre, il faut bien travailler… / Non ! mourir… ». Dans l'avant dernier quatrain le narrateur réaffirme que la notoriété d'un poète demeure associée à sa disparition :

> Mais non, la poésie est : vivre,
> Paresser encore, et souffrir
> Pour toi, maîtresse ! et pour mon livre ;
> Il est là qui dort.
> – Non : mourir !

Selon Corbière la création poétique constitue un dilemme qui oppose la volonté de vivre à l'acceptation de la mort. La poésie équivaut à une réflexion relative à l'existence de sorte qu'elle acquiert une dimension symbolique. Le narrateur formule sa pensée de manière comparable à un adage qui exprime la philosophie du poète : « Paresser encore et souffrir ». La paresse et la souffrance recherchées témoignent de la contestation de l'ordre social établi et dénotent la révolte de Corbière. En outre, la mise en valeur du

---

[136] Arthur Rimbaud, *Œuvres Complètes*, édition établie, présentée et annotée par Antoine Adam, Paris, Gallimard-NRF, coll. Bibliothèque de La Pléiade, 1972, p. 110.

désœuvrement et l'acceptation des souffrances sentimentales illustre la quête d'une sagesse qui puisse réconcilier le poète avec sa condition d'homme condamné par la maladie et évincer son angoisse de la mort.

5. Le désir d'avilissement.

Corbière recourt au verbe « clyso-pomper » dont le sens scatologique dévalorise l'image romantique du ciel napolitain au vers 20 de « *Veder Napoli poi mori* » : « Clyso-pompant l'azur qui bâille leur sommeil !... ». Le poète semble railler le vers 268 de « Par-dessus le marché… », poème de Hugo présent dans la section « Grandes lois » : « C'est l'azur qui me plaît, c'est l'azur qui m'enivre, / L'azur sans nuit, sans mort, sans noirceur, sans défaut ; »[137]. Les constantes attaques contre les symboles de la poésie romantique tendent à montrer une volonté de déconstruire tout un imaginaire littéraire. Au vers 20 de « *Veder Napoli poi mori* » on relève une métaphore qui déprécie de manière accentuée le lyrisme romantique. À partir d'une alliance de mots qui appartiennent à deux champs lexicaux antagonistes tels que « clyso-pompant » et « azur », Corbière invente une image inédite qui met en présence le domaine de la scatologie et celui de l'idéal poétique. En effet, l'opposition de ces deux mots induit l'idée d'une quête de l'éclatement des expressions sclérosées. Le mot « clyso-pompant » en tant que néologisme forgé à partir du mot « clyso-pompe » qui désigne l'instrument destiné à administrer des lavements, s'inscrit dans la tentative de renouvellement du lexique poétique qui introduit des mots issus du parler populaire. Nous relevons également ce mot au premier vers de « Lys »[138], poème composé d'un quatrain où Rimbaud parodie Armand Sylvestre, un poète parnassien : « Ô balancoirs ! ô lys ! clysopompes d'argent ! ». Cette quête d'un renouveau poétique peut être comparée à l'attitude de la figure du poète dans « Réponse à un acte d'accusation ! »[139] :

v. 66 Je fis souffler un vent révolutionnaire.
Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire.
Plus de mot sénateur ! plus de mot roturier !

---

[137] Victor Hugo, *La légende des siècles*, *op. cit*. p. 807.
[138] Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 208.
[139] Victor Hugo, *Les Contemplations*, *op. cit.*, p. 50.

Ce renouvellement du langage poétique se manifeste par une violence à l'encontre du conformisme littéraire et de la préciosité. Corbière recourt au mot « clyso-pompant » que ses contemporains jugent inconvenant d'associer à l'azur, symbole de l'absolu et de la pureté. L'opposition entre les pôles telluriques et célestes révèle la présence d'une lutte intérieure entre des aspirations antagonistes. Par ailleurs, l'effet ravageur de la maladie et l'angoisse d'une mort douloureuse peuvent justifier l'ampleur des pulsions d'avilissement. La volonté de déprécier ce qui a trait à l'idéal poétique exprime le sentiment de désespérance que le poète éprouve. Le néologisme « décourageux », titre de l'un des poèmes de la section « Raccrocs », révèle son profond désespoir. De ce fait la désillusion du poète à l'égard des idéaux humains acquiert une dimension pérenne. La démission sociale de Tristan dont l'existence fut marquée par la maladie contraste avec son attitude contestataire tant sur le plan littéraire que social.

L'aurore qui symbolise la pureté et l'espoir est associée dans « Idylle coupée » au réveil des femmes de mœurs légères. La mise en scène de la pauvreté dans « Un riche en Bretagne » et l'évocation des souffrances dans « Cris d'aveugle » acquièrent le sens d'une recherche philosophique. La quête de l'élévation spirituelle dans *Les Amours jaunes* relève une forme d'abnégation. L'image de la souillure au vers 32 de « Grand opéra », « Ma plume a trempé dans la fange… », tend à confirmer l'hypothèse de cette poétique de l'ambivalence qui oppose l'élévation spirituelle à l'avilissement. La métaphore du « Rossignol de la boue » au vers 10 du poème « Le crapaud », témoigne de l'importance de ce symbolisme. Michel Tournier souligne la dimension paradoxale de ce désir d'avilissement qui attribue une liberté absolue à Crusoé, personnage central de sa robinsonnade : « La souille, en lui révélant ses propres facultés de repliement sur lui-même et de démission en face du monde extérieur, lui apprit ce qu'il était, »[140]. Cette réécriture de l'œuvre de Defoe montre l'alternance des pulsions contraires qui gouvernent l'homme. La solitude semble être l'une des manifestations de cette volonté de régression qu'illustre la fuite du « poète contumace » qui tente d'échapper à la société. Le poète solitaire incarne de manière symbolique Tristan atteint d'une maladie chronique qui le coupe de la société. L'attitude excentrée du poète permet un rapprochement avec le héros de Tournier qui oscille entre le désir

[140] Tournier Michel, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, préface de Gilles Deleuze, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2006, p. 39.

d'une régression vers le règne animal et la volonté de s'élever.

La résistance que le poète oppose au lexique romantique par le choix de mots, d'expressions et de néologismes issus du parler populaire, donne à sa poésie un caractère innovant. Dans le premier poème consacré à Naples, Corbière évince le verbe « dorer » au profit du verbe « ruolzer », néologisme dérivé du nom du chimiste Ruolz qui mit au point un procédé de galvanoplastie par lequel on obtient un métal doré. Par ailleurs, cette substitution lexicale s'avère être une attaque dirigée contre les défenseurs d'une poésie excessivement lyrique. L'expression « Ne ruolze plus ça » signifie que la poésie est apte à s'enrichir de l'apport d'un vocable technique. Au-delà de la volonté de Corbière de concilier l'écriture et la modernité, le recours aux néologismes contribue à la remise en question des règles poétiques.

6. La thématique du portrait.

Les références aux portraits dans *Les Amours jaunes* permettent de découvrir l'intérêt que le poète accorde à l'art de la représentation picturale. Le rôle des portraits dans le recueil participent à la caricature des excès de la littérature romantique tels que la tendance au sentimentalisme. Corbière invite le lecteur à manifester un esprit critique par rapport à la forme et la signification des œuvres littéraires. Le poète dénonce la dimension factice des différentes formes de représentation de la réalité ainsi que l'illustre l'expression « roc de carton peint rivé » présentée dans le septième sonnet consacré à Paris. Il apparaît important de revenir ici sur le rôle attribué au portrait dans le recueil. Corbière souligne en filigrane l'importance de la représentation picturale au sein de la relation sentimentale. Il attribue en premier lieu une dimension sacrée à cette représentation picturale telle qu'en témoigne la découverte du portrait de la bien aimée par les douaniers aux vers 10 et 11 de « *Veder Napoli poi mori* » : « Le portrait de ma Belle, avec *morbidezza*, / Passe de mains en mains… ». D'autre part, l'évocation de la femme aimée constitue dans le recueil un leitmotiv : « " … J'ai trouvé dans son sac des souvenirs de cœur : / Un portrait de fille et deux petites babouches, " ». Par ailleurs, la métaphore qui associe l'insomnie à la mort au vers 102 de « Litanie du sommeil » corrobore l'importance du thème du portrait au regard du poète : « Portrait enluminé de la livide Mort ! ». La personnification de la mort illustre la volonté du poète de maîtriser son angoisse de la disparition. Le portrait présente donc une signification

importante dans le recueil et joue un rôle symbolique comparable à celui des copies miniatures du Vésuve évoquées au vers 20 de « Vésuves et Cie » : « Mais les autres petits étaient plus ressemblants. ».

Les souvenirs retranscrits au cours des deux premiers quatrains accordent une dimension religieuse à la reproduction du volcan. La plaisanterie que Corbière formule au sujet du pape et qu'il relate dans une lettre adressée à sa tante depuis l'Italie témoigne de son esprit de provocation. La scène dépeinte aux vers 7 et 8 semble inspirée de l'atmosphère de dévotion que le jeune Edouard-Joachim connut au sein des Puyo, la branche maternelle de sa famille : « C'était le confesseur, dit-on, de ma grand'mère / Qui t'avait rapporté de Rome tout flambant… ». Le contexte familial et sentimental dans lequel il a baigné au cours de son enfance a pu lui inspirer d'associer la miniature du Vésuve à la religiosité. La représentation miniature du volcan acquiert la valeur d'une icône religieuse au vers 3 : « – Du bon temps où la foi transportait la montagne – ».

En outre, dans « Le fils de Lamartine et de Graziella » la représentation picturale occupe une fonction essentielle ainsi que le révèle le rôle du portrait qui permet de distinguer l'œuvre authentique de la représentation factice. Le poète s'attache à montrer le caractère trompeur de ce portrait afin de dénoncer la falsification de la réalité tel le décor théâtral en carton. Le fait que *Graziella* soit une œuvre d'inspiration autobiographique a peut-être conduit Corbière à dénoncer certains de ses excès. Corbière s'attaque à Lamartine qui affirme dans *Graziella* entretenir des traits de ressemblance avec le peintre Raphaël. Le poète relève d'autres détails incohérents tel le fait que le fils de Lamartine soit âgé de vingt ans au moment où Graziella supposée être sa mère décède à l'âge de seize ans : « ce Fils avait vingt ans, quand, Mère inoculée, / Tu mourus à seize ans ! ». Le poète s'appuie sur le rapprochement entre les portraits de Lamartine et de Raphaël afin d'articuler un récit burlesque où l'ironie se fait acerbe à l'égard de Lamartine qu'il nomme tour à tour « *Cygne-de-Saint-Point* » et « *Harpiste* » aux vers 7 et 15.

Par ailleurs, dans « Lettre du Mexique » le narrateur évoque la présence du portrait de la bien-aimée d'un jeune marin mort en mer. La valeur affective attachée au portrait est accentuée par le fait que ce soit l'un des rares objets que le matelot ait

possédé. Corbière met en scène l'évocation de ces objets qui comportent une charge affective :

v. 18 « ... J'ai trouvé dans son sac des souvenirs de coeur :
« Un portrait de fille, et deux petites babouches,
« Et : marqué – *Cadeau pour ma soeur.* –

Cette scène entretient un jeu de correspondances avec l'évocation de l'inspection douanière dans « *Veder Napoli et poi mori* ».

Le thème de l'imposture se rattache à celui de la duplicité et de la tromperie dont Corbière souhaite dévoiler tous les aspects. Il dénonce l'attitude de Lamartine qui exploite la mort de sa fille et son deuil à des fins commerciales : « Lamartine : – en perdant la vie / De sa fille, en strophes pas mal ». Il accuse également celui qu'il nomme « Lacrymatoire d'abonnés » de vouloir susciter l'apitoiement de ses lecteurs. Le mot « raffalé » présent dans l'expression « rafaël raffalé », surnom de l'imposteur de l'île de Procide, se réfère au fait que Lamartine fut ruiné et ouvrit une souscription à ses *Œuvres complètes* afin de tenter de résoudre ses problèmes financiers.

Par ailleurs, il semble que l'expression « rafaël raffalé » puisse expliciter le sentiment de gémellarité que Tristan éprouve. En effet, Tristan qui rejette le prénom « Édouard » que sa famille lui avait attribué, exprime son refus de jouer le rôle d'un « Édouard raffalé », pendant caricatural de son père. La question de la filiation est posée implicitement dans « Le fils de Lamartine et de Graziella ».dans la mesure où l'argumentation qui vise à montrer l'imposture du « rafaël raffalé », crée un contraste entre l'extrême jeunesse de l'héroïne et l'âge avancé de Lamartine. Le narrateur révèle aux vers 26 et 48 la différence d'âge importante qui sépare le couple mis en scène : « Que sa fille ressemble à l'AUTRE… » et « Tu mourus à seize ans ! ».

La disparité d'âge de ces personnages est comparable à celle des parents du poète. Tristan ne projette-t-il pas dans ce récit une caricature du couple que ses parents forment ? Le poète a pu être blessé par des plaisanteries déplacées relatives à leur différence d'âge. Au vers 16 de « Guitare » l'aveu dysphorique « – je suis si laid ! – » semble justifier le fait que le poète ait subi des remarques désagréables. De même, la lettre où le jeune Tristan se plaint du surveillant qui le dénigre illustre sa souffrance

morale. Cette autodépréciation témoigne du jugement qu'il porte sur lui-même. Sa perception du couple parental a pu accentuer la dévalorisation de sa propre personne tel qu'en témoigne la confidence qu'il adresse à ses parents dans l'une de ses lettres : « ce n'est pas moi qui me suis fait »[141].

7. Caricature et marginalité.

En outre, le thème du portrait constitue un motif récurrent dans *Les Amours jaunes* et permet d'expliciter le goût prononcé du poète pour l'auto-caricature. René Martineau rapporte à ce sujet qu'« En entrant dans sa chambre, une sonnette, mise en mouvement sur la porte, vous forçait à lever la tête vers son portrait horriblement chargé »[142]. Il relate par ailleurs les conseils que les peintres parisiens, amis de Tristan, adressaient au poète : « Vous ne peignez jamais que vous-même, essayer d'autres effigies. »[143]. La quête identitaire tend à justifier sa volonté de se représenter de manière caricaturale. Le poème retrouvé « Sous un portrait de Corbière » illustre l'intérêt et la fascination du poète pour la représentation picturale.

L'exclusion sociale des différentes figures de la marginalité telles que le paria, la rapsode foraine ou le vieux mendiant dans « Un riche en Bretagne » s'accorde avec l'esprit de provocation de Diogène que prône le narrateur-personnage de « Bohême de chic » qui déclare de manière ironique : « Je pose aux devantures / où je lis : – DÉFENDU / DE POSER DES ORDURES – ». Le rire du poète semble rechercher l'adhésion du lecteur que ce soit afin d'accentuer la caricature des travers de la société ou de dénoncer les excès qu'il relève dans les œuvres littéraires. La remarque de Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand relative au fait que certains poètes de la fin du XIXe siècle aient privilégié un mode d'expression poétique associé à l'humour, permet de saisir le sens du recours à l'ironie dans *Les Amours jaunes* : « il fait s'entendre entre eux tous les déclassés d'une génération qui ont préféré aux programmes des revendications poétiques l'expression d'un rire communiel. »[144].

---

[141] Lettre de Tristan à Edouard Corbière écrite à Saint Brieuc le 8 décembre 1959, extraite des *Œuvres Complètes* de Cros et Corbière, *op. cit*., p. 983.
[142] Martineau, *op. cit.*, p.74.
[143] Martineau, *ibid*., p. 74.
[144] Bertrand et Durand, *op. cit.*, p.222.

Cependant le rire joue le rôle d'un signe de ralliement. Il offre au poète un masque qui occulte sa sensibilité et lui permet de s'attaquer à certains excès du lyrisme de la poésie romantique. Par ailleurs, le rire s'apparente à un geste de défense qui accorde à Corbière le sentiment d'être hors de portée du regard sévère de la société. La publication du recueil par une maison d'édition méconnue du grand public tend à confirmer la volonté du poète d'affirmer son indépendance tant littéraire que sociale. *Les Amours jaunes* s'inscrivent dans une perspective de renouvellement de l'écriture poétique qui témoigne de l'originalité de la poésie de Corbière. L'ironie introduit un jeu de dédoublement qui constitue un renversement des valeurs littéraires et sociales. La réflexion de Schaerer que cite Pierre Schoentjes explicite la fonction de l'humour dans le recueil :

> « La dissimulation est la caractéristique première de l'ironie : c'est un masque, mais qui demande à être arraché. Le second mouvement ramène l'ironie vers la sincérité, il révèle aussi le mécanisme de l'ironie, qui est celui d'un dédoublement : pour qu'il y ait ironie, il faut qu'un même objet suscite deux opinions contraires. »[145]

Le jeu de dédoublement révèle l'attitude ambivalente de Corbière et explicite le rôle du rire jaune qui illustre de manière indirecte la déception du poète. La colère et la souffrance se confondent ainsi à travers une expression faciale similaire. On peut citer la réflexion de Baudelaire relative au rire qu'il définit comme l'« une des expressions les plus fréquentes et les plus nombreuses de la folie »[146]. Le recours à l'ironie offre au poète l'oubli de ses propres souffrances.

L'humour de Corbière constitue une forme d'engagement tant littéraire que sociale. Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand déclarent à propos des poètes qui recourent à l'ironie : « il s'agit pour eux, certes de se moquer du bourgeois, mais c'est moins par insurrection que par nécessité de parler, d'instituer un mode de parole dans les marges des conventions. »[147]. Il existe une analogie entre l'attitude de l'ironiste et les personnages qui incarnent la marginalité du fait que la personne qui s'exprime de manière ironique opte pour une communication implicite qui contraste avec le mode de pensée conventionnel. La colère que Corbière manifeste en filigrane dans « La

---

[145] Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, coll. Points, série Essais, 2001, p. 43.
[146] Baudelaire, *op. cit.*, p. 372.
[147] Bertrand et Durand, *op. cit.*, p. 372.

pastorale de Conlie » contre les responsables politiques de cet épisode dramatique, révèle une vision cynique du monde au sens philosophique du terme, afin de dénoncer les abus de l'état. Selon cette perspective le poète investit ses personnages d'une marginalité sociale ainsi que l'illustre la situation de la rapsode qu'il qualifie de « triste oiseau sans plume et sans nid / Vaguant où son instinct l'attire : » au vers 214 du poème consacré au pardon de Sainte-Anne. Par ce biais il signifie qu'il existe un principe de renoncement et de dénuement qu'il oppose à celui de l'influence des richesses matérielles.

Le souhait de Diogène le cynique qui demanda à ne pas être enterré après sa mort mais que l'on recouvrît son corps d'un peu de poussière, éclaire le refus d'une sépulture de la figure du « Paria » au vers 60 : « Un linceul encor : pour que faire ?... / Puisque ma patrie est en terre / Mon os ira bien là tout seul… ». L'errance qui symbolise la liberté absolue caractérise l'identité du paria et la rapsode. Le détachement de ces personnages par rapport au jeu des appartenances sociales leur accorde une dimension universelle telle que le narrateur de « Paria » l'affirme : « Ma patrie… elle est par le monde ; ». De manière similaire, la figure féminine emblématique dans « La rapsode foraine » incarne une liberté obtenue au prix de grands sacrifices. Elle est dépossédée de tous les attributs de la féminité ainsi que le déclare ironiquement le narrateur :

v. 221 – Femme : on dirait, hélas – sa nippe
Lui pend, ficelée en jupon ;
Sa dent noire serre une pipe

Au vers 219, le poète dépeint le cheminement de cette femme qui entrevoit « Toujours devant soi la grand'route ». Son attitude la situe dans un mode de vie itinérant comparable à celui des bardes et des troubadours, gardiens de la poésie populaire. Il existe un lien d'analogie entre ces personnages dont l'existence est consacrée à l'errance et le héros tragique de « Pauvre enfant pâle »,[148] poème en prose de Mallarmé qui représente la grande précarité. Par ailleurs, le personnage de « La rapsode foraine » et celui du poème mallarméen manifestent d'importantes similarités. Le chant populaire permet à ces deux personnages d'obtenir les moyens de leur

[148] Mallarmé, *op. cit.*, p. 88.

subsistance. On constate par ailleurs que les narrateurs respectifs jouent le rôle de visionnaires et prophétisent la dimension dramatique des décès de ces êtres vulnérables. Les tonalités similaires de ces poèmes annoncent de manière ironique la mort de l'enfant et de la rapsode ainsi que le révèlent les paroles du narrateur aux vers 227 et 228 du poème de Corbière : « Ça sera trouvé mort par terre… / La même chose – quelque part. ». Un autre passage du poème en prose de Mallarmé témoigne de cet humour noir : « Ta tête se dresse toujours et veut te quitter, comme si d'avance elle savait pendant que tu chantes d'un air qui devient menaçant. ».[149]

L'esthétique du portrait dans *Les Amours jaunes* semble correspondre à une quête de réalisme. Les détails minimalistes et d'un réalisme amplifié permettent de brosser le portrait de la rapsode de manière similaire à l'art de la caricature où l'accentuation et la déformation des traits principaux permettent de peindre la disgrâce physique. Le poète saisit l'essence de la personnalité du personnage par de petites touches descriptives telles que le révèlent les expressions de déchéance physique dans le dernier quatrain : « Sa dent noire », « sa face creuse » et « sa main galeuse ». Le choix de ces détails caractéristiques illustre la prédilection du poète pour la représentation picturale.

[149] Mallarmé, *op. cit*. p.89.

III. Poétique et art du mimétisme.

1. La recherche d'une poétique.

a. La poétique de la négativité.

Dans l'espace du langage poétique la négation, opération logique, apparaît au cœur du fonctionnement symbolique. Corbière recourt à la différence et à la différenciation afin de définir sa poésie. La définition philosophique de la négativité que propose Hegel permet d'entrevoir la place que le poète accorde à sa poésie au sein de la littérature : « elle [la négativité] est la différence absolue, sans aucun rapport avec autre chose, en tant qu'opposition, il [le négatif] est exclusif d'identité et, par conséquent, de lui-même ; car, en tant que rapport à soi, il se définit étant cette identité même qu'il exclut »[150].

Corbière définit sa poésie par opposition à celle de ses prédécesseurs et contemporains. Les *Amours jaunes* offrent une contestation de la tradition poétique par

[150] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Science de la logique*, Paris, Autier, 1947, II, p. 58.

le biais de l'ironie et de la satire. La révolte de Corbière évoque celle de Rimbaud et véhicule également une recherche d'innovations. En effet, les différents procédés poétiques que met en œuvre Corbière témoignent de sa volonté de rénover la poésie et illustrent une quête de sagesse au-delà du masque de l'ironie et de la dérision. Les différentes itérations de la négation dans « Ça ? », qu'elles soient d'ordre syntaxique ou lexical, suggèrent la recherche d'une poétique de la négativité. Les trois premières strophes présentent une série de négations que les tournures emphatiques du discours direct amplifient. L'alternance des points d'interrogation et d'exclamation renforce l'oralité des paroles du narrateur-personnage présentée dans les trois premières strophes de même que le recours aux différentes formes de négation permet d'exprimer l'indignation du poète :

> Des essais ? – Allons donc, je n'ai pas essayé !
> Etude ? – Fainéant, je n'ai jamais pillé.
> Volume ? – Trop broché pour être relié…
> De la copie ? – Hélas non, ce n'est pas payé !
>
> Un poème ? – Merci, mais j'ai lavé ma lyre.
> Un livre ? – …Un livre, encore, est une chose à lire !...
> Des papiers ? – Non, non, Dieu merci, c'est cousu !
> Album ? – Ce n'est pas blanc, et c'est trop décousu.
>
> Bouts-rimés ? – Par quel bout ?...Et ce n'est pas joli !
> Un ouvrage ? – Ce n'est poli ni repoli.

L'omniprésence des tirets crée une dislocation du vers tandis que les points de suspension créent un effet d'inachèvement qui contribue à l'esthétique du perpétuel recommencement que l'épigraphe « Sagesse des Nations »[151] définit. Les points de suspension miment l'effacement et portent le lecteur à s'interroger à propos de la signification de cet inachèvement. Au cœur de la parole poétique ces arrêts marquent des plages de silence qui témoignent de l'indécision de Corbière quant au choix des mots. Il s'interroge à propos de la signification de sa poésie au vers 29 : « C'est du… mais j'ai mis là mon humble nom d'auteur ». Le mot absent désigné par les trois points de suspension semble être le pendant du titre « Ça ? ». Au vers 26 le poète procède à une remise en question de ce titre : « C'est, ou ce n'est pas *ça* ». Il exprime de manière indirecte une contestation de la tradition poétique, au-delà de la dimension péjorative

[151] Corbière, *op. cit*., p. 49.

qu'il attribue à sa poésie ainsi qu'en témoigne « Ça », titre de la première section du recueil. Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand commentent le mot « « Ça » qui est également le titre du premier poème de cette section :

> « Le monde (et le moi et la poésie) se réduit à un « ça » : un « ça » qui cogne d'autant plus durement qu'il est aussi, dans une sorte de prémonition freudienne, le lieu de toutes les pulsions, de mort et d'amour surtout ».[152]

Le titre « Ça » invite le lecteur à une réflexion relative à la signification de la poésie. Le poète répond de manière ironique à cette question aux vers 25 et 26 : « ÇA, c'est naïvement une impudente pose ; / C'est, ou ce n'est pas ça : rien ou quelque chose. ». La poétique des *Amours jaunes* se dessine en marge du recueil de manière comparable à l'attitude excentrée du « poète contumace » décrite au vers 42 : « en dehors de l'humaine piste ». Corbière semble projeter l'image qu'il souhaite livrer de lui-même à travers cette figure de la marginalité. En effet, le rejet des normes sociales et des conventions poétiques dévoile la volonté du poète de créer une poétique de l'ironie.

L'ironie offre au poète un moyen de contourner les défaillances du langage et le conduit vers un aveu implicite du message qu'il souhaite délivrer dans son recueil. Les propos de Mallarmé relatifs à son projet littéraire peuvent expliciter la composition des *Amours jaunes* : « j'ai toujours rêvé et tenté autre chose… un livre qui soit un livre, architectural et prémédité, et non un recueil des inspirations de hasard »[153]. La pensée de Mallarmé éllucide les paroles ironiques du narrateur de « Ça ? » qui déclare aux vers 31 et 32 : « C'est un coup de raccroc, juste ou faux, par hasard… ». Ce parallèle entre les attitudes respectives des deux poètes révèle des traits de similarités dans leur réflexion relative à la création poétique.

Au-delà de l'ironie, les allusions aux nombreux procédés de l'écriture poétique composent une dimension théâtrale qui reflète la dimension métapoétique des *Amours jaunes*. Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand analyse le rôle du questionnement de l'écriture poétique dans le recueil : « mais quand l'art fait référence à sa propre machinerie, qu'il exhibe ses procédés plutôt que de les dissimuler, il se met aussi lui-

---

[152] Bertrand et Durand, *op. cit.*, p. 205.
[153] Mallarmé, *op. cit.*, p. 392.

même en scène et s'affirme comme artifice. »[154]. L'aspect métalittéraire de la poésie de Corbière correspond à un refus de l'illusion du réel que la littérature propose. La négation que présentent *Les Amours jaunes* résulte peut-être d'une contestation excessive des normes qui régissent la littérature et les règles sociales.

b. Une œuvre de l'éternel recommencement.

La connotation péjorative que le mot « Ça », titre de la première section du recueil, infère à l'ensemble de l'œuvre introduit une ambiguïté de sens. Soit ce titre signifie que *Les Amours jaunes* sont une création littéraire de second ordre, soit le poète s'exprime par antiphrase. « Ça ? », poème éponyme qui ouvre cette première section, accentue cette ambiguïté. En effet, le titre « Ça » désigne un jeu littéraire de même qu'il manifeste une remise en question de l'écriture poétique. Il semble que Corbière invite le lecteur à s'interroger quant à la pertinence du classement des genres littéraires. En outre, l'itération du mot « ça » dans la deuxième section renforce l'idée selon laquelle le recueil ne peut être associé à un genre littéraire. L'ouverture des *Amours jaunes* annonce sa fin et propose un jugement qui a pour fonction d'influencer le regard que le lecteur porte sur le recueil. Cette caricature de la qualité de l'œuvre crée un jeu de dédoublement dans l'ensemble des *Amours jaunes*.

Le recueil présente un effet de circularité que les poèmes liminaires illustrent. La répétition chiasmatique des mots « Poète » et « Cigale » dans les titres des poèmes qui circonscrivent le recueil concourt à un jeu de correspondances entre l'ouverture du recueil et sa fin. Le jeu de miroir que réalisent les deux poèmes liminaires « le Poète et la Cigale » et « La Cigale et le Poète », contribue à renforcer la dimension ironique de l'épigraphe d'« Épitaphe » :

> Sauf les amoureux commençans ou finis qui veulent commencer par la fin il y a tant de choses qui finissent par le commencement que le commencement commence à finir par être la fin la fin en sera que les amoureux et autres finiront par commencer à recommencer par ce commencement qui aura fini par n'être que la fin retournée ce qui commencera par être égal à l'éternité qui n'a ni fin ni commencement et finira par être aussi finalement égal à la rotation de la terre où l'on aura fini par ne distinguer plus où commence la fin d'où finit le

[154] Bertrand et Durand, *op. cit.*, p.17.

> commencement ce qui est toute fin de tout commencement égale à tout commencement de toute fin ce qui est le commencement final de l'infini défini par l'indéfini – Égale une épitaphe égale une préface et réciproquement.
>
> (SAGESSE DES NATIONS.)

« Épitaphe » qui clôture la première section du recueil témoigne de l'effet de circularité des *Amours jaunes*, de même que son épigraphe sous-tend de manière humoristique une réflexion relative aux limites textuelles d'une création littéraire. Corbière livre son art poétique en filigrane dans cet extrait de l'épigraphe : « Ce commencement qui aura fini par n'être que la fin retourné ». On peut entrevoir des similarités entre l'évocation du thème de l'éternel recommencement dans cette épigraphe et la philosophie de la volonté de Schopenhauer qui déclare :

> « Avant tout, ce qu'il faut bien comprendre, c'est que la forme propre de la manifestation du vouloir, la forme par conséquent de la vie et de la réalité, c'est le *présent*, le présent seul, non l'avenir, ni le passé ; ceux-ci n'ont d'existence que comme notions, relativement à la connaissance, parce qu'elle obéit au principe de raison suffisante. »[155].

L'intérêt que le poète accorde à cette conception philosophique transparaît dans le choix du titre « Sagesse des nations » dont la typographie en majuscule accentue l'importance. En outre, le titre « Épitaphe » révèle la manière dont Corbière conçoit le temps. Le mot désigne une inscription funéraire placée sur une pierre tombale ou un monument mortuaire. Il se rapporte également à un genre littéraire rimé qui permet de rendre hommage ou de s'attaquer à une personne défunte. Le mot « Épitaphe » désigne dans ce contexte l'absence de différence entre le commencement et la fin. Le fait que ce poème dont le titre annonce la fin du recueil soit placé dans la section initiale, révèle un questionnement relatif au temps.

Corbière fait allusion de manière euphorique à sa conception du temps qu'il dépeint tel un éternel recommencement. Les paroles du narrateur qui achèvent « Sagesse des nations » témoignent de la quête d'une sagesse philosophique au-delà de la dérision. « Épitaphe » et « Ça ? », poèmes liminaires de la première section du recueil, définissent un jeu de correspondances. En effet, « Ça ? » présente sur le mode

---

[155] Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, traduction d'Auguste Burdeau, Nlle édition revue et corrigée par Richard Ross, P.U.F, 1966.

de la dérision une tentative de définition de l'œuvre poétique tandis qu' « Épitaphe » offre un portrait caricatural de la figure du poète. L'alternance des questions et des réponses humoristiques dans le premier poème de la section « Ça » présente des similitudes avec la tonalité sarcastique dans « Épitaphe ». Le jeu de mots que l'on relève au premier vers de ce poème « Il se tua d'ardeur, ou mourut de paresse » évoque l'ouverture de « Ça ? » : « Des essais ? – Allons donc, je n'ai pas essayé ! ». Par ailleurs les paroles aux vers 16 d'« Épitaphe », « Rime riche, – et jamais rimée ; », font écho au vers 9 de « Ça ? » : « Bouts-rimés ? – Par quel bout ?...Et ce n'est pas joli ! ». Ces différentes similarités composent un jeu de symétrie entre les deux poèmes qui circonscrivent la première section des *Amours jaunes*.

L'ironie et l'autodérision créent un effet de distanciation qui permet au poète de juger sa création poétique :

v. 15 Coureur d'idéal, – sans idée ;
Rime riche, – et jamais rimée ;
Sans avoir été, – revenu ;
Se retrouvant partout perdu.

Poète, en dépit de ses vers ;
v. 20 Artiste sans art, – à l'envers ;
Philosophe, – à tort à travers.

Dans « Épitaphe » le jeu des antithèses contribue à la contestation des normes poétiques de même que l'ironie participe à la contestation des excès de la littérature romantique. Corbière s'attaque également aux valeurs sociales établies par la bourgeoisie. « Litanie du sommeil » présente ce renversement des valeurs qui constitue un dédommagement par rapport aux malheurs de l'existence tel qu'on le découvre au vers 101 : « Contre-poids des poids faux de l'épicier de Sort ! ». Les différentes répétitions du mot « sort » dans le recueil montrent la volonté du poète d'accéder à un apaisement ainsi que le révèlent les paroles du narrateur de « Saint Tupetu de *Tu-pe-tu* » au vers 24 : « Du coquin de Sort endormi ». L'ironie illustre une vision particulière du monde : elle équivaut à un mode opératoire qui permet le renversement des valeurs littéraires et sociales. Le poète réalise ainsi une justice fictive qui le réconcilie avec la société. Les paroles du narrateur dans la strophe suivante de « Litanie du sommeil » témoignent de sa quête de dédommagement :

v. 98 Cuirasse du petit ! Camisole du fort !
Lampion des éteints ! Eteignoir du remord !
v. 100 Conscience du juste, et du pochard qui dort !
Contre-poids faux de l'épicier du Sort !
Portrait enluminé de la livide Mort !

La réflexion de Jankélévitch relative au rôle des jeux de mots et des oxymores peut expliciter le recours à la dérision dans *Les Amours jaunes* :

> « L'ironie, qui est oblique, est finalement pour la droiture ; elle veut que le scandale larvé se déclare avec franchise ; que l'inconscient devienne conscient ; elle concentre l'absurdité pour que celle-ci soit pure et vraiment scandaleuse. »[156].

Selon cette analyse, il est possible d'entrevoir des correspondances entre d'une part l'ironie dans le recueil et d'autre part la présence des oxymores dans « Litanie du sommeil ». En effet, l'ironie et l'oxymore possèdent une visée commune : elles permettent à Corbière de procéder à un renversement des valeurs morales préconçues et comportent un questionnement implicite. L'absence d'un véritable art poétique chez le poète ironiste ne témoigne-t-elle pas de son goût pour la dérision ? Le recours à l'ironie peut justifier le refus du poète de rédiger un art poétique. La maladie explique en partie l'absence d'un texte métalittéraire qui définit sa conception de la poésie. En effet en 1873, au moment où son recueil paraît, Corbière est conscient de la gravité de sa maladie et il ne nourrit pas un grand espoir de guérison. L'absence d'art poétique est peut-être due à l'urgence de vivre que le poète éprouve. Le « Sonnet posthume » qu'il place dans l'ultime section « Rondes pour après » tend à confirmer cette hypothèse.

Corbière propose au lecteur une poétique innovante qui crée un renversement des conventions littéraires tel que le souligne Robert L. Mitchell : « Corbière présente sa poétique non en théorie mais en pratique »[157]. Le poète a peut-être tenté de mettre en œuvre un art poétique inspiré de l'attitude excentrique qu'il a adopté dans l'existence. Le cri de désarroi du « Poète contumace » au vers 80 « Je suis là… mais comme une rature », exprime un rejet des conventions littéraires traditionnelles de même qu'il justifie en filigrane une absence d'art poétique. L'ultime section du recueil s'achève sur une promesse de renouveau poétique mais elle annonce également un mutisme définitif

[156] Jankélévitch, *op. cit.*, p. 120-121.
[157] Mitchell, *op. cit*, p. 73.

comparable à celui de Rimbaud. Yves Le Manach relève une similarité d'inspiration entre les deux poètes : « découvrant l'œuvre de Corbière, je trouve des vers qui anticipent de quelques mois ceux de Rimbaud »[158]. Le poète introduit le thème de l'éternité dans le premier quatrain de « Steam-Boat » de manière comparable à son évocation dans la poésie de Rimbaud :

> En fumée elle est donc chassée
> L'éternité, la traversée
> Qui fit de Vous ma sœur d'un jour,
> Ma sœur d'amour !...

Suite au premier quatrain de « Steam Boat » on peut citer les premiers vers de « L'éternité »[159], poème rimbaldien écrit en 1872 et extrait du recueil *Vers nouveaux et chansons* :

> Elle est retrouvée.
> Quoi ? – L'éternité.
> C'est la mer allée
> Avec le soleil.

Les deux poètes entrevoient des correspondances entre l'éternité et l'amour au-delà du fait que Corbière conçoit la rupture sentimentale comme la fin d'une ère de quiétude et que Rimbaud associe la contemplation du spectacle de la nature à un état d'apaisement.

c. La poétique du sommeil.

La récurrence du thème du sommeil dans *Les Amours jaunes* révèle l'importance de ce motif poétique. En effet, outre le fait que ce thème apparaisse de manière régulière au sein du recueil, le mot « sommeil » se présente dans de nombreux poèmes tels que « Steam-Boat », « À une camarade », « Le poète contumace », « Sonnet de nuit », « Litanie du sommeil », « *Veder napoli poi mori* », « Au vieux Roscoff » et « Le douanier ». La répétition anaphorique de ce mot dans « Litanie du sommeil » où il apparaît trente deux fois, révèle son importance. Corbière recourt au sens propre et au sens figuré du mot « sommeil ». En outre il l'investit de nouvelles

---

[158] Yves Le Manach, *Corbière, Rimbaud, Blanqui et l'Éternité*, Bruxelles, La Digitale et les Artichauts de Bruxelles, 2001, p. 23.
[159] Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes, op., cit.*, p. 79.

significations dont celle qui lui accorde le sens d'une échappatoire. Il acquiert par ailleurs le sens d'un oubli et désigne la mort par euphémisme. Cependant, c'est dans « Litanie du sommeil » que le poète attribue au mot « sommeil » la puissance d'un « mot total »[160] selon l'expression de Mallarmé. L'anaphore du mot « sommeil » alliée à un jeu typographique tel que celui de l'usage des majuscules d'imprimerie, accentue la dimension théâtrale de ce mot qui acquiert de par sa mise en relief une puissance d'évocation comparable à celle d'un leitmotiv. Dans « Litanie du sommeil » ce mot vise les hommes de Lettres qui délaissent la véritable création littéraire. Keith H. Macfarlane entrevoit dans ce poème la désillusion du poète qui découvre les limites de l'expression poétique : « la déception du vœu d'un art doté du même degré de certitude que les sciences quant à la précision des moyens mis en œuvre dans l'élaboration de l'objet artistique »[161].

La répétition anaphorique de « Dors » dans « Au vieux Roscoff » contribue au thème du sommeil et fait ainsi écho au titre « Litanie du sommeil ». De manière similaire, le ronflement est présentée dans les deux poèmes : au sens propre dans le premier cas et de manière allégorique dans « Au vieux Roscoff » tel que l'illustrent les deux extraits respectifs de ces poèmes :

v. 1 Vous qui ronflez au coin d'une épouse endormie,
Ruminant ! savez-vous ce soupir : L'INSOMNIE ?

v. 39 – Va ronfle au vent, vieux ronfleur,

La pseudo-citation qui parodie les paroles de Macbeth dans l'épigraphe de « Litanie du sommeil » rend hommage à Shakespeare au-delà de la dimension parodique. En effet, les différentes citations parodiques révèlent les relations ambiguës que Corbière entretient avec les auteurs auxquels il se réfère. À titre d'exemple, les différentes allusions aux œuvres de Shakespeare constituent un aveu implicite de l'intérêt que le poète accorde au dramaturge anglais.

---

[160] « Mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire » déclare Mallarmé dans l'Avant-dire du *Traité du Verbe* de René Ghil présent dans *Les Œuvres complètes* de Stéphane Mallarmé, édition d'Henri Mondor et Georges Jean-Aubry, Paris, Gallimard-NRF, coll. Bibliothèque de La Pléiade, 1956, p. 858.
[161] Macfarlane, *op. cit*, p. 248.

Le sommeil dans « Au vieux Roscoff » désigne une représentation allégorique du passé tandis que dans « Litanie du sommeil » il joue le rôle d'un dédommagement. Cette conception est comparable à la fonction consolatrice qui lui est associée dans « La rapsode foraine et le pardon de Saint Anne ». L'importance que le poète accorde à sa propre cérémonie funèbre transparaît de manière implicite dans « Épitaphe » et le sonnet « Paris [I] ». L'allusion au cérémonial funèbre est manifeste également dans le titre de la section « Rondels pour après » et dans celui de « Sonnet posthume », premier poème de cette section. « À la mémoire de Zulma » évoque par ailleurs une épitaphe tandis que le caractère dramatique du récit relaté dans ce poème transparaît au-delà du masque de l'ironie.

La volonté de Corbière d'éviter la tonalité triste et compatissante de rigueur pour la narration d'un récit pathétique caractérise sa poésie. Le poète recourt à une mise en scène originale qui provoque un effet de surprise. Cette dynamique du renversement des règles poétiques traditionnelles donne la parole à des points de vue inattendus de manière comparable aux farces que réalise le Tristan blagueur. En effet les attitudes insolites de Corbière qui apprécie les farces et les déguisements peuvent expliciter le recours aux effets de rupture qui ponctuent *Les Amours jaunes.*

d. Le jeu de la polyphonie.

Parmi les différentes attitudes locutoires que le poète adopte dans *Les Amours Jaunes*, celle qu'il choisit dans « Décourageux » présente des similarités avec la posture du narrateur-personnage de « Cris d'aveugle ». La narration à la troisième personne constitue un jeu de dédoublement qui crée un effet de distanciation par rapport à son identité et à son œuvre. La projection post-mortem qu'il met en scène dans la section des « Rondels pour après » illustre sa volonté de porter sur son existence un jugement objectif. L'attitude excentrée de Corbière par rapport à son rang social contribue à la distanciation qui lui permet de se définir. On relève dans la première strophe de « Décourageux » l'autoportrait d'un personnage ambivalent qui participe au jeu de la polyphonie:

v.1 Ce fut un vrai poète : il n'avait pas de chant.
Mort, il aimait le jour et dédaigna de geindre.
Peintre : il aimait son art – Il oublia de peindre…
Il voyait trop. – Et voir est un aveuglement.

L'ambivalence de la figure du « décourageux » témoigne peut-être d'une dualité que le poète éprouve ainsi que l'illustre le comportement contradictoire de ce personnage. Au deuxième vers Corbière avoue en filigrane le drame de sa condition de poète malade : « Mort, il aimait le jour ». La dimension dialectique que le jeu des antithèses constitue dans « Décourageux » révèle un discours polyphonique. Les deux positions énonciatives implicites composent dans ce poème un jeu de rôles qui condamne le Réalisme dont le concept repose sur une représentation du monde fidèle à la réalité. L'antithèse que révèle la sentence « voir est un aveuglement » présente une allusion de manière ironique aux préceptes du Réalisme. Cette réflexion signifie le rejet de l'apparence formelle au profit d'une recherche du « dedans » et illustre la dimension métacritique des *Amours jaunes*.

Corbière exprime une remise en question de l'écriture poétique à travers les paroles du « décourageux » au vers 34 : « Est-ce l'art… ». La pseudo-interrogation qui s'achève par des points de suspension affirme l'inadéquation entre les impératifs de la poésie et les procédés techniques dont font usage les poètes que l'expression péjorative « maçons de la pensée » désigne. Le recueil témoigne de la crise que la poésie française traverse en cette seconde moitié du XIXe siècle parallèlement aux évènements affligeants que la France connaît tels que la défaite militaire contre la Prusse et le drame de la Commune. Le constat que la figure du « décourageux » formule « Ne sommes-nous pas là sans peintres, ni poètes ! » présente des similarités avec la révolte de Rimbaud. Élisabeth Aragon analyse le jeu de la polyphonie dans *Les Amours jaunes* :

> « Cette forme de dialogisme positif, cette ouverture à autrui ne se manifestent pas seulement dans les paroles rapportées au style indirect, ni dans les poèmes bretons. Elles s'exercent aussi dans les nombreux faits de superpositions de voix qui sont éparses dans toute l'œuvre, sous forme de style indirect libre ou de mentions (non ironiques) lorsque le poète au lieu de reproduire la voix d'autrui se l'approprie »[162].

La pluralité des voix mises en scène témoigne des différents rôles que Corbière a peut-être souhaité investir dans la réalité. La polyphonie dans *les Amours jaunes* illustre la prédilection du poète pour le théâtre ainsi que le montrent les différentes références à

[162] Aragon, *op. cit.*, p. 192.

l'art dramatique. Corbière recourt à l'image du théâtre dans les sonnets dédiés à la capitale afin de révéler l'envers du monde de l'art et de la littérature tel qu'il est dépeint aux vers 5 et 6 du sixième sonnet consacré à Paris : « Rôde en la coulisse malsaine / Où vont les fruits mals secs moisir, ».

2. Respect et contestation des règles poétiques.

a. La versification.

Le recueil présente en apparence un respect de la versification traditionnelle tel que l'illustre le recours à l'alexandrin, au décasyllabe de même que l'usage de l'octosyllabe. La mise en œuvre de formes poétiques traditionnelles tels que le sonnet et le rondeau souligne le respect de certaines règles de la poésie classique. La dimension métapoétique de « I Sonnet » révèle de manière ironique l'attitude du poète à l'égard des normes poétiques. Corbière y énonce sa quête d'une poésie libérée des règles rigides de la versification. Il y affirme également sa maîtrise des contraintes métriques. En effet, d'un point de vue métrique, le recours à la syncope, l'apocope et l'élision lui permet d'obtenir le nombre de syllabes requis. La critique littéraire a longtemps considéré que le vers de Corbière était faux ainsi que l'illustre le jugement erroné de Rousselot : « Si Corbière versificateur est souvent incorrect, c'est *parce qu'il le veut ainsi* »[163]. Le recours aux variations métriques tel que le contraste entre l'octosyllabe et l'hexasyllabe dans « Cris d'aveugle », témoigne de la contestation des règles poétiques. Ces variations du mètre ont pu induire en erreur des critiques tels que Ploquin qui déclare : « il ne faut voir dans l'irruption d'un mètre isolé qu'une faiblesse de versificateur »[164]. Au-delà de la dimension ludique de « I Sonnet » le poète montre sa parfaite maîtrise des techniques de versification :

v.1 Vers/fi/lés/à/la /main//et/d'un/pied/u/ni/forme,
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
Em/boî/tant/bien/le/pas,//par/ qua/tre en/ pe/lo/ton,
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
Qu'en/ mar/quant/la/cé/sure/ /, un/des/qua/tre /s'en/dorme…
1 2 3 3 5 6 7 8 9 10 11 12
Ça/ peut/ dor/mir/ de/bout//co/mme/sol/dats/de/plomb
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

[163] Jean Rousselot, *Tristan Corbière*, éd. Pierre Seghers, coll. Poètes d'aujourd'hui, 1951, p. 78.
[164] Jean-François Ploquin, Étude sur *Les Amours jaunes* de Tristan Corbière. La poésie : la métrique, le chant. dans *Bulletin d'Etudes Parnassiennes et symbolistes*, printemps 1990, p. 72.

Les procédés techniques tel l'enjambement à la césure au premier vers, témoignent de sa maitrise de la versification. Corbière s'attaque aux normes rigides de la métrique de manière euphorique ainsi que le révèlent les paroles du narrateur aux vers 12, 13 et 14 :

v. 12 – Je pose 4 et 4 = 8 ! Alors je procède
En posant 3 et 3 ! – Tenons Pégase raide :
« Ô lyre ! Ô délire : Ô … » – Sonnet – Attention !

L'usage des chiffres arabes que la poésie classique bannit, contribue à la critique des préceptes poétiques dont les Parnassiens sont les défenseurs. Pascal Rannou commente le pied-de-nez que Corbière adresse aux Parnassiens :

> « Le recueil comprend trente sonnets, sur un total de cent un poèmes : c'est dire l'importance de cette forme. Cinq titres annoncent d'ailleurs au lecteur qu'il va effectivement lire des sonnets. Chacun comprend une nuance d'humour qui vise déjà à caricaturer cette structure rigide. »[165].

En effet, la volonté de Corbière de rénover la poésie apparaît indissociable de sa contestation des œuvres de ses prédécesseurs. Le poète recourt à la dérision et à l'humour acerbe dans « I Sonnet », poème qui propose un mode d'emploi pour toute personne désirant composer des vers en alexandrins. Corbière s'attaque au culte de « l'Art pour l'Art » cher aux disciples de Théophile Gautier. Élisabeth Aragon entrevoit dans la dimension métapoétique du recueil un dialogue sous-jacent entre le poète et son œuvre :

> « Le spectateur du théâtre intérieur que sont *Les Amours jaunes* capte encore une voix située sur un autre plan d'énonciation, la voix métatextuelle qui à l'intérieur de l'ouvrage nous parle de lui. ».[166]

Robert L. Mitchell déclare à propos de « I Sonnet » qu'il s'agit d'un : « *ars impoetica*, un poème sur *la manière de ne pas* écrire un poème. »[167]. Corbière invite les poètes à ne pas céder à la tentation de la facilité. Il souligne également l'absence d'émotion dans la poésie parnassienne. Le recours au rondel qui s'accorde avec la mise en scène de l'univers étrange des « Rondels pour après », constitue un exemple de l'adéquation

---

[165] Pascal Rannou, *De Corbière à Tristan*, Thèse de doctorat d'Université, Lettres, Rennes 2, 1998, p. 222.
[166] Aragon, *op. cit.*, p. 197.
[167] Texte original: "Taken literally (and not as a pose), « I Sonnet » is most obviously an *ars impoetica*, a poem literally about how not to write poetry" de Robert L. Mitchell, *op. cit*, p. 73.

entre le sujet évoqué et la forme poétique. Le poète anticipe de quelques années « Art poétique », poème que Verlaine écrit en 1874 et qui exprime la pensée de l'auteur relative à la poésie :

> De la musique avant toute chose
> Et pour cela préfère l'Impair
> Plus vague et plus soluble dans l'air
> Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.[168]

L'usage des vers impairs dans le sonnet « Toit » et « Après la pluie » introduit un rythme innovant qui s'oppose à l'équilibre des mètres traditionnels. L'alternance des vers hétérométriques compose un jeu de déséquilibre que le recours à la ligne de points accentue :

> v. 12 Dans ton boîtier, Ô Fenêtre !
> Calme et pure, gît peut-être
> ……
> Un vieux monsieur sourd !

De manière similaire les vers impairs dans « Après la pluie » miment un déséquilibre comparable à un faux pas perpétuel :

> J'aime la petite pluie
> Qui s'essuie
> D'un torchon de bleu troué !
> J'aime l'amour et la brise,
> Quand ça frise…
> Et pas quand c'est secoué.

Le vers impair de Corbière crée un rythme heurté et contribue à la remise en question du modèle métrique classique qui repose sur des effets de symétrie. La poésie des *Amours jaunes* témoigne de la recherche d'une adéquation entre le mètre et le message que le poète souhaite communiquer.

Ce dialogue de l'œuvre avec elle-même constitue en filigrane une réflexion sur la poésie et une contestation de la création artistique manifeste dans de nombreux poème tel « Rapsodie du sourd ». La réflexion de Pasquale Jannini relative à l'écriture

---

[168] Paul Verlaine, *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Yves-Gérard Le Dantec, édition révisée, complétée et présentée par Jacques Borel, Nrf-Gallimard, 1962, p. 326.

des *Amours jaunes* met en avant la rigueur de la poésie de Corbière : « l'ultime refuge où le poète peut se réaliser et se plier à une discipline avérée très voisine de la rigueur soutendant les rapports mathématiques. »[169]. Le recours à l'autodérision dans « Ça ? » et « Épitaphe » témoigne du regard critique que Corbière porte sur son œuvre. Le poète procède également à une variation des mètres dans son recueil. Il s'agit parfois d'une simple juxtaposition de strophes hétérométriques telle qu'on la découvre dans « Le douanier » et « Le naufrageur ». Cette juxtaposition illustre la quête d'innovations dans *Les Amours jaunes*. L'alternance de quatrains de vers réguliers hétérométriques dans « À mon côtre *Le Négrier* » montre la virtuosité de Corbière. « Le phare » se compose d'une succession d'octosyllabes et de vers de quatre syllabes dans les 15 quatrains qui composent ce poème. Le recours aux strophes hétérométriques invite à entrevoir une remise en question des formes poétiques classiques. Les formes fixes telles que le sonnet et le rondel présent dans la section « Rondels pour après » révèlent le respect des règles poétiques traditionnelles au-delà de la modernité des combinaisons métriques inédites.

b. Les figures de style dans Les Amours jaunes.

Corbière recourt à l'hypallage comme le révèlent les paroles du narrateur aux vers 24 et 25 d'« Épitaphe » : « Peintre : il jouait de la musette ; / Et musicien : de la palette ». Celui-ci est bâti sur un chiasme des mots « musette » et « palette ». Cette inversion crée un effet qui déprécie son œuvre poétique. La visée seconde apparaît de manière sous-jacente : il dénonce le choix de la facilité que certains de ses contemporains ont adopté. Sa poésie autocaricaturale mine le carcan de la rhétorique ancienne. Il use de l'ironie afin de libérer l'expression poétique des règles rigides qui la régissent et tente ainsi de rénover la poésie au-delà de la dimension caricaturale de son recueil.

Corbière recourt à d'autres procédés rhétoriques propres à l'ironie tels que l'antithèse et le calembour. L'antithèse est régie par une construction syntaxique particulière dont le poète réalise toutes les combinaisons possibles. L'usage du « mais » adversatif dans « Épitaphe » introduit une forte opposition. Sa répétition aux vers 8 et

[169] Jannini, *op. cit*, p. 7.

9 accentue ce jeu de contrastes : « Du *je-ne-sais-quoi,* – mais ne sachant où ; » / De l'or, – mais avec pas le sou ; ». L'adverbe de négation « sans » présent dans les expressions « sans nerf » et « sans vigueur » concourt au jeu des antagonismes. Corbière recourt à toutes les nuances de l'antithèse par des inversions qui placent la séquence négative en première position. L'expression paradoxale « Sans avoir été, – revenu » illustre ce chiasme. Par ailleurs, le poète procède également à l'ordre conventionnel de l'antithèse ainsi qu'on le relève au vers 15 d'« Épitaphe » : « Coureur d'idéal, – sans idée ». La poésie de Corbière révèle d'autres formes de la négation telles la présence de l'adverbe « jamais », les structures discontinues « ne…ni », « ne …pas » et la tournure orale « pas » que l'on relève au vers 44 : « Pas poseur, posant pour *l'unique* ; ». Les positions symétriques de l'adverbe de négation « pas » au vers 12, « – et pas de violon ; », et de la préposition « avec » au vers 11, « avec une entorse ; », renforcent le jeu des contrastes.

Cette inversion accentue l'effet de renversement des antithèses. Elle crée également une impression de circularité et de dynamisme dans « Épitaphe ». L'usage des adverbes d'intensité « trop » et « très » participe à l'opposition que les antithèses définissent et que Pascal Rannou associe au « désarroi identitaire »[170]. Les paroles du narrateur au vers 54 « Trop *Soi* pour se pouvoir souffrir, »expriment le rejet de l'identité originelle et illustrent la révolte du poète exprimée au vers 24 du poème retrouvé « Sous un portrait de Corbière » : « Fou, mais ne me souffrant… Encor si j'étais bête ! ». La folie dont il est question est la manifestation d'une révolte contre les règles et les valeurs morales érigées par la bourgeoisie, classe sociale à laquelle le poète appartient et dont il souhaite se désolidariser. Corbière avoue son incapacité à assumer totalement sa rébellion au-delà de son goût pour les farces et les déguisements. Le fait qu'il ne parvient pas à faire abstraction de ses origines sociales de manière radicale peut justifier ses difficultés à assumer son appartenance à la classe bourgeoise. Il existe des correspondances entre le rejet de ses racines identitaires et le recours à la dépoétisation à laquelle la négociation contribue. En outre, le calembour participe à la consolidation de l'atmosphère de la dérision qui ponctue le recueil. La dépoétisation issue d'une conjonction entre la parodie du lyrisme romantique et le calembour occulte la douleur

[170] Pascal Rannou, *De Corbière à Tristan* : *La quête identitaire comme principe organisateur des Amours jaunes Op. cit.*, p. 246.

du poète ainsi que le remarque Christian Angelet[171]. Le recours à la dérision aux vers 36 et 37 illustre cette dépoétisation : « Prodigue comme l'était l'enfant / Du testament, – sans testament ». Dans ce contexte le mot « Prodigue » présente deux significations superposées : la première correspond à « génie » tandis que la seconde est associée à la théologie chrétienne et se réfère à Jésus de sorte que la figure du poète acquiert de manière ironique le rôle d'un prophète privé de message sacré. La profusion des calembours accorde une tonalité baroque aux *Amours jaunes* du fait que le nombre important des jeux de mots aboutit à une dérive du sens qui tend vers une forme de déraison.

« Épitaphe » illustre également la quête du sens caché des mots. Dans ce poème, le poète fait allusion au sens étymologique oublié. Les mots « idéal » et « idée » retrouvent au vers 15 leur étymon grec qui signifie « une forme » : « Coureur d'idéal, – sans idée ». Dans « Rondels pour après » le poète procède de manière similaire à une remotivation étymologique du mot « comètes » qui signifie « chevelure ». L'expression « peigneur de comètes » acquiert ainsi le sens d'un jeu de mots. On peut entrevoir des similarités entre la poésie de Corbière et celle de Mallarmé qui recourt au sens étymologique afin d'attribuer une dimension ludique à sa création poétique. En effet, selon Corbière le sens originel des mots permet d'ébranler la dimension figée du langage poétique traditionnel. Le recours à la signification étymologique diffère de celui de la poésie de Mallarmé qui tente de « donner un sens plus pur aux mots de la tribu »[172] ainsi qu'il l'affirme dans « Le tombeau d'Edgar Poe ».

L'oxymoron demeure la figure centrale d'« Épitaphe » au moyen de laquelle le poète se définit de manière caricaturale. Les expressions « Artiste sans art », « Un drôle sérieux » et « cœur sans cœur » constituent des tentatives de définition juxtaposées à celles que les oxymorons présentent dans le recueil. Ces figures du paradoxe évoquent les contradictions que Corbière vit intérieurement et révèlent la dimension conflictuelle de son existence. En effet au-delà de l'aspect surprenant de ces alliances de termes antithétiques, l'hésitation perpétuelle du sens des mots concourt à la quête d'identité du poète. L'oscillation entre les extrêmes mime un va-et-vient entre l'appel à la vie et la

---

[171] Christian Angelet, *op. cit.*, p. 46.
[172] « Le tombeau d'Edgar Allan Poe » de Stéphane Mallarmé dans *Œuvres complètes*, vol. II, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Nrf-Gallimard, coll. La Pléiade, 2003, p. 727.

hantise de la mort. Aux vers 57 et 58 le poète se dévoile par un calembour et abandonne le masque de l'ironie qui lui permet de camoufler son authentique souffrance d'homme malade : « Il mourut en s'attendant vivre / Et vécut s'attendant mourir. ». Le chiasme des verbes « mourir » et vivre » aux deux derniers vers de l'ultime strophe témoigne du désespoir du poète. On peut constater l'absence totale des points d'exclamation et d'interrogation dans « Épitaphe », « Laisser-courre », « Paysage mauvais » et « Nature morte ». Cette ponctuation faible contraste avec celle de poèmes tels que « Ça ? » qui présente de nombreuses tournures exclamatives et interrogatives exprimant l'oralité. La situation des poèmes liminaires de la première section, « Ça ? » et « « Épitaphe », renforce le jeu de contrastes qui oppose ces poèmes. L'alternance des poèmes à forte et à faible ponctuation accentue le jeu des dissymétries et contribue à la quête d'innovations poétiques.

c. La poétique de l'écho.

L'effet d'écho que créent les répétitions phoniques révèle une recherche esthétique qui illustre la réflexion émise dans « Paria » : « Et ma parole est l'écho vide / Qui ne dit rien – et c'est tout. ». Nous relevons dans « Déjeuner de soleil » l'adjectif « joli », ultime mot du poème que le narrateur qualifie de vocable maritime : « – Peu poli. / – Pardon : *maritime*… et joli. ». Ce mot constitue une réminiscence du vers 41 de « À mon côtre *Le Négrier* » : « – La mer jolie est belle ». Corbière recourt à des jeux phoniques afin de réaliser des correspondances dans le recueil. Le poète crée un jeu de symétries dans les poèmes « Frère et sœur jumeaux » et « Rapsodie du sourd » qui présentent de manière respective aux vers 21 et 22, « Contre un arbre, le vieux jouait de la musette, / Comme un sourd aveugle », et d'autre part aux vers 45 et 46 : « comme la clarinette / D'un aveugle bouché qui se trompe de trou. ».

Par ailleurs, le titre « Déjeuner de soleil », expression qui désigne au sens figuré la dimension éphémère des choses de la vie, est réitéré dans « Après la pluie » au vers 24. Ce poème annonce la peinture de la vie des femmes de mœurs légères abordée dans « Idylle coupée » ainsi que dans « Déjeuner de soleil » aux vers 22 et 23 : – Plume et queue – une Cocotte / Qui barbotte ; ». L'évocation du parapluie vert dans « Après la pluie » introduit un jeu de miroir. Corbière associe dans la deuxième strophe la couleur

verte à cet accessoire :

> – Comme un parapluie en flèches,
> Tu te sèches,
> Ô grand soleil ! grand ouvert…
> A bientôt l'ombrelle verte
> Grande ouverte !
> Du printemps – été d'hiver. –

De manière similaire au vers 6 de « Frère et sœur jumeaux » cet objet est mis en scène : « – Leur parapluie aussi, vert, avec un grand bec – ». On relève également le mot « parapluie » dans le deuxième quatrain de « Bohême de chic » où il contribue à un jeu de mots :

> Que les bottes vernies
> Pleuvent du paradis,
> Avec des parapluies…
> Moi, va-nu-pieds, j'en ris !

L'évocation de ces accessoires joue le rôle d'un motif récurrent. La répétition de certains mots dans *Les Amours jaunes* tels que le mot « trou » présent dans « Bohème de chic », « Frère et sœur jumeaux » et « Le poète contumace » compose un jeu de correspondances qui contribue au thème de la vacuité. Hugues Laroche décrit l'écriture circulaire du recueil comme « une forme creuse, un contenant parmi les autres, mais mystérieusement vide, d'un vide provoquant. »[173]. Le titre de la section éponyme de celui du recueil illustre cette circularité à laquelle les jeux de symétries et de répétitions concourent. L'effet de symétrie que créent les poèmes liminaires « La Cigale et le Poète » et « Le Poète et la Cigale », participe à l'esthétique de l'écho. Corbière s'est peut-être inspiré des effets de symétrie que manifeste le recueil « Petits poèmes en prose » de Baudelaire. Ce recueil de poèmes en prose paru en 1869 présente un jeu de correspondances dont Corbière a pu se souvenir lors de la composition des parodies de la célèbre fable de La Fontaine.

[173] Laroche, *op. cit.*, p. 108.

3. Une quête d'innovations poétiques.

a. Une révolution poétique.

Corbière souhaite amorcer une « révolution du langage poétique »[174] selon l'expression de Julia Kristeva. La remise en question de la poésie que propose l'auteur des *Amours jaunes*, constitue une tentative de libération de l'expression poétique. La poésie de Corbière révèle une quête d'innovations au-delà de la contestation des formes et des thèmes de la poésie traditionnelle. L'usage particulier de la typographie, de la ponctuation, de la syntaxe et du lexique, de même que les variations de rythmes, témoignent de la recherche de nouveaux procédés poétiques dans le recueil. La contestation de certains excès littéraires dans *Les Amours jaunes* peut être qualifiée de « *déchant* »[175] selon l'expression de Christian Angelet. Corbière propose de manière implicite dans son recueil une réflexion sur les formes de la poésie traditionnelle.

Dans « Ça ? » la figure du poète s'interroge à propos des formes littéraires telles que l'essai qui est associé à la réflexion philosophique. Il achève le réquisitoire qu'il dirige contre son œuvre en évoquant le vers qui désigne la forme poétique minimale. Les paroles du poète au vers 13 illustrent cette contestation : « – Vers ?... vous avez flué des vers ?... – Non, c'est heurté. ». Le poète souligne son détachement à l'égard de ses prédécesseurs et marque ainsi une rupture dans le processus de filiation littéraire. Certes l'attitude qu'il adopte le rapproche des poètes romantiques qui désirent se soustraire à la société de manière comparable au narrateur-personnage d'« El Desdichado » de Nerval qui déclare : « Je suis le ténébreux, – le veuf, – l'inconsolé, »[176]. Corbière ne s'inspire pas de ses propres souffrances et refuse de verser dans les épanchements lyriques excessifs. Son existence dénote un détachement tant littéraire que social. En effet, il réside à Roscoff loin des milieux littéraires tandis que sa maladie le contraint à abandonner ses études et lui impose l'oubli de son rêve d'une carrière maritime.

---

[174] Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, coll. Points-Essais, 1985.
[175] Christian Angelet déclare dans une note explicative de son édition des *Amours jaunes* : « Au chant romantique, Corbière oppose son déchant, c'est-à-dire son antipoésie. ».Corbière, *op. cit*., note n°3, p. 130.
[176] Gérard de Nerval, *Les chimères*, préface de Gérard Macé, édition établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. Poésie, 2005, p. 29.

Tristan Corbière privilégie un ton ironique qui met en valeur le message qu'il souhaite délivrer. Il chante un hymne à la mer et à la Bretagne qui constitue l'affirmation de son appartenance identitaire. Le recueil témoigne de manière implicite de la relation amoureuse fugitive que le poète a entretenu avec Marcelle. Les poèmes liminaires « Le Poète et la Cigale » et « La Cigale et le Poète » tendent à dévaloriser cette figure féminine du fait qu'elle soit associée à une représentation animalière. Le poète recourt au renversement des rôles définis par La Fontaine. Corbière dissocie la figure du poète de celle de la cigale et lui attribue le rôle de la fourmi afin de susciter l'étonnement du lecteur. Cette association exprime également le point de vue paradoxal du poète. En accordant à Marcelle le rôle de la cigale il évince la connotation négative lié à cet insecte pour lui accorder la dimension méliorative du rôle de la fourmi. Le poète déstructure la trame et le dénouement de la fable de La Fontaine tandis que la forme et la tonalité du poème d'origine sont respectées. Par ailleurs, les poèmes liminaires donnent le ton de ceux qu'ils encadrent : le recueil sera un mélange de parodie et d'ironie plus ou moins mordante, semble avouer Corbière.

En outre, la rime en « elle » que déclame le poète-narrateur marque l'ensemble du recueil. Elle est l'une des sonorités les plus récurrentes dans *Les Amours jaunes* : elle se présente quatre-vingt quatorze fois en position de rime. Corbière l'associe au nom « Marcelle » dans la dernière dédicace mise en exergue dans « La Cigale et le Poète ». Dans cet ultime poème du recueil nous découvrons un chiasme dans la première parodie entre le titre de ce poème et la dédicace « À Marcelle ». L'inversion des mots qui composent les titres des poèmes liminaires accentue l'importance accordée à cette rime, symbole de l'entité féminine. Le chiasme des deux poèmes dédicatoires entretient un lien d'analogie avec l'ambivalence de la figure féminine qui tout à tour invite le personnage du poète à louer sa beauté puis le blâme d'avoir échoué dans l'accomplissement de cette mission. L'ambivalence du personnage féminin montre l'impossibilité d'une relation harmonieuse entre le poète et Marcelle, c'est-à-dire entre l'homme et l'« Éternel féminin ». La permutation des noms tels qu'ils se présentent dans le titre initial, n'annonce pas un dénouement heureux.

En effet, l'antéposition du nom de la cigale dans le titre de l'ultime poème du recueil illustre un renversement des rapports de forces que le poète entretient avec l'instance féminine. La muse acquiert de l'autorité sur le poète « déchanté », celui qui a

perdu tout espoir, et c'est à elle que revient le dernier mot par lequel elle exprime son mépris et son rejet du poète désormais condamné à la solitude. Corbière exprime une moralité pessimiste du fait que le chant poétique ne réconcilie pas les hommes avec la gente féminine. La relation allégorique entre le poète et la cigale se solde par l'incompréhension et la séparation. L'image du poète marginalisé et le recours aux négations qui jalonnent le recueil, évoquent le thème du reniement. La remise en question de la littérature romantique témoigne de ce thème du reniement. En effet, Corbière s'attaque à des écrivains et des poètes tels que Hugo qu'il a lu et qu'il admire peut être secrètement ainsi que tend à le montrer le jeu des allusions intertextuelles et le rejet du Romantisme qui révèle chez le poète une forme de reniement des œuvres auxquelles il a pu être sensible.

c. Le poète–voyant.

Tristan s'inspirant d'une métaphore qui se base sur une relation d'analogie entre un navire et le corps d'un marin, greffe une seconde métaphore qui tend à rendre ambiguë le sens de la première. Aux vers 18 et 19 de « Cris d'aveugle » le poète met en scène une image de sang et de violence qui associe l'orifice oculaire à un sabord – une ouverture dans un navire permettant aux canons de riposter : « Rouge comme un sabord / La plaie est sur le bord ». L'antéposition de l'adjectif « rouge » en début de vers introduit une ambiguïté de la qualification à savoir si le sabord est rouge ou s'il ne caractérise que la plaie. L'indétermination accorde à tout le passage une tonalité tragique et sombre. Cette vision hallucinée révèle la part d'aliénation douloureuse et violente que Tristan perçoit en lui et qu'il retranscrit dans « Cris d'aveugle » qui constitue un chant de la douleur dont Michel Dansel relève « la charge hallucinatoire »[177].

L'attitude du personnage-narrateur de « Cris d'aveugle » est similaire à celle de Rimbaud écrivant la « Lettre du Voyant ». Le poème de Corbière présente un paradoxe dans la mesure où le narrateur-personnage qui possède le don de voyance soit de manière antithétique un non-voyant au sens propre du terme. Cette situation paradoxale témoigne de l'humour de Corbière qui associe dans un jeu de mots les

[177] Dansel, *op. cit.*, p. 76.

termes « voyant » et « aveugle ». Il dénonce de manière ironique les excès du romantisme dans le titre « Cris d'aveugle ». Par ailleurs, le poète rejoint la pensée de Rimbaud qui s'attaque également au Romantisme. Dans la dernière strophe de « Cris d'aveugle » le narrateur-personnage relate sa vision d'un monde étrange. Corbière dépeint une perception où les hallucinations se confondent avec le réel et donnent lieu à une scène surprenante :

v. 61 J'entends le vent du nord
Qui bugle comme un cor
C'est l'hallali des trépassés
J'aboie après mon tour assez
J'entends le vent du nord
J'entends le glas du cor

Dans « Cris d'aveugle » les mots « trépassés » et « glas » renvoient à l'angoisse de la mort. Selon le précepte poétique de Rimbaud, « Je dis qu'il faut être *voyant*, se faire *voyant*. », Tristan « se fait voyant par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens* »[178]. Corbière recourt à une variation des perceptions sensorielles. Les paroles du narrateur-personnage « Je vois des cercles d'or » se référent à la vue tandis qu'il est fait allusion à l'odorat aux vers 49 et 50 : « Ho je vous sens encore / Landes jaunes d'Armor ». On relève l'évocation du sens du toucher dans « Je sens mon rosaire à mes doigts » et celui de la perception auditive dans la dernière strophe. Cette richesse des perceptions sensorielles contribue à communiquer la perception d'un univers étrange marqué par la souffrance : « Mes yeux deux bénitiers ardents / Le diable a mis ses doigts dedans ».

La répétition psalmodique des prières énoncées en latin « *Deus misericors* » et « *Miserere De profundis* » accentue la tonalité religieuse et renforcent les similitudes entre les souffrances du narrateur-personnage et le martyr du Christ. L'évocation omniprésente de la torture physique attribue à la mort le sens d'un apaisement tel qu'on le relève dans les « Rondels pour après ». Michel Dansel qui analyse « Cris d'aveugle » déclare : « Il accole des mots qui font mal comme pour exprimer concrètement les coups de marteau qui l'enferment … Mais l'homme atteint de cécité devient

[178] Lettre dite « Lettre du Voyant » que Rimbaud adresse à Paul Demeny le 15 mai 1871 dans Rimbaud, *Œuvres complètes*, *op. cit*., p. 251.

rapidement le *fou halluciné*, le voyant »[179].

Dans « Le naufrageur » Corbière présente le récit d'une vision relatée également de manière énigmatique : « J'ai vu dans mes yeux, dans mon rêve, » et « Le sort est dans l'eau : le cormoran nage ». Ces témoignages dépeignent un songe ou un rêve prémonitoire de manière comparable à celui de Tanguy, le héros des *Pilotes de l'Iroise* :

> « Oui, rehisse tout, parce que nous allons pousser notre bordée jusqu'en vue de l'île des Saints, d'autant que j'ai rêvé la nuit dernière qu'il y aurait un grand navire à aborder dans le sud. »[180].

Le poète a pu s'inspirer d'une réflexion de Tanguy : « Les songes sont des choses que vous ne pouvez pas comprendre, mes amis ». Le poète livre au lecteur la vision d'un monde imaginaire qu'il perçoit à travers le prisme du rêve. Cet univers étrange illustre la quête d'un renouveau poétique. Par ailleurs, l'intérêt que le poète accorde au thème du rêve ainsi qu'en témoigne « Le Naufrageur », éclaire l'écriture des « Rondels pour après ». En effet, la mise en scène dans cette section du poète-enfant surnommé « voleur d'étincelles » se réfère au mythe de Prométhée. Ce personnage du poète-enfant incarne la création poétique et évolue dans un univers onirique comparable à celui que Mallarmé dépeint dans « L'après-midi d'un faune »[181]. Les deux poètes associent l'amour au rêve tel que l'illustrent les paroles du faune au vers 3, « Aimai-je un rêve ? », et celles du narrateur de « Sonnet posthume » au vers 4 : « Rêve : La plus aimée est toujours la plus loin… ». Corbière et Mallarmé confient ainsi au lecteur leur vision d'un amour idéal qu'ils considèrent inconciliable avec la réalité.

Dans « Cris d'aveugle » la vision hallucinée de la figure de la douleur témoigne d'une transposition du rêve dans la réalité. Le conseil que Corbière donne à l'un de ses amis peintres, Gaston Lafenestre, corrobore cette dimension orphique de l'inspiration poétique des *Amours jaunes* :

> Tu […] fais [les moutons] moins bien que Charles Jacques, qui les faisait moins bien que Troyon, qui les faisait moins bien que la nature. On ne doit pas peindre ce que l'on

---

[179] Dansel, *op. cit.*, p. 167.
[180] Édouard Corbière, *Les Pilotes de l'Iroise*, *op. cit.*, p. 43.
[181] En 1876 Mallarmé publie ce poème inspiré du mythe de Pan. Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1998, p. 22.

> voit ; il faut peindre uniquement ce qu'on n'a jamais vu et qu'on ne verra jamais. Ainsi on ne relève que de soi et personne ne peut vous critiquer.[182]

Dans « Le naufrageur » le narrateur-personnage relate une étrange vision : « Moi, j'entends là-haut chasser le nuage ! / Moi, je vois profond dans la nuit, sans voir ! ». Cependant il revient aussitôt à une parole plus ancrée dans le réel tandis que la troisième itération du pronom personnel « Moi » illustre le retour à un état de quiétude : « Moi, je siffle quand la mer gronde, ». La vision de la mort annonce la fin de ce songe halluciné et conduit le narrateur à un sentiment de solitude qu'il exprime au vers 17 : « Que je sois seul ! – oiseau d'épave ».

Jean Rousselot pense que « La litanie du sommeil » est l'œuvre d'un « Corbière-Médium »[183] cependant ce don de voyance se manifeste de manière plus probante dans « Le naufrageur » et « Cris d'aveugle ». Le narrateur-personnage parvient à faire abstraction du passé et inaugure un présent absolu. Il abolit la notion de temporalité de sorte que ce présent s'étend jusqu'aux origines de l'ère chrétienne et jette un pont entre la figure de la souffrance mise en scène dans « Cris d'aveugle » et le Christ :

v. 1 L'œil tué n'est pas mort
Un coin le fend encor
Encloué je suis sans cercueil
On m'a planté le clou dans l'œil
L'œil cloué n'est pas mort
Et le coin entre encor

L'exclamation « Ô bienheureux le mort » attribue à la mort une dimension euphorique qui témoigne de manière implicite d'une quête d'apaisement. Par ailleurs, l'absence de ponctuation dans ce poème exprime le cri de révolte du poète. La suppression des arrêts qui ponctuent ce poème acquiert le sens d'une libération de l'expression poétique. Tristan Tzara note à propos de cette absence de signes de ponctuation dans « Cris d'aveugle » :

> Tristan Corbière, dans son poème « Cris d'aveugle », destiné à être chanté sur un air breton, a supprimé tous les signes de ponctuation. La ponctuation perd dans ce cas le caractère savant qui avait fait d'elle un langage complémentaire, accompagnant et

[182] Martineau, *op. cit.*, p. 70.
[183] Rousselot, *op. cit.*, p. 54.

explicitant celui de l'écriture. [184]

« Cris d'aveugle » présente un contraste avec « Litanie du sommeil » dont la ponctuation est fortement marquée. Les cris intérieurs émergent en une écriture jalonnée par la répétition d'une rime en [or]. Celle-ci jointe à l'anaphore du terme « mort » réitérée six fois crée une tonalité sinistre comparable à l'impression que l'énoncé « La Pénultième est morte » communique au narrateur-personnage du « Démon de l'analogie », poème en prose de Mallarmé.

La répétition de la sonorité [or] constitue un écho phonique qui relie le patronyme « Corbière » au terme « mort ». Les paroles du narrateur aux vers 17 et 18 « Colombes de la Mort / Soiffez après mon corps » ne présagent-t-elles pas une mort précoce que le poète a peut-être pressentie ? La métaphore qui substitue le mot « corbeau » au terme « colombes » crée un effet de contraste du fait que ces oiseaux désignent des symboles antithétiques. En effet les colombes incarnent les bons augures tandis que le corbeau, selon les croyances populaires, annonce un mauvais présage. Par ailleurs, cette métaphore contribue dans la cinquième strophe au réseau sémantique de la couleur blanche qui représente l'incandescence : « des cercles d'or », « Le soleil blanc », « Rougi dans la forge d'enfer », «un cercle d'or » et « Le feu d'en haut ». L'image de l'incandescence est associée à la vision d'un au-delà comparable à celui que le poète projette dans les « Rondels pour après ». La représentation de cet au-delà témoigne de la quête d'apaisement du poète atteint d'un rhumatisme articulaire aigu dont Vincent Le Berre[185] a émis le diagnostic.

c. « Trouver une langue ».

La seconde moitié du XIXe siècle voit l'apparition de nouveaux métiers issus directement de la modernité. L'industrialisation favorise le domaine de la presse qui connaît une augmentation de sa production et de sa diffusion grâce au développement du réseau ferroviaire. Chupin, Hubé et Kaciaf décrivent cette rapide évolution : « les fondements économiques de la presse connaissent de profondes métamorphoses […] industrialisation des techniques de production, augmentation du volume des

[184] Tristan Tzara, « Gestes, ponctuation et langage poétique », Europe n°85, janvier 1953, p. 59.
[185] Le Berre, *op. cit*, p. 49.

investissements, concentration du capital, redéfinition des contenus rédactionnels pour conquérir le public le plus vaste possible »[186]. Les mutations économiques engendrées par la guerre franco-prussienne de 1870 nécessitent un accroissement des productions industrielles. Afin d'écouler leurs productions massives, les industriels recourent aux annoncent publicitaires[187] dans la presse. Les revenus publicitaires permettent aux classes populaires d'accéder aux journaux. Le métier des publicitaires connait également un grand essor à partir de 1865 au moment où les rotatives accélèrent la production des journaux. Corbière en quête d'innovations poétiques a pu s'intéresser au langage de la presse qui relate parfois les faits divers à la manière des feuilletons littéraires. Le poète cite respectivement dans « Litanie du sommeil » les titres célèbres de deux journaux et d'une revue généraliste dont le succès est considérable : « Le Temps »,[188] « Le Siècle » et la « Revue des deux mondes »[189] qui nimbe d'une dimension littéraire les récits des faits divers. Le recours aux majuscules dans la reproduction de ces trois titres constitue un effet de mimétisme : « TEMPS, SIECLE et REVUE DES DEUX-MONDES ». La référence à ces deux quotidiens et à la *Revue* révèle l'engouement du poète pour la vie littéraire et artistique ainsi que pour l'actualité politique. L'expression « journal du soir » au vers 53 de « Litanie du sommeil » constitue une allusion aux quotidiens du soir tels que *Le Petit Journal*[190]. Les réclames publicitaires en pleine expansion au XIXe siècle recourent à des procédés poétiques tels que l'art de la rime. Mallarmé déplore ces emprunts dans « La gloire »,[191] poème en prose dans lequel il remarque que le texte publicitaire des réclames présente une écriture versifiée. Corbière transpose dans *Les Amours jaunes* des techniques qu'il emprunte à des domaines étrangers à la littérature afin de contribuer au renouveau de la poésie par la voie du mimétisme. L'imitation typographique des enseignes d'estaminets dans « Aurora » participe aux innovations poétiques. Le recours à la langue italienne ne témoigne-t-il pas d'une tentative de renouvellement de l'écriture poétique ? En effet,

---

[186] Ivan Chupin, Nicolas Hubé, Nicolas Kaciaf, « Histoire politique et économique des médias en France », éd. La Découverte, coll. Repères, Paris, 2009, p. 41.
[187] En 1836, Émile de Girardin insère pour la première fois dans *La Presse*, des annonces commerciales qui lui permettent de réduire les prix de son journal.
[188] *Le Temps* est un journal politique fondé en 1861 par Auguste Neftzer. Ce quotidien conquiert la bourgeoisie lettrée et libérale grâce à la pertinence de ses analyses de la scène politique et sociale.
[189] Cette revue, fondée en 1829 par François Buloz, publie principalement des articles consacrés à la littérature, à la philosophie ainsi qu'à la politique et l'histoire. De grands écrivains et poètes tels que George Sand, Chateaubriand, Musset, Dumas, Balzac et Baudelaire collaborent à la *Revue*.
[190] Chupin, Hubé et Kaciaf soulignent le fait que les diffusions de ce journal en 1865 « est supérieure à l'ensemble des autres quotidiens parisiens » (259 000 exemplaires), *op. cit.*, p. 43.
[191] Mallarmé, *op. cit.*, p. 108.

trois poèmes parmi les six consacrés à l'Italie possèdent un titre en italien. Au-delà de la dérision le recours à l'italien révèle une véritable recherche poétique. Corbière raille la part d'exotisme et de couleur locale qu'il relève dans les écrits de ses contemporains tels que les espagnolismes qui s'inscrivent dans la contestation de certains excès du Romantisme dans la section « Sérénade des sérénades ».

La définition de la poésie moderne que propose T.S Eliot témoigne de la modernité des *Amours jaunes* : « Le poète doit englober de plus en plus de choses, procéder de plus en plus par allusions et par touches indirectes, afin de forcer, de disloquer si besoin est, le langage, pour lui faire exprimer sa pensée. »[192]. Les néologismes tels que l'usage des mots « décourageux », « ruolzer » et « grazieller » illustrent le renouveau du langage poétique. Corbière enrichit sa poésie de mots issus du parler populaire parisien, de la langue bretonne et de vocables des gens de mer. Les notes introduites dans le recueil afin d'expliciter certains mots usités qui sont empruntés aux parlers populaires, montrent cette quête d'innovations. La note explicative relative au mort « garcettes » dans « Le novice en partance et sentimentale » contribue à l'apport de mots inédits dans la poésie : « bouts de cordes qui servent à serrer les voiles ».

Dans le cadre des poèmes consacrés à l'Italie le nombre important des mots qui connotent une image stéréotypée de Naples et les nombreux italianismes, composent un tableau caricatural. Cette dépréciation de l'Italie perçue à travers le prisme de la littérature romantique transparaît dans l'évocation des auteurs classiques tels que Virgile et Dante auquel il est fait deux fois allusion. L'expression présente au vers 6 de « *Veder Napoli poi mori* », « *Lasciate speranza* », et la citation incomplète « – Lasciate ogni. – » mise en exergue dans le poème « *Libertà* », participent à la caricature de l'Italie à partir des écrits de ses plus célèbres auteurs. D'autre part, les allusions à des œuvres d'opéra se font en cascade au cours du dernier tercet de « *Soneto a Napoli* ». En effet, les noms de quatre héros sont cités aux vers 12 et 13 : « Lucia, Maz' Aniello, / Santa-Pia, Diavolo, ». « Lucia » se réfère à *Lucia di Lammermoor*, célèbre opéra de Donizetti. Cette œuvre représentée en 1835 constitue le plus grand triomphe du natif de Bergame. Celui-ci compose également *Pia di Tolomei* que Dante évoque dans « La

[192] TS Eliot, *Essais choisis*, traduction d'Henri Fluchère, Paris, Seuil, 1999², p. 289.

Divine Comédie ». Soupçonnée d'adultère par son mari, Pia fut enfermée dans un château où elle mourut d'une mort lente et terrible. Corbière fait allusion à cette figure féminine que le mot « Santa » sanctifie. Cette sainte entretient des traits de ressemblances avec la « Triple Châsse vierge et martyre » mise en scène dans le « 1er acte » de « Grand opéra ». Au-delà de la dimension caricaturale que présentent les allusions aux œuvres artistiques italiennes, les italianismes témoignent de l'ouverture de la poésie de Corbière à l'influence des langues étrangères.

Maz'Aniello désigne probablement Thomas Aniello, le héros de la révolution qui eut lieu à Naples en 1647. Auber, un compositeur français passionné par la vie du révolutionnaire napolitain, donne le jour à *La Muette de Portici*, un grand opéra en cinq actes dont le sous-titre est *Masaniello*. Il est représenté pour la première fois en 1828 et suite à l'une de ses représentations à Bruxelles, la Belgique se décide à prendre son indépendance en se séparant de la Hollande. Par ailleurs, Corbière fait allusion à *Fra Diavolo ou l'Hôtellerie de Terracine*, un opéra comique du même auteur. Ce chef-d'œuvre qui connut un grand succès, rend hommage à l'une des plus célèbres figures italiennes de la période d'occupation de l'Italie par les troupes napoléoniennes. En effet, la majuscule au nom *Diavolo* renvoie à Fra'Diavolo, personnage légendaire dont la notoriété demeure ambigüe du fait qu'il incarne de manière paradoxale la résistance italienne et le rôle d'un dangereux brigand. L'allusion à Polichinelle au dernier vers de « *Soneto a Napoli* », « – CON PULCINELLA – », attribue une aura dysphorique à l'évocation des opéras italiens et exprime également l'opinion négative du poète à l'égard de la société napolitaine.

Cependant au-delà de la tonalité caricaturale, le recours aux italianismes sous-tend un désir de dépaysement. Les indications spatiales et temporelles qui introduisent une note de fantaisie révèlent une variation de la posture intellectuelle du poète. Celle-ci diffère en fonction des lieux réels ou imaginaires que Corbière souhaite mettre en scène. Évoquons à titre d'exemple l'action de « *Libertà* » qui se déroule dans une prison de Gênes sachant qu'il n'existe aucun indice biographique qui puisse témoigner d'un épisode carcéral lors des deux séjours du poète en Italie. Le sous-titre « À LA CELLULE IV BIS (PRISON ROYALE DE GÊNES) » qui fait allusion à un emprisonnement, crée une illusion du réel que la dimension vraisemblable de l'appellation « IV BIS » accentue. Le poète procède à une remise en question des règles

poétiques de manière implicite. Le recours aux mises en relief typographiques révèle la volonté de Corbière d'ouvrir la poésie à d'autres influences artistiques.

d. La liberté et la création.

La méditation sur le sens de la véritable liberté proposée en filigrane dans cet ultime poème consacré à l'Italie, présente des similitudes avec l'idée d'exil intérieur et de réclusion que Gênes et la prison symbolisent. Ainsi Corbière propose une médiation : afin de saisir la signification complexe du réel, il faut qu'un obstacle s'interpose entre le poète et le monde. L'entrave achemine Corbière vers une réflexion relative à la liberté absolue. Sans l'obstacle que l'emprisonnement représente de manière métaphorique, le narrateur-personnage se trouve privé de la distanciation qui lui est nécessaire afin de saisir le véritable sens de la liberté. Les paroles du « poète contumace » au vers 95, « Je suis un étranger », révèlent l'absence d'attaches matérielles et sentimentales qui constituent la liberté absolue. De manière similaire aux vers 7 et 8 de « Paria » le personnage éponyme affirme son extrême indépendance : « Que me chante leur liberté, / À moi : toujours seul. Toujours libre. ». La distanciation établie semble avoir pour corollaire l'angoisse de la solitude et le silence du désarroi qui transparait dans « Rapsodie du sourd » aux vers 32 et 33 : « Je suis là mais absent… On dit : est-ce un gâteux, Poète muselé, hérisson à rebours ?... ».

Ces paroles expriment le dilemme que vit le poète dont l'attitude alterne entre l'alternance entre le mutisme forcé et le recours à la dérision. Keith H. Macfarlane entrevoit une similarité entre le mutisme final du personnage du « poète contumace » et celui du sourd : « Le silence où s'enfermera le Sourd à la fin de la « Rapsodie » fait pendant à la lettre déchirée dépeinte aux derniers vers du « Poète contumace »[193]. L'idée d'une communication impossible attribue une seconde signification aux différents emprunts argotiques ou techniques ainsi qu'aux pseudo-vocables espagnols et italiens.

Par ailleurs, ce recours à des mots issus d'une langue étrangère équivaut de manière indirecte à l'aveu d'un échec face aux limites de la parole poétique. Le poète

[193] Macfarlane, *op. cit.*, p. 197.

tente d'enrichir le langage poétique afin de créer une communication plus universelle. Lorsque la figure allégorique de la surdité déclare au vers 44 de « Rapsodie du sourd » « sans savoir si je parle en indou » 'n'avoue-t-il pas avouer qu'il a perdu la signification des mots ? En effet, on relève un parallèle entre ce constat amer et ironique et la pensée rimbaldienne qui se résume dans l'expression « Trouver une langue »[194], énoncée dans la lettre dite du « voyant ». Macfarlane attribue au personnage du sourd une toute autre portée : « Le Sourd et son créateur retrouvent le monde extérieur. Cette « redécouverte » explique l'anti-humanisme de ce poète, son dégoût pour la littérature et quelques aspects de son art poétique. »[195]. Au-delà du fait que la surdité symbolise un dialogue impossible entre l'artiste et la société, l'attitude volontairement « ex-centrée » du poète exprime sa volonté de redéfinir la poésie par une pluralité de points de vue et de procédés innovants.

Le refus des conventions littéraires n'a-t-il pas conduit Corbière vers une remise en question de la valeur de son écriture poétique ainsi que tend à le révéler le constat d'échec du poète aux vers 43 et 44 de « Rapsodie du Sourd » : « – Rien – je parle sous moi… Des mots qu'à l'air je jette / De chic, et sans savoir si je parle en indou… ». Il en résulte un jugement auto-dépréciatif de sa poésie afin de souligner le fait que ses contemporains recourent à des procédés « de chic » c'est-à-dire des techniques poétiques stéréotypées. L'expression « de chic » dont la connotation est péjorative, provient de l'argot des peintres de la bohème. Cet emprunt illustre la sagesse de Corbière qui invente une nouvelle approche du langage poétique qu'il enrichit par des mots issus de parlers différents tant d'un point de vue culturel que social. Baudelaire propose la définition de ce procédé : « [une] absence de modèle et de nature. Le chic est l'abus de la mémoire ; encore le chic est-il plutôt une mémoire de la main qu'une mémoire du cerveau »[196]. Selon cette acception il semble que le poète « Peint de chic » c'est-à-dire de manière conventionnelle en recourant aux ficelles du métier. L'ironie de Corbière décelable aux vers 5 et 6 de « Paris [II] », « – Non, petit, il faut commencer / Par être grand – simple ficelle – », manifeste la rigueur de sa poésie qui se situe au-delà du masque de la parodie.

---

[194] « Lettre du Voyant » dans Rimbaud, *Œuvres complètes*, *op. cit*., p. 249.
[195] Macfarlane, *op. cit*., p. 209.
[196] Article de Baudelaire intitulé « Salon de1846 », *op. cit*., p. 163-164.

L'interrogation du poète relative à la valeur de sa poésie masque l'aveu d'un échec, celui que la quête des innovations poétiques rencontre face aux limites de l'intelligibilité de la parole. Corbière doute ainsi de la possibilité d'une réelle communication. La réflexion de Jacques Derrida relative à l'écriture poétique d'Edmond Jabès, éclaire la recherche poétique dans *Les Amours jaunes* : « La sagesse du poète accomplit donc sa liberté dans cette passion : traduire en autonomie l'obéissance à la loi du mot. Sans quoi, et si la passion devient sujétion, c'est la folie. »[197]. L'acte d'écriture constitue une tentative de libération de sorte que la poésie équivaut à un subterfuge qui préserve le poète de la souffrance d'une existence marquée par la maladie. Par ailleurs, l'écriture poétique permet à Corbière d'exprimer sa déception amoureuse et le conduit vers une possible réconciliation avec soi-même : « Ce n'est donc pas un pis-aller mais un dessein différent »[198].

e. Le « chant sous le texte ».

Le poète crée un discours polyphonique dans des poèmes tels que « Le mousse » et « Cap'taine Ledoux ». La voix du poète-narrateur s'efface dans ces poèmes au profit de l'intervention de différents personnages. Les répliquent de ces figures de l'univers maritime témoignent de l'intérêt que Corbière accorde au théâtre. Le jeu des répliques entretient des correspondances avec celui des différents chants évoqués dans *Les Amours jaunes*. Le poète souligne de manière indirecte que les chants populaires et religieux ainsi que ceux de l'art lyrique se rattachent à la poésie. Les références implicites à des chants populaires et religieux qui illustrent les différentes formes de la poésie, révèlent la recherche de la sagesse dans les traditions culturelles. Les chants populaires tels que ceux des marins que le poète introduit dans la section « Gens de mer », contribuent au renouveau de sa poésie. La pensée que le narrateur-personnage formule au vers 43 de « Rapsodie du sourd » constitue un hommage que le poète dédie à la tradition des chants populaires : « je parle sous moi ». Au-delà de la portée scatologique qui a pu être attribuée à ces paroles, la pensée de Corbière fait écho à la conception mallarméenne présente dans l'ultime phrase du « Mystère dans les lettres » :

---

[197] Derrida, *op. cit.*, p. 101.
[198] Derrida, *ibid.*, p. 68.

« l'air ou chant sous le texte »[199]. Le motif du chant apparaît dans « *Soneto a Napoli* » à travers les titres de quatre opéras cités dans le dernier tercet : « Lucia, Maz' Aniello, / Santa-Pia, Diavolo, ». Ces allusions à l'art lyrique créent un effet de concentration et contrastent également avec l'ampleur du *Cantique spirituel*, chant religieux qui joue le rôle d'un hymne identitaire. Le narrateur-personnage qui déclare « je venais pour chanter leur illustre guenille, » au vers 13 de « *Veder Napoli poi mori* », semble avouer que l'intention première de son voyage dans la péninsule était de rendre hommage aux chefs-d'œuvre de l'art italien. Les paroles « – Rien – je parle sous moi… » qui dissimulent la pensée du poète, illustrent les relations dialogiques que des chants très variés entretiennent dans le recueil.

L'expression de Laurent Tailhade « il mentait sous lui »[200] dont Pierre-Olivier Walzer a relevé la ressemblance avec les paroles de la figure du sourd « je parle sous moi », invite à entrevoir l'aveu d'une recherche poétique au-delà du recours à l'ironie. La parodie renforce l'ambiguïté relative à l'attitude du narrateur de même qu'elle offre au lecteur la possibilité d'attribuer une pluralité de sens aux chants auxquels il se réfère. Corbière associe à ces chants une musicalité particulière en rapport avec leur genre respectif. Au-delà de la remise en question des préceptes romantiques, le thème de l'Espagne littéraire témoigne d'une quête d'innovations poétiques. En effet, les emprunts et les pseudo-espagnolismes de la parodie du chant des sérénades contribuent à cette recherche poétique. L'art lyrique apparaît intimement lié aux deux itinéraires qui conduisent le poète vers l'évocation d'espaces littéraires étrangers.

D'autre part, les prières et les chants liturgiques constituent dans la section « Sérénade des sérénades » l'un des pôles de cette dimension lyrique. Les titres des poèmes qui se référent à des chants religieux tels que « Litanie » et « Chapelet » introduisent une dimension liturgique dans le recueil. De manière similaire l'évocation de la fête de la Quasimodo et des chants bibliques aux vers 13 et 14 de « Litanie », « Pour le cantique des cantiques, / Qu'on chante… », révèlent l'intérêt que Corbière accorde à la musicalité et aux incantations religieuses telles qu'elles sont décrites dans les sections « Sérénade des sérénades » et « Armor ». Les évocations de l'« Ave

---

[199] « Le Mystère dans les lettres » dans Mallarmé , *Divagations*, *op. cit.*, p. 288.
[200] Cros et Corbière, *op. cit*., p. 1302.

Maria » au deuxième vers de « Chapelet » et du rosaire[201] au vers 23 dans « *Elizir d'amor* » montrent l'attention que le poète accorde aux chants religieux.

L'allusion aux chants lyriques des troubadours et l'évocation de la complainte d'Isaac Laquedem dans les poèmes consécutifs que forment « Chapelet » et « *Elizir d'amor* », corroborent l'importance du thème des chants d'amour ou religieux dans *Les Amours jaunes*. Le mythe du Juif errant et le personnage du Troubadour ancrent la section consacrée à l'Espagne littéraire dans une perspective parallèle à celle qui regroupe les six poèmes consacrés à l'Italie imaginaire. Il en résulte que l'évocation des figures légendaires et fictives crée en filigrane un chant qui incarne les souffrances du petit peuple. Le personnage du « Pur-Don-Juan-du-Commandeur » mis en scène dans « *Elizir d'amor* » joue le rôle du pendant de Maz'Aniello présenté dans « *Soneto a Napoli* ». Ces deux figures emblématiques de la scène théâtrale et de l'opéra incarnent la quête d'un idéal de justice et de liberté. L'évocation de ces personnages montre l'intérêt que Corbière voue au chant lyrique.

Le poète caricature les espagnolismes dans « Hidalgo ! », poème qui succède à ceux qui livrent un tableau caricatural de l'Italie. « Hidalgo ! » jette un pont entre la démystification de l'Espagne littéraire dans la section « Sérénade des sérénades » et le poème « Raccroc ». Corbière évoque en filigrane dans « Hidalgo ! » les liens qui unissent la musique à la poésie. En effet, le relevé des noms d'instruments de musique tels que la mandore, la guitare, les castagnettes, et le tambour dans la section dédiée aux sérénades, contribue à ce rapprochement. Les chants folkloriques, populaires et religieux auxquels il est fait référence dans de nombreux poèmes, ne réduisent pas l'importance accordée à l'art lyrique. Les paroles du narrateur-personnage aux vers 22 et 23 du « fils de Lamartine et de Graziella », témoignent du penchant que le poète éprouve pour l'opéra au-delà de la caricature du roman de Lamartine : « Nom d'amour, que, sopran', il a tant déchanté !.../ Nom de joie ! ». Le jeu des échos phoniques et le recours à l'emphase dans les expressions mélioratives « nom d'amour » et « nom de joie ! » attribuées au prénom « Graziella » renvoient peut-être aux chants d'amour dans l'art lyrique.

L'allégorie qui associe le personnage de la cigale à celui du poète dans les

[201] Le rosaire est un chapelet composé de quinze dizaines d'Ave Maria précédées chacune d'un Pater.

poèmes liminaires du recueil, participe au thème du chant. La suppression du personnage initial de la fourmi au profit du poète révèle de manière indirecte la place prépondérante accordée au chant que les protagonistes des poèmes liminaires incarnent. Le chant symbolise l'espoir d'un renouveau poétique et représente la quête d'une sagesse dans les parodies de la fable de « La Cigale et la Fourmi ». Cependant ce chant apparaît associé à la désillusion ainsi que l'illustre dans la section « Sérénade des sérénades » la complainte du prétendant venu déclarer sa flamme à la femme qu'il souhaite séduire. Dans les poèmes consacrés à l'Italie le personnage du voyageur se voit confronté à l'humiliation d'une inspection douanière désobligeante. La visite de la ville de Naples de même que la déception engendrée par la découverte du véritable Vésuve accentuent ce désenchantement.

En outre, la récurrence du verbe « déchanter » dans *Les Amours jaunes* dépeint le sentiment de déception de la figure du poète. Par ailleurs, le narrateur du « Fils de Lamartine et de Graziella » déclare à propos du poète romantique qu'« il a tant déchanté », tandis que celui de « Steam-Boat » affirme au vers 41 « Ainsi déchantait sa fortune ». L'ouverture de l'ultime poème du recueil révèle un constat identique : *« Le poète ayant chanté, / déchanté* ». Enfin le dernier vers « *Si vous chantiez, maintenant !* », outre la portée dévalorisante qu'il attribue aux *Amours jaunes*, résonne comme un défi lancé aux poètes à venir. Cette réplique paradoxale du fait qu'elle soit prononcée par la cigale qui symbolise le chant, signifie l'échec de la communication que le poète a tenté d'établir. Le chant poétique équivaut alors à un chant de l'incompréhension et contraste avec les hymnes populaires tels que le « Cantique spirituel » et les chansons de bord des marins insérés dans la section « Gens de mer ».

L'usage des italiques est associé à la légèreté par opposition à l'aspect hiératique des caractères romains. La réflexion de Philippe Hamon relative à ces caractères typographiques montre la dimension ludique qui leur est attribuée : « l'italique peut venir introduire son « biais » sec et ténu, comme un "clin d'œil oblique" »[202]. Corbière recourt aux italiques afin de mettre en relief de manière euphorique l'altération d'une expression figée ainsi que l'illustrent les paroles du narrateur au vers 2 d'« Hidalgo ! ». L'usage des italiques concourt à une lexicalisation

[202] Hamon, *op. cit.*, p. 158.

qui crée un effet de surprise tel qu'on le relève dans « Pudentiane » aux vers 2,3 et 4 : « *Ni ne retient à son escient* », « *luxurieuse /de corps et de consentement !...* ». Au-delà du jeu typographique, les italiques mettent en valeur certains mots qui participent à la dimension polyphonique du poème telle qu'en témoignent respectivement les vers 45, 51, 60 et 63 de « Grand opéra » : « *Sangre Dios* ! », « *Gracia* », « *Santos* ! » et « *Ah Caramba* ! ». L'usage de ces caractères contribue au jeu des correspondances intertextuelles qui repose sur les emprunts et les références littéraires ainsi que l'illustre l'expression « *Iñès de la Sierra* » au vers 144 du « Poète contumace ».

Par ailleurs, les italiques renforcent la dimension ironique d'un message ironique que le poète souhaite adresser au lecteur tel qu'on le relève aux vers 20 et 28 du « Poète contumace » : « *Pour vingt cinq écus l'an, dont : remettre une porte. –* », « *Qu'il vivait en concubinage avec des Muses !...* ». En outre, le recours aux italiques atteste d'une recherche d'authenticité et participe à la théâtralité des *Amours jaunes*. Corbière associe les caractères romains en majuscule à un nom propre qui acquiert un aspect solennel. La transcription en lettres majuscules du nom italien du personnage nommé Polichinelle introduit un effet de comédie bouffonne que le recours à la langue italienne accentue. La typographie de la séquence « CON PULCINELLA » dans le dernier vers de « *Soneto a Napoli* » crée un effet de chute. L'usage des italiques met en relief des mots et des expressions empruntées à une langue étrangère. Au-delà de la dimension humoristique de cette mise en scène typographique, le personnage de Polichinelle présente une signification importante. Cette figure de la Commedia dell'arte qui incarne la fourberie, symbolise la dérision dans *Les Amours jaunes*. La prédilection de Corbière pour Polichinelle trouve son origine dans l'art du déguisement de ce personnage polymorphe qui peut représenter tour à tour les rôles de maître, de poète et de magistrat. Le polymorphisme de Polichinelle est comparable à celui de personnages tels que le renégat et le douanier que le poète nomme « amphibie ». L'évocation de Polichinelle, de manière comparable à la substitution du personnage de la fourmi par celui du poète dans les poèmes liminaires du recueil, concourt à la quête de sagesse du poète qui dénonce en filigrane les faux-semblants des apparences sociales.

L'alternance des majuscules et des italiques joue le rôle de didascalies qui dictent l'élévation ou l'amenuisement du timbre de la voix lors de la lecture. D'autre

part, l'association des italiques et des majuscules provoque un changement de tonalité brutal. Ainsi au vers 4 de « Bambine » les italiques mettent en relief la tonalité emphatique de l'exclamation « *L'OCEAN !* » qui brise le rythme ample et la prosodie mélodieuse des paroles du narrateur aux trois premiers vers :

> 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 !!!*

Cette rupture abrupte s'inscrit dans la contestation de certains excès du Romantisme de même que le jeu typographique ouvre la voie à une nouvelle expression poétique. Elisabeth Aragon entrevoit dans l'usage des italiques une volonté de souligner le changement d'interlocuteur : « La typographie joue ici son rôle et le changement indique la prise de parole de l' « Autre »[203]. On peut également citer la réflexion de Roger Laufer relative aux italiques : « L'opposition romain / italique repose sur une transformation géométrique simple : axe vertical ou oblique. Certains graphistes[204] l'interprètent selon une symbolique sexuelle et attribuent à l'italique moins fréquent, *secret*, *instable*, les qualités du deuxième sexe. »[205]. Le recours aux italiques témoigne du dialogisme et de la polyphonie des *Amours jaunes* tels qu'on les relève aux vers 20 dans « Le Poète contumace » : « *Pour vingt-cinq écus l'an, dont : remettre une porte. –* ».

Corbière procède à une remise en question des règles de la poésie traditionnelle. Il recourt à différents procédés tels que les ruptures syntaxiques afin d'exprimer de la manière la plus fidèle sa perception de la réalité. Bernard Tanguy souligne ce rejet des préceptes poétiques :

> « Il semble que l'on soit convié à une destruction, voire à une autodestruction de la

---

[203] Aragon,*op. cit*, p. 182.

[204] Laufer fait allusion aux figures majeures de la typographie et du graphisme français tels que Robert Massin et Maximilien Vox. Robert Massin né le 15 octobre 1925 est un graphiste, directeur artistique et typographe célèbre pour son édition de *La Cantatrice chauve* et *Délire à deux* d'Eugène Ionesco. Massin associe dans son œuvre graphique l'Italique à la féminité. Maximilien Vox est un grand dessinateur-graveur théoricien et historien de la lettre et de la typographie française qui fonde en 1952 avec Jean Garcia, Jean Giono, Lucien Jacques et Robert Ranc les « Rencontres internationales de Lure », rendez-vous annuel du monde de l'imprimerie et du livre.

[205] Roger Laufer, « Du ponctuel au scriptural », *Langue française*, éd. Armand Colin, vol. 45, n°1, p. 77-87, 1980.

> Poésie. On se trouve en tout cas aux antipodes de ce rythme dansant caractéristique du vers 8+4, qui, sans doute en raison de sa régularité même s'est vu délaissé par Corbière. »[206]

La dislocation délibérée du rythme mime l'oralité ainsi qu'en témoigne le vers 5 du poème « Lettre du Mexique » : « Rien n'est beau comme ça – / Matelot – pour un homme, ». Cet effet de rupture exprime une quête d'authenticité et dépeint le réel de la manière la plus fidèle.

En outre, la répétition anaphorique du mot « océan » et le crescendo vocal institué par les points d'exclamation témoignent d'une quête de musicalité inédite dans *Les Amours jaunes*. Cette mise en scène d'un jeu de musicalité peut être comparée à la prédilection de Mallarmé pour la typographie et la ponctuation dont il déclare à propos :

> [J]e préfère selon mon goût, sur page blanche, un dessin espacé de virgules ou de points et leurs combinaisons secondaires, imitant, nue, la mélodie — au texte, suggéré avantageusement, si même sublime, il n'était pas ponctué.[207]

Le jeu de la typographie et des signes de ponctuation participe également à l'élaboration d'une musicalité qui tend à renforcer l'aspect vraisemblable des différents tableaux pittoresques que l'on relève dans les sections « Armor » et « Gens de mer ». D'autre part la mise en valeur typographique du titre du chant de la rapsode foraine « *LE CANTIQUE SPIRITUEL* » illustre l'attachement de Corbière à ce qui revêt une dimension spirituelle. Une typographie similaire permet de mettre en valeur au vers 56 le mot « ENFANT ». Corbière amplifie la dimension sacrée de ce chant qui se rattache à une allusion à la figure de Jésus. Cette évocation religieuse révèle de manière implicite l'attachement du poète à la foi chrétienne au-delà de la parodie des chants religieux et de la relation ambivalente que Tristan entretient avec la question de la religion.

Par ailleurs, le choix d'une typographie similaire que ce soit pour l'évocation des chansons des marins, le chant de la Palud ou les poèmes de la section « Rondels pour après », invite à étudier les relations que peuvent entretenir ces différents textes.

---

[206] Tanguy Bernard, « Une âme et pas de violon », *Études sur Édouard et Tristan Corbière*, édition et préface de Louis Le Guillou, Brest, Centre de Recherche Bretonne et Celtique, Université de Brest, 1976, p. 100.
[207] Mallarmé, *op. cit.*, p. 321.

L'usage des italiques équivaut à une écriture cursive et exprime un témoignage personnel. Il semble alors que le texte présenté soit une parodie de l'écriture journalistique. Ce jeu typographique illustre une recherche de vraisemblance dans *Les Amours jaunes*. L'usage des italiques mime peut-être le passage à l'épanchement lyrique. En effet, le poème sans titre qui ouvre la section « Gens de mer » joue le rôle d'un prélude musical auquel les appellations péjoratives font allusion de manière respective au vers 5 « *une chanteuse d'opérette* », et au premier vers du poème consécutif « Matelots » : « Vos marins de quinquets à l'Opéra…comique ». Cette mise en relief théâtrale de la section dédiée à la mer témoigne du goût prononcé de Corbière pour l'art lyrique au-delà de la veine satirique des paroles du narrateur-personnage. Dans la deuxième strophe de « Gens de mer » le narrateur dépeint un univers maritime marqué par une tension dramatique :

v.7 *Mais il fut flottant, mon berceau,*
Fait comme le nid de l'oiseau
Qui couve ses œufs sur la houle…
v. 10 *Mon lit d'amour un hamac ;*
Et, pour tantôt, j'espère un sac
Lesté d'un bon caillou qui coule.

Dans cette strophe la métaphore de l'enfant au berceau contraste avec l'évocation du sac du condamné. L'évocation d'une mort imminente annonce l'univers étrange de la section « Rondels pour après » où les détails d'une aura de quiétude s'entrelacent avec la peinture de scènes macabres. En effet, cette composition thématique binaire est l'une des ressemblances les plus probantes entre l'ouverture de « Gens de mer » et la dernière section. La légèreté et l'univers protecteur que créent les mots « berceau », « nid de l'oiseau » et « couve ses œufs », entretiennent des correspondances lexicales avec les « Rondels pour après ». Le narrateur de cette section révèle l'univers étrange d'un enfant qu'il apostrophe au premier vers de « Rondel » : « enfant, voleur d'étincelles ! ». Le poète-enfant surnommé « chevaucheur de rayons » et « léger peigneur de comètes » découvre une ère idyllique qu'accentue au vers 6 l'expression « l'Amour a des ailes ». L'espace édénique retrouvé offre au poète-enfant l'oubli de ses souffrances auxquelles le narrateur fait allusion aux vers 10 et 11 de « Rondel » : « Ils ne viendront pas tes amis les ours, / Jeter leur pavé sur tes demoiselles… ». L'expression « l'Amour a des ailes » renforce l'aura de légèreté surnaturelle de cette section.

Dans « Les rondels pour après », Corbière crée un jeu de contrastes où des éléments associés à la légèreté constituent un pôle aérien et insaisissable et s'opposent à un pôle terrestre qui incarne la pesanteur. Afin d'illustrer cet antagonisme on peut se référer à l'opposition entre d'une part les mots « étoiles », « rayons » et « comètes » qui participe au thème de la lumière et la légèreté, et d'autre part, les mots « caveaux », « ours » et « faix » qui concourent au champ lexical de la pesanteur. Les allusions à la douceur et à la violence créent une atmosphère de l'instabilité et évoquent une quête de l'insaisissable que Jean-Pierre Richard commente : « cette déraison se marque par exemple par le désir d'intervenir directement, corporellement, dans le monde des objets les plus évidemment inaccessibles »[208]. Le désir d'atteindre l'inaccessible est associé à la recherche de l'amour aux vers 4 et 5 de « Sonnet posthume » : « Dors : on t'aimera bien – L'aimée c'est toujours l'Autre… / Rêve : La plus aimée est toujours la plus loin… ». Corbière donne à la quête de l'idéal poétique la forme d'une épreuve dantesque qui conduit la figure du poète-enfant dans l'au-delà.

Par ailleurs, la mort prématurée prophétisée dans le prélude se réalise dans les « Rondels pour après » : dès le premier vers le narrateur annonce l'imminence de la mort : « Dors : ce lit est le tien… Tu n'iras plus au nôtre. ». Le thème de la mort du poète dont la violence est atténuée par la métaphore du sommeil de l'enfant, rejoint la métaphore du berceau qui introduit une aura de douceur. La berceuse évoquée par le titre « Do, l'enfant do… » contribue à atténuer l'effet dramatique de la mort. En outre, la répétition anaphorique de « dors » dans les quatre premiers poèmes de « Rondels pour après » fait écho au chant d'une berceuse maternelle. Cette anaphore symbolise également le retour du poète-enfant vers la sphère de la petite enfance.

L'expression « ferme les yeux pour voir » au vers 10 de « Sonnet posthume » concourt au champ lexical du sommeil et recèle une signification symbolique. Le poète en quête d'authenticité jette un pont entre le poème prélude et les « Rondels pour après » afin de révéler que le véritable chant poétique ne peut être celui du « *capitan* » ni celui de la « *chanteuse d'opérette* ». Corbière s'attaque aux pièces de théâtre qui mettent en scène des aventures pseudo-maritimes. Il semble que le poète se soit inspiré

---

[208] « Le pavé de l'ours » de Jean-Pierre Richard dans *Pages paysages*, Paris, Seuil, 1984, p. 26.

d'un passage des *Pilotes de l'Iroise*. En effet, les attaques indirectes qu'Édouard Corbière mène dans son roman d'aventures maritimes à l'encontre de ces œuvres théâtrales, peuvent avoir inspiré le poète. Tristan force le trait caricatural et ironise sur le fait que les dramaturges méconnaissent le parler des marins. Le sous-titre de « Au vieux Roscoff » permet de dénoncer de manière ironique le thème pseudo-maritime des pièces de théâtre : « BERCEUSE EN NORD-OUEST MINEUR ». Ce titre qui parodie celui d'une composition musicale, renvoie au mot « *noroî* » présent au vers 72 du « Novice en partance et sentimental ». Cette expression authentique issue du jargon des marins et à laquelle le poète fait référence, illustre les véritables chants des gens de mer qui contrastent avec les références factices au langage des marins. Les chants traditionnels des marins, de même que ceux du peuple breton, contribuent aux innovations poétiques.

Le souci d'authenticité conduit le poète à peindre la réalité et à dénoncer les injustices sociales et politiques. Corbière ne déclare t-il pas dans « Paris nocturne »[209] « C'est la vie : écoutez, la source vive chante / L'éternelle chanson sur la terre gluante » ? Ce chant issu du parler populaire témoigne également d'une quête d'identité. Le recours au parler populaire au vers 61 du « Novice en partance et sentimental », « Comme ça moi je suis. », dépeint l'attitude des gens de mer. Ce poème dont l'humour repose sur les calembours et les jeux de mots, démystifie le dialogue amoureux. Il constitue une contestation du lyrisme de la dramaturgie romantique. Le poète s'attaque à la préciosité poétique des Parnassiens et parodie ce thème au vers 54 : « Aujourd'hui : zéphyrs et houris ! ».

Corbière s'inspire du véritable parler des marins selon une perspective comparable à celle du cantique spirituel qui accorde la parole aux déshérités. Par ailleurs, cette revendication du droit à l'expression est reprise par les allégories du chant du crapaud de même que par la figure de la cigale mis en scène aux vers 3 et 4 de « Mirliton » : « La cigale aussi pour toi chantera, / Joyeuse, avec ses petites cymbales. ». Ces chants inversent la valeur péjorative que la société attribue à ces symboles respectifs de la misère, de la laideur et de la paresse. Le poète recourt à un renversement des préceptes littéraires traditionnels en investissant le rôle du « mineur

[209] Ce poème qui ne figure pas dans le recueil compose avec « Paris diurne » un diptyque consacré à la peinture de la capitale sous le Second Empire. Tristan Corbière, *Les Amours jaunes*, *op. cit*., p. 257.

de la pensée » selon l'expression du personnage central de « Décourageux ». Les chants d'inspiration populaire et traditionnelle renvoient au thème de l'anti-romantisme. Ces chants sont associés au thème de la souffrance et du désespoir. Ils contrastent avec le champ lexical de la rêverie que les vingt-quatre occurrences des mots « rêve », « rêveur », « rêverie » et « rêver » renforcent dans *Les Amours jaunes*. Corbière rend hommage à l'univers du petit peuple et à celui des marins par l'évocation de leurs chansons populaires. La mise en relief des chants traditionnels révèle la réconciliation du poète avec l'existence ainsi qu'en témoignent les paroles que le narrateur adresse au poète-enfant dans « Mirliton » : « La cigale pour toi aussi chantera, ». Ces paroles situées à la fin du recueil illustrent en filigrane la découverte d'un apaisement. Le chant acquiert le sens d'un hymne dédié à la nature de même que le recours au futur exprime une note d'espoir. La cigale incarne dans ce contexte la nature tandis que la figure de l'enfant prométhéen est la représentation allégorique du poète marginalisé par la société tel que les paroles du narrateur le relèvent au vers 11 de « Do, l'enfant do… » : « ton sol est maudit ».

f. La traversée.

Le thème de la traversée manifeste dans le recueil illustre une quête d'innovations poétiques dans la mesure où il offre une pluralité de significations. Ainsi Corbière entrevoit des rapprochements entre la relation amoureuse et la navigation maritime. En effet, la métaphore de la traversée dans « Steam-Boat », poème dont le titre signifie « bateau à vapeur » renforce à cette relation d'analogie. La forme de « Steam-Boat » renforce la métaphore filée du voyage. La première strophe illustre cette mise en scène :

> En fumée elle est donc chassée
> L'éternité, la traversée
> Qui fit de Vous ma sœur d'un jour,
> Ma sœur d'amour !...

La position en contre-rejet du mot « la traversée » représente de manière allégorique le sens propre de ce vocable qui tisse une relation d'analogie entre le voyage maritime et la rencontre amoureuse. En outre, dans « Après la pluie » la rencontre est assimilée à une traversée aux vers 52 et 53 : « – traversée / Insensée !... ».

Le mimétisme de l'enjambement fait écho à l'ensemble des évocations du thème de la traversée que nous relevons dans la section des « Gens de mer ». Corbière associe le voyage maritime à la nostalgie ainsi que le révèlent les paroles du narrateur au vers 25 du « Novice en partance et sentimental » : « Je me l'imaginais pendant les traversées, ». Avec le départ en mer commence la sensation de solitude et il est probable que Tristan devait éprouver sur la terre ferme ce sentiment que les marins ressentent en mer.

La traversée en mer équivaut également à une période d'isolement social. Le retour à la terre ferme acquiert un rôle symbolique dans l'ultime quatrain : « – C'est bon. Jusqu'au retour de n'importe où, m'amie, ». Corbière attribue au thème du retour une dimension symbolique qu'illustre l'évocation de la male-fleurette dans les « Rondels pour après ». La mise en scène des voyages maritimes dans la section des « Gens de mer » s'accompagne souvent de la présentation d'un navire tel que le remorqueur l'« *Aimable-Proserpine* » au deuxième vers de « Bambine ». Par ailleurs, le départ de la « Mary gratis » dans « Aurora » annonce celui du jeune marin dans « Le novice en partance et sentimental ». Dans ces deux poèmes successifs le thème de la traversée annonce une séparation. Les paroles du narrateur dans le second hémistiche de l'ultime vers d' « Aurora », « ils ne reviendront pas », créent un effet de chute et accentuent la tonalité dramatique du poème. En effet, cette information introduite par les points de suspension rompt la tonalité emphatique du dernier quatrain :

> Ils cinglent déjà loin. Et, couvrant leur sillage,
> La houle qui roulait leur chanson sur la plage
> Murmure sourdement, revenant sur ses pas :
> – Tout est payé, la belle !... ils ne reviendront pas.

Le sous-titre d'« Aurora », « APPAREILLAGE D'UN BRICK CORSAIRE », se réfère selon Christian Angelet à une traversée maritime. Cette épigraphe est inspirée du *Voyage en Chine*, une opérette de Bazin dont le titre a peut-être séduit Corbière. On découvre la passion du poète pour la navigation dans « À mon côtre *Le Négrier* » poème dans lequel le narrateur fait ses adieux à son navire dans la première strophe :

> Allons ! file, mon côtre !
> Adieu, mon Négrier,
> Va, file aux mains d'un autre
> Qui pourra te noyer…

Les regrets que le narrateur éprouve par rapport au temps révolu sont accentuées par une aura de tristesse dépeinte aux vers 5 et 6 : « Nous n'irons plus sur la vague lascive / Nous gîter en fringuant ! ». Cette atmosphère de tristesse contraste avec la tonalité ironique qui domine les autres poèmes. Les paroles du narrateur aux vers 17 et 18 d'« Aurora » témoignent de la dimension euphorique de la première partie de ce poème : « Ils ont bien passé là quatre nuits de liesse, / Moitié sous le comptoir et moitié sur l'hôtesse… ». Le poète cumule des effets de rupture et des discordances en recourant à des variations de registres du discours. Il crée un rythme antipoétique tel que l'illustre l'antagonisme entre la tonalité dysphorique des paroles du narrateur au vers 18 et la dimension euphorique de l'épigraphe « Quand l'on fut toujours vertueux / L'on aime à voir lever l'aurore. ».

L'opposition entre la citation de Bazin en épigraphe et les paroles humoristiques précédemment citées ne révèle-t-elle pas l'ambivalence identitaire que le personnage d'Arlequin symbolise ? L'antagonisme des valeurs morales évoquées dans « Aurora » telles que la vertu et la débauche répondent à l'esprit de provocation que le poète cultive. Les effets de rupture et le jeu des antagonismes témoignent à la fois de la sagesse et de la démesure dont le poète fait preuve. L'attitude provocatrice que Tristan manifeste dans la société confirme son goût prononcé pour la farce que Michel Dansel dépeint : « Tristan fut un être curieux et fantasque, s'il se distingua par de nombreuses excentricités, jamais il ne parut donner même l'impression d'un aliéné. »[210]. En effet, la « folie » des actes provocateurs de Tristan ne doit pas être confondue avec l'aliénation pathologique.

La traversée se décline également dans le thème de la dérive aux vers 52 et 53 d'« Épitaphe » : « Flâneur au large, – à la dérive, / Épave qui jamais n'arrive… ». Corbière associe la pauvreté à l'image de la dérive au vers 113 du « Poète contumace » où le narrateur se qualifie de manière péjorative : « Planches d'épave au sec – ». Cette analogie entre les épaves des bateaux naufragés et les échecs humains fait place à celle du calvaire dans « Le convoi du pauvre », poème qui livre une peinture authentique et poignante de l'échec. Les indications spatiales « Rue des Martyrs » et « Rue Notre-Dame-de-Lorette », épigraphes respectives de « Bonne fortune et fortune »

[210] Dansel, *op. cit.*, p. 24.

et du « Convoi du Pauvre » évoquent l'univers urbain de la capitale. En effet, ces deux indications permettent d'esquisser un itinéraire qui mène vers la butte Montmartre où se situe la Bohème, le quartier des artistes.

Par ailleurs, l'appellation « Rue des Martyrs » constitue une allusion à la souffrance et à l'échec. Remarquons également que dans « Le convoi du pauvre » la rue à forte pente désigne de manière allégorique la montée du Christ au Calvaire. Dans le poème « Cri d'aveugle » la souffrance du narrateur-personnage est mise en relation avec celle du Christ sur le mont Golgotha. Le nom « Pic de la Maladetta » cité dans « I Sonnet » tisse des correspondances avec les autres monts mis en scène dans *Les Amours jaunes* tels que le Golgotha. La référence à l'une des cimes les plus élevées du massif des Pyrénées espagnoles permet à Corbière d'attribuer une dimension négative à sa poésie sachant que le mot « maladetta » d'origine espagnole, découle de l'appellation « monts maudits ». En outre le Pic de la Maladetta que le poète associe à la poésie joue le rôle d'un pendant du Golgotha qui symbolise le martyr du Christ. L'image de l'ascension représente dans le recueil une épreuve qui conduit le poète vers la gloire ou l'échec. Franchir le pic de la Maladetta annonce au-delà de la dérision la renommée à venir du poète telle qu'elle est annoncée au vers 5 de « Bonsoir » : « Vous viendrez à cet homme, à son reflet mièvre ».

Les montagnes et les volcans auxquels le poète se réfère dans *Les Amours jaunes* composent un pôle allégorique qui incarne les obstacles que Tristan rencontre dans sa tentative de réconciliation identitaire. Les paroles que le narrateur adresse au volcan sicilien au premier vers de « À l'Etna » illustrent la quête d'une réconciliation identitaire qui anime Corbière : « Etna – j'ai monté le Vésuve ... ». Ces paroles révèlent d'un point de vue psychanalytique la volonté de Tristan d'égaler la figure paternelle dans sa réussite que le Vésuve incarne. De manière similaire le « Pic de la Maladetta » et les « Baléares », en tant que territoires inaccessibles, désignent la recherche d'un dépassement de soi. En effet, la Maladetta est le nom du sommet d'une montagne très élevée tandis que les Baléares forment un archipel d'îles de la Méditerranée à l'Est des côtes espagnoles. Ces mots sont associés dans l'imaginaire collectif au dépaysement et à la découverte de l'inconnu. La diversité des lieux évoqués dans *Les Amours jaunes* témoignent de la tourmente du poète en quête d'un absolu poétique.

En outre, les séjours prolongés de Corbière à Paris et sa fréquentation des artistes de la bohème ont peut-être aiguisé son mal de vivre. Les sonnets intitulés « Paris » illustrent l'attachement que le poète voue à la capitale ainsi que le remarque Henri Thomas : « Il est d'abord un poète parisien »[211]. En effet, les huit sonnets consécutifs consacrés à Paris nous inclinent à penser qu'il s'identifie à la Bohème parisienne malgré le fait qu'il n'ait pas fréquenté les milieux littéraires. Les symboles du déracinement identitaire tels que le paria surnommé « maigre coucou », illustrent cette quête identitaire.

Dans « Décourageux » le narrateur s'attaque aux poètes dont il juge les écrits superficiels. L'expression au vers 6, « la forme en baudruche qui crève, » permet de dénoncer ceux qui sont à la recherche de la renommée et qui usent des rouages du monde artistique afin d'accéder à la notoriété :

v. 5 – songe-creux : bien profond il resta dans son rêve ;
Sans lui donner la forme en baudruche qui crève,
Sans *ouvrir le bonhomme*, et se chercher dedans.

Les paroles du narrateur au vers 7 contribuent à la contestation de certains excès du lyrisme romantique. L'expression « *ouvrir le bonhomme* » mise en relief par les italiques, de même que « se chercher dedans » qui entretient un lien d'analogie avec l'étymologie du mot « introspection », dénoncent le recours excessif aux confidences intimes. Le poète procède à un jeu de dédoublement qui lui permet de porter de manière humoristique un jugement dépréciatif sur sa création poétique tel que le révèle « Ça ? ». Corbière s'identifie au décourageux, figure allégorique du renoncement, et au « poète contumace » qui incarne le désespoir sur la scène des *Amours jaunes*. En outre, ces personnages atypiques désignent également une ambivalence que Baudelaire associe à la nature du génie : « l'artiste n'est artiste qu'à la condition d'être double et de n'ignorer aucun phénomène de sa double nature. »[212].

Le mot « songe-creux » et l'expression « baudruche qui crève » illustrent la quête d'un renouveau poétique inspiré du sentiment d'impuissance que le poète éprouve. Corbière transpose dans son œuvre ses espoirs déçus et conteste la

---

[211] Henri Thomas, « Tristan Corbière, le chant ironique », *La Nouvelle Revue Française*, n°476, septembre 1992, p. 55.
[212] Texte de Baudelaire intitulé « De l'essence du rire » présent dans les *Œuvres complètes*, *op. cit*., p. 378.

représentation d'un monde idéalisé qui occulte la réalité. Le poète dénonce la falsification du réel par la répétition du verbe « adorer » aux vers 8 et 9 : « – Pur héros de roman : il adorait la brune, / Sans voir s'elle était blonde… Il adorait la lune ; ». De manière similaire dans « Le poète contumace » il crée un contraste entre les verbes « adorer » et « aimer » : « Je t'adore... Et c'est pauvre : adorer ce qu'on aime ! ». L'effet de chute que l'adjectif « pauvre » introduit de manière euphorique révèle les défaillances du langage. Ce mot se réfère aux limites du lexique de la poésie classique qui ne permet pas de restituer une peinture authentique de la réalité.

La faiblesse de la perception du réel du « décourageux » constitue une allusion au lyrisme exacerbé des poètes romantiques : « Il voyait trop – et voir est un aveuglement. ». Corbière affirme donc l'importance d'une appréciation objective. Il se réfère au fait que le jugement peut être faussé par les relations que tout individu entretient avec l'objet dont il doit apprécier la valeur. Le constat pessimiste au vers 50, « Ne sommes nous pas là, sans peintres, ni poètes !... », réaffirme la faiblesse de l'expression poétique. Les paroles du narrateur « vanité, vanité » au vers 23 évoquent la célèbre formule qui ouvre *l'Ecclésiaste* : « Vanité des vanités, dit Qohélet, « vanité des vanités, tout est vanité ». Ces paroles font également écho aux vers hugoliens que la censure avait supprimés des éditions de 1830 et 1836 d'*Hernani*. Lors des représentations théâtrales de ce drame les vers 81 et 82 étaient déclamés :

v.81 Pour un titre ils vendraient leur âme, en vérité.
Vanité ! Vanité ! tout n'est que vanité ! [213]

g. L'esthétique du roulis.

Corbière met en scène dans le recueil une dialectique de l'oscillation qui évoque l'image du roulis des vagues. Les ruptures typographiques qu'il introduit ainsi que les recours aux points de suspension participent à l'évocation du mouvement des marées. Cette dimension mimétique des *Amours jaunes* renforce les correspondances avec l'univers maritime. Le jeu des évocations de mouvements de déploiement et de

[213] Vers censurés de la scène 1 de l'acte IV de *Hernani*, Victor Hugo, *Œuvres complètes*, édition de Jacques Seebacher et Guy Rosa, présentation d'Anne Ubserfeld, Paris, Robert Laffont, 1985, note III, p. 677.

repli témoigne de l'hésitation du poète qui fait alterner le masque de la pose et l'aveu de ses souffrances. Corbière attribue à l'ambivalence une dimension esthétique qui joue le rôle d'une alternative au dilemme du questionnement identitaire. Le poète glorifie et déprécie tour à tour les hommes de la mer ainsi que le révèle l'alternance entre des appellations péjoratives telles que « ramassis de scorbut », et des expressions mélioratives comme « Gens au cœur sur la main ». Cette oscillation ne révèle-t-elle pas l'hésitation que le poète éprouve dans la vie et qu'il exprime dans les tentatives de définitions identitaires dans « Épitaphe » ? Les attitudes ambivalentes du poète montrent le drame intérieur qui le contraint à choisir entre la révolte ou l'acceptation de sa condition d'homme condamné par la maladie. Le premier choix le conduit vers l'excentricité qui constitue une forme de révolte et dont la figure du chien est l'un des emblèmes dans le recueil. En outre le constant recours à la dérision contribue de manière implicite à la contestation de l'ordre social établi. Aux vers 5 et 6 de « Paris nocturne », poème d'inspiration baudelairienne, on relève les indices du dilemme que le poète vit : « C'est le Styx asséché : le chiffonnier Diogène, / La lanterne à la main, s'en vient avec sans-gène. »

Par ailleurs, la métaphore du roulis de la mer qui apparaît dès le premier quatrain révèle l'importance du thème de l'univers maritime dans *Les Amours jaunes*. L'image du roulis introduit des correspondances entre l'univers urbain et le monde maritime. Corbière investit la capitale d'une dimension symbolique. Le jeu de correspondances entre la ville et la mer mime une oscillation permanente. La mise en scène du flux et du reflux entretient des liens de correspondances avec les changements d'attitude de Tristan face à l'angoisse de la mort.

v. 1 C'est la mer, – calme plat. – Et la grande marée
Avec un grondement lointain s'est retirée…
Le flot va revenir se roulant dans son bruit.
Entendez-vous gratter les crabes de la nuit ?

Cette métaphore filée tisse un réseau d'analogies entre l'univers urbain et la mer. Corbière invite le lecteur à s'interroger à propos des correspondances qui lient ces deux espaces hétérogènes. Les poèmes « Matelots », « Lettre du Mexique » et « La Fin », témoignent de l'admiration que le poète éprouve à l'égard de la puissance et de la menace de l'élément maritime. Corbière dépeint aux vers 31 et 35 de « La Fin » le danger qu'il ressent à l'approche de l'océan : « – Voyez à l'horizon se soulever la

houle ; » et « – écoutez, écoutez la tourmente qui beugle !... ». Le dynamisme de la marée a peut-être suscité chez le natif de Morlaix une réflexion à propos de ce phénomène naturel qui ponctue l'existence des pêcheurs. Corbière esquisse une poétique du recommencement comparable au jeu de symétrie dans les poèmes liminaires des *Amours jaunes*. La mise en scène de la marée basse dans « Paris nocturne » présente un parallèle avec la poétique du néant de Mallarmé et la dimension allégorique qu'il attribue au cycle du jour et de la nuit qu'il nomme « LA TRAGEDIE DE LA NATURE »[214].

En outre, l'épigraphe « Sagesse des nations » mise en exergue dans « Épitaphe », justifie cette vision dialectique où les contraires se rejoignent dans la mesure où ils forment les deux pôles d'un processus dynamique. Le dilemme shakespearien cité au vers 85 de « Litanie du sommeil », « Crépuscule flottant de l'*Être ou n'Être pas !...* », fait écho au mot « Marée » placé au vers 87 : « De l'Inouï ! Marée ! Horizon ! Avenir ! ». L'écho phonique entre les mots « flottant » et « le flot » présente une évocation du mot « Marée », de même que l'antagonisme de l'expression « *l'Être ou n'Être pas* » contribue à l'image de ce va-et-vient. La majuscule qui personnifie le mot « Marée » l'investit des attributs d'un univers porteur de promesses que la réalité rend irréalisable. Les trois exclamations au vers 87, « Marée ! Horizon ! Avenir ! », accentuent l'évocation de l'espoir. En effet, si le sommeil constitue un dédommagement, la marée représente de manière allégorique l'espérance et l'attente d'un renouveau telle qu'ils sont dépeints dans « Matelots » :

> Tel qu'une vieille coque, au sec et dégrée,
> Où vient encor parfois clapoter la marée :
> Âme-de-mer en peine est le vieux matelot
> Attendant, échoué… quoi : la mort ?
> – Non, le flot.

La disposition typographique du vers 116 ne miment-elle pas le jusant ? En effet, le large blanc typographique qui précède la réplique « – Non, le flot. », introduit une dimension métapoétique. En outre, le sens propre de l'adjectif « échoué » qui qualifie l'attitude du vieux matelot, se réfère à l'enlisement d'un navire pendant le reflux de la marée. L'attente du retour de la marée haute désigne peut-être de manière

[214] *Les Dieux antiques* dans Mallarmé, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1169.

allégorique l'espoir d'une guérison. La répétition du refrain « *Ici reviendra la fleurette blême* » aux vers 1, 7 et 13, c'est-à-dire aux deux extrêmes et au cœur de « Male-fleurette », annonce le retour d'une poésie de la contestation. Le refrain contribue à la mise en œuvre des effets de répétitions dont la « fleurette blême » est l'emblème.

Le retour de la fleur qui incarne la poésie révèle une allusion à la métempsycose, théorie qui défend l'idée d'une transmigration des âmes après la mort. Son évocation contribue au thème de l'éternel recommencement. Corbière se réfère à cette conception de la mort au vers 9 de « Sonnet à sir Bob » : « – Ô Bob ! nous changerons, à la métempsycose : / Prends mon sonnet, moi ta sonnette à faveur rose ; ». La théorie de la transmigration des âmes acquiert dans ce contexte humoristique une signification particulière dans la mesure où elle est conçue comme une simple permutation de rôles entre celui du narrateur-personnage et la figure du chien de salon. Il s'agit alors de prophétiser les changements de situation importants. Les poèmes « Déclin » et « Bonsoir » illustrent ces renversements qui s'apparentent à des métamorphoses. En effet, le personnage du poète malheureux a fait place à l'homme de la notoriété qui exprime au présent son dédain à l'égard de la femme qui repoussait ses avances. La narration à la troisième personne accentue les différences entre la figure du poète associé au passé exprimant sa nostalgie et le second personnage qui se tourne vers l'avenir. L'indécision des figures du poète dans *Les Amours jaunes* participe à l'esthétique du roulis qui tisse des liens de correspondances dans le recueil et évoque l'image d'un mouvement circulaire.

Le recours au futur dans « Nous changerons » annonce le changement d'attitude du narrateur comparable à celui de la figure personnage du poète au vers 9 de « Bonsoir » : « Lui ne vous connaît plus, Vous, l'Ombre déjà vue, ». Par ailleurs, on relève l'expression de ce reniement au dernier vers : « Ses chants… C'était d'un autre ; il ne les a pas lus. ». Les personnages tels que le renégat incarnent les profonds changements d'attitude qui évoquent le goût prononcé de Tristan pour les déguisements. Corbière fait allusion de manière euphorique au travestissement au vers 7 dans « Le renégat » : « ou même, au besoin, femme ; ». Élisabeth Aragon analyse ce penchant pour les déguisements : « La vie même de Corbière présente des éléments carnavalesques. Les anecdotes biographiques fournissent des exemples de déguisements et de canulars, où l'inconvenance, le mauvais goût, l'excentricité vont

jusqu'à la profanation. »[215].

Le caractère double du renégat lui permet d'assumer des rôles différents ainsi que le désigne le mot « amphibie » au vers 4. Il est apparenté au personnage de l'Arlequin du fait qu'il symbolise l'acceptation de tous les compromis et ouvre la voie à toutes les pensées et les décisions contradictoires. L'autoportrait que le poète brosse aux vers 6 et 7 d'« Épitaphe », « Et fut un arlequin-ragoût, / Mélange adultère de tout », tend à expliciter cette opinion qu'il a de lui-même. Arlequin est une figure syncrétique qui jette un pont entre les différentes métamorphoses dépeintes dans *Les Amours jaunes*. De manière comparable aux lazzarones et au lézard, Arlequin symbolise la paresse que le poète hisse au rang d'une sagesse.

Le costume de ce personnage de la Commedia dell'arte exprime dans ce contexte les différentes facettes d'une société hétéroclite que le bouffon du théâtre italien représente implicitement. La mise en valeur de ce déguisement aux multiples couleurs incarne la contestation des valeurs établies de la société. L'identité d'Arlequin rejoint celle du renégat qui se transforme et s'adapte au gré des circonstances ainsi que le révèlent les paroles du narrateur au vers 15 : « Son nom ? – Il a changé de peau, comme chemise… ». L'intérêt que le poète voue à l'art du déguisement permet d'expliciter le choix de ces personnages emblématiques. Corbière brosse un nombre important de portraits de figures anonymes qu'il croque en quelques mots.

Les différents sens que le poète entrevoit dans la mort contribuent à l'esthétique du roulis. Dans « Idylle coupée » la mort de la figure du voyou que le narrateur nomme « grand pendard », illustre les accidents de la vie de manière similaire au non-sens de la mort du bossu Bitor ainsi que le révèle le distique suivant : « C'est tout. Le lendemain et jours suivants, à bord / Il manquait. – Le navire est parti sans Bitor. – ». Il vaut de remarquer que « Lettre du Mexique » contribue au thème de l'absurde abordé sur le mode de la dérision. Corbière semble s'interroger à propos du besoin humain de vouloir attribuer à la mort une signification rationnelle. De manière antithétique « La Fin », de même que la section des « Rondels pour après », comporte une réflexion relative à ce sujet. La mort équivaut à une fusion avec l'univers et réconcilie le poète avec le monde. Corbière tente ainsi de révéler la dimension naturelle

[215] Aragon, *op. cit.*, p. 181.

et universelle de la mort.

Par ailleurs, ce que le poète nomme peut-être de manière ironique la « métempsycose » révèle sa volonté de peindre le monde social dans sa diversité et ses incohérences. Dans « *Elizir d'amor* » les paroles de la figure de l'amant malheureux qui déclare au vers 13 « Répéterai tous mes rôles », contribuent à la contestation du jeu des apparences sociales et évoquent de manière implicite la théorie de la migration des âmes. La métaphore « caméléon tout pailleté d'étoiles ! » présente dans « La litanie du sommeil » accentue la remise en question des apparences sociales. Les rôles animaliers tels que le jeu d'identification au crapaud ou bien au coucou, montrent le reniement d'un passé synonyme d'un ancrage identitaire. Au vers 4 de « Paria » on relève l'aveu d'un exil intérieur, « – Moi je suis le maigre coucou ». Le sentiment de solitude est également dépeint au vers 95 du « Poète contumace » : « Je suis un étranger ». Cette succession d'affirmations et de rejets de l'appartenance identitaire bretonne met en scène un effet de répétition et de circularité qui participe à la poétique de l'ambivalence. L'écriture poétique des *Amours jaunes* s'inscrit dans un mouvement d'oscillation entre les contraires à l'image du mouvement du flux et du reflux de la marée.

Les attitudes contraires que les figures de la marginalité adoptent tour à tour présentent des similitudes avec l'évocation du mouvement des marées dans le recueil. L'ambivalence de personnages tels que le paria illustre une dynamique de l'alternance. En outre, le poète met en scène des couples de personnages antagonistes qui contribuent à ce jeu de l'ambivalence. L'attitude vindicative du narrateur-personnage dans « Toit » et « *Elizir d'amor* » s'oppose à celle de l'amant malheureux qui tente d'apitoyer la femme aimée. L'amant éconduit est mis en scène aux vers 9 et 10 de « Sonnet de nuit » : « Pour toi, Bourreau que j'encense, / L'amour n'est donc que vengeance ?... ». De manière similaire, on relève dans « Litanie » les souffrances sentimentales de l'amant malheureux :

> Non… Mon cœur te sent là, Petite,
> Qui dors pour me laisser plus vite
> Passer ma nuit, si longue encor,
> Sur le pavé comme un rat mort…

La dualité de la figure du prétendant est comparable à celle du héros romantique. « Bonsoir » illustre le renversement d'attitude du poète qui se déleste de son passé et renie ses sentiments amoureux du fait qu'il soit parvenu à la reconnaissance sociale.

L'océan est associé à l'ambivalence et symbolise ainsi l'espoir et les mauvais présages. Il désigne une force démiurgique qui mène les marins vers la mort. Dans « Le naufrageur » le narrateur-personnage se fait devin et annonce un mauvais présage :

Le sort dans l'eau : le cormoran nage,
Le vent bat en côte, et c'est le *Mois noir*…
v. 10 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 !

La prédiction des évènements liés à l'univers maritime témoigne de l'intérêt que le poète accorde aux croyances populaires. L'océan semble offrir au personnage du voyant un pouvoir que la terre ferme ne peut lui offrir. Le fait que la scène prophétisée se déroule la nuit accentue l'aura du danger du monde maritime et met en relief le pouvoir du narrateur-voyant. Sa faculté à percevoir l'avenir peut être rapprochée de celles des différents personnages qui souhaitent saisir le sens caché des évènements au-delà de leurs apparences tel la figure du soldat dans « La pastorale de Conlie » qui affirme au dernier vers : « L'ergot de mort est dans le blé ». De manière similaire le narrateur du « Bossu Bitor » dépeint « l'eau noire » du dock qui constitue peut-être un mauvais présage. L'évocation du « ruisseau noir » dans « Paris nocturne » fait écho à « l'eau noire » dans laquelle le corps de Bitor est retrouvé.

Le nombre important des itérations du verbe « rouler » dans la section « Gens de mer » introduit l'image d'un mouvement circulaire. On relève le champ sémantique du roulis dans les paroles du narrateur au vers 17 de « Matelot » : « quand le **roulis** leur manque… ils se sentent **rouler** ». La polysémie du mot « rouler » crée un jeu d'échos phoniques. Ces trois occurrences dans « Aurora » manifestent des significations différentes : « – *Adieu, séjour de guigne* !... Et **roule**, et court bon bord… », « ***Roul'*** *ta bosse, tout est payé* » et « La houle qui **roulait** leur chanson sur la plage ». La première se rapporte à l'idée de grands voyages tandis que la deuxième itération personnifie le côtre et désigne le fait d'acquérir de l'expérience. Enfin le verbe « rouler » présent dans le dernier quatrain, indique que la houle propage le chant des corsaires. Le poème

« Bambine » place ce verbe dans une expression figée qui signifie que le côtre s'incline alternativement d'un bord et de l'autre : « Et talonne à tout rompre ! et **roule** bord sur bord ». L'allusion à l'oisiveté succède à la référence au mouvement du roulis dans « À mon côtre *Le Négrier* ». Elle tisse des liens de correspondances avec le farniente des lazzarones : « Plus nous n'irons à la molle dérive / Nous **rouler** en rêvant… ». Corbière propose dans ce poème le mot « rouleur » qui évoque l'idée de grands voyages : « – Adieu, **rouleur** de côtre, / Roule mon Négrier, » « Va ! nous n'irons plus **rouler** notre bosse… ». Les reprises anaphoriques de « rouler » entretiennent un écho phonique avec le premier quatrain de « Guitare » :

> Je sais rouler une amourette
> En cigarette,
> Je sais rouler l'or et les plats !
> Et les filles dans de beaux draps !

Corbière accorde un rôle important à ce verbe et répète les paroles « Je sais rouler » au premier et troisième vers de « Guitare ». La polysémie du verbe « rouler » exprime le rôle important de ce verbe. Les nombreuses occurrences de « rouler » de même que la présence de ses variations polysémiques dans *Les Amours jaunes*, contribuent à l'esthétique du roulis.

Par ailleurs, le rondel participe à cette esthétique du roulis. En effet, cette forme poétique est caractérisée par la répétition d'un refrain qui présente des effets de répétitions tant sonores que visuelles. Le mouvement circulaire de la roue de fortune mise en scène dans le poème « Saint-tupetu de *Tu-pe-tu* » constitue la représentation théâtralisée de ce continuel recommencement. En outre, Corbière donne à la roue de fortune une dimension dialectique qui incarne l'opposition fondamentale entre la vie et la mort. L'angoisse du poète face à la question de la mort transparaît par-delà sa représentation euphorique. La poésie lui permet de transposer cette peur qu'il dissimule ainsi qu'en témoigne l'aveu que le narrateur formule au vers 9 de « À l'Etna »: « – Tu ris jaune et tousses : sans doute ». Ce rire masque de manière imparfaite les souffrances physiques que le poète malade éprouve.

4. L'esthétique de la rupture.

a. La notion de frontière dans Les Amours jaunes.

Dans la section « Gens de mer » Corbière attribue une dimension allégorique à corbière, ce liseré de terre en bordure de mer. Il transpose le paysage côtier en une scène de théâtre où il investit le douanier d'un rôle burlesque de manière comparable à la peinture des quais aux vers 21 et 22 du « Bossu Bitor » : « Le long des quais déserts où grouillait un chaos / S'étend un calme plat… ». En outre, trois références au théâtre apparaissent dans le second quatrain du sixième sonnet consacré à « Paris »:

v. 5 Rôde en la coulisse malsaine
Où vont les fruits mal secs moisir,
Moisir pour un quart d'heure en scène…
– *voir les planches, et puis mourir !*

Ces occurrences témoignent de l'attention que le poète accorde à la mise en scène dramaturgique. Nous relevons dans « Le naufrageur » une focalisation sur la plage, lieu de transition entre la terre et la mer. La description du rivage aux vers 5 et 6 constitue une allusion à la corbière en tant que lieu où échouent les épaves des navires : « Un gros navire sur leur grève…/ Sur la grève des Kerlouans ». Corbière recourt à un jeu d'analogie entre son nom de famille et le liseré de côtes sur lequel les douaniers exercent leur surveillance. L'homophonie qui existe entre son nom de famille et cet environnement maritime a peut-être conduit le poète à faire allusion au nom « Corbière » dans « Le naufrageur ». Hugues Laroche relève un lien d'analogie entre le patronyme du poète et la particularité géographie de la corbière :

> « Un lieu donc, qui a ceci de commun avec le péritexte qu'il est une lisière : plus tout à fait la terre, mais pas encore la mer, de même que le péritexte n'est plus tout à fait le texte mais pas encore la page blanche. »[216]

Les mises en scène typographiques auxquelles recourt Corbière accentuent cette dimension métapoétique. En effet, les différentes ruptures typographiques introduites par les lignes de points font allusion de manière mimétique à la corbière en tant qu'espace de transition entre la terre et la mer que le poète dépeint dans « Vésuves et Cie » :

[216] Laroche, *op. cit.*, p. 162.

Le vrai Vésuve est toi, puisqu'on m'a fait cent francs !
……
– Mais les autres petits étaient plus ressemblants.

La métaphore « oiseau d'épave » au vers 17 ne se réfère-t-elle pas de manière dépréciative à la situation du poète ? L'allusion au nom du poète peut être justifiée par le caractère autobiographique des paroles du narrateur au vers 21. On peut lire en filigrane dans « Je sens ça déjà sous ma peau » une confidence où le poète avoue ses souffrances. L'aveu que l'on relève aux vers 77 et 78 d'« Idylle coupée » renforce la dimension intime et autobiographique du recueil : « il coule une divine flamme, / sous la peau…. ». Le commentaire de Pierre Schneider que cite Macfarlane, corrobore cette hypothèse : « Il y a des vers dans son œuvre qui nous font éprouver de façon plus claire et plus aigüe qu'aucune poésie n'a jamais su le faire, la sensation de fondre… »[217].

Le recours à l'esthétique de la rupture participe à la recherche d'innovations poétiques qui entrent en résonnance avec les souffrances du poète. Corbière crée dans le recueil un jeu de correspondances entre les différentes références aux arrêts. Corbière attribue une signification symbolique à des lieux tels que les côtes maritimes qui incarnent des espaces de transition entre deux mondes différents. « Le novice en partance » et « Le bossu Bitor » mettent en scène le port en tant que lieu de transition. En effet, dans le premier poème, la scène des adieux se déroule dans le port de même que la fin dramatique du matelot bossu a pour cadre ce même lieu.

v. 245 Plus tard, l'eau soulevait une masse vaseuse
Dans le dock. On trouva des plaques de vareuse,
Un cadavre bossu, ballonné, démasqué
Par les crabes. Et ça fut jeté sur le quai,

Les mots « dock » et « quai » qui se réfèrent à l'espace portuaire circonscrivent l'expression « cadavre bossu », invitent le lecteur à s'interroger à propos de la fonction attribuée au rivage en tant que lieu de séparation symbolique entre le monde maritime et la terre ferme. De manière similaire l'appellation « sables de vieux os » au premier vers de « Paysage mauvais » introduit une note macabre de sorte que ce lieu équivaut à

[217] *Le livre en forme d'homme* de Pierre Schneider cité par Macfarlane, op. cit., p.140.

une transition entre la vie et la mort. Le douanier s'intègre dans cet espace, lieu de rencontre entre l'univers maritime et la terre ferme, dont il apparaît indissociable. Corbière crée une dimension métapoétique afin de mettre en scène la séparation entre ces deux mondes. Il recourt à une rupture à l'hémistiche au vers 22 du « Bossu Bitor » qui mime un arrêt marqué par un long silence :

> S'étend un calme plat…
> Quelques vagues échos…

La notion de limite à laquelle participe la répétition du mot « seuil », définit de manière implicite une rupture entre la sphère intime et le monde extérieur connoté négativement. Les paroles du narrateur aux vers 75 et 76 de « La rapsode foraine » illustrent cette distinction : « Que, près de toi, Joseph-concierge / Garde la propreté du seuil ! ». En outre, l'image du seuil que l'on relève au vers 5 de « Litanie du sommeil » contribue à la peinture d'un état de figement : « Sans un coup d'aile ami, vous laissant sur le seuil, ». De même l'image du figement se présente aux deux premiers vers de « Sonnet de nuit » et fait écho à la métaphore relevée dans « Litanie du sommeil » qui associe l'insomnie à une longue attente devant une porte fermée : « O croisée ensommeillée, Dure à mes trente-six morts ! ». Les poèmes de la section « Sérénade des sérénades » participent au thème de la limite infranchissable qui sépare le narrateur-personnage de la femme aimée. L'attente d'un miracle dépeint dans « La rapsode foraine » ou l'espoir d'une délivrance relatée dans « Saint Tupetu de *Tu-pe-tu* » renforcent l'image du figement et contribue à l'esthétique de la rupture. Au vers 80 du «Bossu Bitor » l'expression « le gardien du pur contour… » révèle un jeu de focalisation qui concourt à l'image du seuil et des limites.

b. La métapoétique de la rupture.

Les lignes de points tracent également dans *Les Amours jaunes* de brusques arrêts qui miment des ruptures, des silences ou des limites. Le recours à ces lignes de points présente des similitudes avec la scission des vers en deux parties ainsi que l'illustre le vers 22 du « Bossu bitor ». Ces arrêts participent à la création d'un rythme heurté. La présence de la ligne de points dans « Matelots » annonce le naufrage décrit

au vers 78 : « On en voit revenir pourtant : bris de naufrage, ». Les cinquante et une lignes de points dans le recueil dénotent un usage métapoétique de ce procédé de ponctuation. En effet, ces lignes marquent une rupture dans la typographie et contribuent à instaurer un rythme heurté. Trente des ruptures typographiques, c'est-à-dire la majorité de ces lignes de points, se rencontrent dans la section des « Gens de mer ». Elles miment la violence et la rudesse du monde des marins. La concentration des ruptures témoigne également de l'existence tourmentée des hommes de la mer. « Gens de mer » constitue un hommage inédit rendu au petit peuple et révèle la modernité des *Amours jaunes*.

Le poète recourt à un mimétisme qui accentue l'intensité des descriptions qu'il offre. L'ouverture de la section « Armor » met en scène une plage qui trace de manière symbolique une limite. L'expression « sables de vieux os » ouvre le poème liminaire « Paysage mauvais » et mime une plage qui semble représenter la frontière du territoire d'Armor. Les poèmes consacrés à l'Italie tels que « *Veder Napoli poi mori* » concourent à la métapoétique de la rupture. Le premier vers de ce poème présente une rupture syntaxique que l'usage des points de suspension et du premier tiret renforcent :

v.1 Voir *Naples et*… – Fort bien, merci, j'en viens
– Patrie

La scission que révèle la fin de ce premier vers met en relief le mot « Patrie » placé en contre-rejet et accentue l'effet de rupture du vers. La peinture de l'Italie entretient des correspondances avec la dimension mimétique de la description de l'univers des gens de mer. Les ruptures syntaxiques et les blancs typographiques contribuent à la contestation de la véracité des scènes maritimes dépeintes dans les œuvres de Lamartine et Hugo. Christian Angelet tente d'expliciter les attaques que le poète mène contre le Romantisme : « C'est dans ce besoin bien connu d'opposer la réalité humaine aux illusions romantiques qu'il faut chercher la clé de l'orientation poétique de Corbière »[218].

Le poète cite en épigraphe dans « Le fils de Lamartine et de Graziella » un

[218] Angelet, *op. cit*, p. 17.

passage de *Graziella* qu'il caricature afin de dénoncer le leurre romantique. Dans cet extrait le narrateur se focalise sur le souvenir d'une plage : « Je ne puis jamais relire ces vers sans adorer cette fraîche image que rouleront éternellement pour moi les vagues transparentes et plaintives du Golfe de Naples… ». Le choix de cet extrait permet à Corbière de dénoncer l'idéalisation romantique de la réalité qu'il annonce dès le premiers vers du poème : « À l'île de Procide, où la mer de Sorrente / Scande un flot hexamètre à la fleur d'oranger, ». Le paysage décrit présente une dimension métapoétique ainsi que le remarque Christian Angelet : « le paysage est devenu littérature »[219]. Cette description contraste avec l'évocation de la plage dans « Le naufrageur ». En effet, dans ce poème la plage équivaut à un théâtre où se déroule un drame maritime. Le poète esquisse dans le premier quatrain du « Naufrageur » la mise en scène d'un naufrage :

v. 3 La NOTRE-DAME DES BRISANS
Qui jetait à ses pauvres gens
v.5 Un gros navire sur leur grève…
Sur la grève des Kerlouans
Aussi goélands que les goélands.

L'appellation typographiée en majuscule d'imprimerie au vers 3 participe à la théâtralisation du rivage breton. Le recours aux majuscules révèle l'importance de la figure de Notre-Dame des brisans que les naufrageurs invoquaient dans l'espoir qu'un navire fasse naufrage. Ils illuminaient les églises et les chapelles afin d'attirer les vaisseaux vers les récifs. La figure du douanier présente dans ce cadre pittoresque introduit une note humoristique qui contraste avec l'attitude sévère des employés de la douane. L'expression « aussi goélands que les goélands » dépeint le cadre naturel et sonore dans lequel se déroule le naufrage du navire. L'évocation de ces oiseaux marins participe à l'aura dysphorique du poème. En effet, l'étymologie du mot « goéland » révèle un emprunt au breton « gouelañ » qui signifie « pleurer ». En outre, selon les croyances populaires les gens de mer croient que les mouettes et les goélands qui accompagnent les navires sont la réincarnation des âmes des marins morts en mer. Le narrateur établit une comparaison entre le comportement des naufrageurs qu'il nomme de manière ironique « pauvres gens », et la présence des goélands qui sont associés au pillage des couvées et des nichées d'autres oiseaux marins. Le jeu des relations

[219] Note n° 6 d'Angelet pour « Le fils de Lamartine et Graziella » dans *Les Amours jaunes, op. cit.*, p. 156.

d'analogie et l'originalité des procédés poétiques dans ce poème contribuent à une peinture inédite de l'univers maritime.

c. La philosophie de l'arrêt.

Corbière emprunte au jargon maritime l'expression « mouiller un pied d'ancre » qui signifie le fait d'immobiliser un navire pendant un court instant. Cette expression citée au vers 15 du « Novice en partance et sentimental » fait allusion à un arrêt conçu en tant que moment de désœuvrement. Le thème de l'arrêt dans *Les Amours jaunes* ne présente-t-il pas des liens de correspondances avec la poésie mallarméenne ? On peut entrevoir un parallèle entre le poème en prose de Mallarmé « Le Nénuphar blanc »[220] et l'évocation du départ des marins dans le recueil. Corbière attribue à l'arrêt le sens d'une transition, un passage de la solitude vers la rencontre sentimentale tel qu'on peut l'entrevoir dans le titre du poème « Le Novice en partance et sentimental ». Les deux poètes accordent à leur personnage de manière similaire une dimension voyeuriste c'est-à-dire un ascendant à celui qui voit sans être vu.

La notion d'arrêt dans *Les Amours jaunes* est également associée à celle de l'enracinement identitaire ainsi que l'illustre la section « Armor » consacrée à la terre natale. Le recueil présente une dialectique de la sédentarité et de l'itinérance dont témoigne l'opposition entre la Bretagne natale, symbole de l'enracinement identitaire, et l'Italie qui incarne le pôle artistique. La pose du poète dans « Epitaphe » peut être rapprochée du thème de l'arrêt. En effet, ce personnage adopte une distance par rapport à la société qu'il juge de manière défavorable et dont il dénonce l'agitation par l'expression « fourmilière » au vers 2 de « Paris [I] ». La pose dans *Les Amours jaunes* diffère de celle du dandy baudelairien dans la mesure où le poète recourt à l'ironie ainsi que le révèle dans « Ça ? » l'attitude provocatrice du narrateur-personnage qui déclare au vers 25 : « …*ÇA* c'est naïvement une impudente *pose*, ». La dimension métapoétique du mot « pose » en italiques mime un arrêt de même que sa mise en relief de manière euphorique aux vers 43 et 44 d'« Épitaphe » évoque la quête d'une sagesse : « Son naturel était la pose. / Pas poseur, posant pour *l'unique* ; ». L'attitude affectée

[220] « Le Nénuphar blanc » parait la première fois le 22 août 1885 dans un journal mondain *L'Art et la Mode* dans Stéphane Mallarmé, *Igitur, Divagations, un coup de dés*, Nouvelle éd. de Bertrand Marchal, éd. Gallimard ; coll. Poésie/Gallimard, 2003, p. 102.

de Corbière entretient des correspondances avec le dandysme baudelairien dans la mesure où le constant recours à l'auto-caricature équivaut à une attitude théâtrale.

Corbière s'identifie à des personnages qui incarnent la laideur et cette pose diffère de celle de Baudelaire. La disgrâce qui constitue un leitmotiv dans *Les Amours jaunes* ainsi que nous l'avons précédemment évoquée, joue le rôle d'un signe de distinction ainsi que l'affirme l'instance féminine au vers 5 de « Femme » : « Cet homme est laid… – Et moi, ne suis-je donc pas belle ? ». L'exclamation de la figure de l'amant au vers 16 de « Guitare » « – Je suis si laid ! – », sous-tend le cri de désarroi du poète ayant une conscience aigu de sa disgrâce physique. Pierre Popovic relève que « le sujet lyrique corbiérien vient à Paris entaché d'une laideur qui préfigure sa déchéance et sa mort, lesté d'une souffrance physique et amoureuse qui lui déforme le corps et l'esprit ».[221] Le mot « pose » contribue à l'image de l'arrêt tel qu'on le relève dans « Bohème de chic ». Corbière recourt dans ce poème à un calembour qui repose sur la polysémie autour du mot « pose » dont le sens propre introduit un effet de chute :

> Je pose aux devantures
> Où je lis : – DEFENDU
> DE POSER DES ORDURES –

L'expression péjorative « déposer des ordures » évince la dimension positive associée à la pose. Par ailleurs, la pose contribue à l'évocation de la philosophie cynique et témoigne d'une conception du monde où l'inaction équivaut à une forme d'engagement. Robert L. Mitchell distingue deux types de pose dans *Les Amours jaunes* : « la première se caractérise par les jeux de rôle où Corbière assume une identité autre que celle qui est la sienne… la seconde pose corbiérienne, plus difficile à cerner que la première, est basée sur la contradiction personnelle. »[222]. Il semble que la seconde pose révèle les antagonismes qui définissent la personnalité de Tristan. Cette

---

[221] « Les villes de Corbière » de Pierre Popovic paru dans *Études françaises*, n° 27, Montréal, Canada, 1991, p. 45.

[222] Texte original : "We may speak generally of two types of poses which are constantly present in Corbière's poetry. The first is characterized by role-playing, in which Corbière assumes an identity other than his own…The second corbiérian pose, more subtle than the first, is based on self-contradiction. Our poet is constantly making statements which contradict previous ones.", Robert L. Mitchell, *Tristan Corbière*, p. 22-23.

pose illustre les déchirements que le poète éprouve intérieurement au-delà de la provocation et de l'esprit de dérision qu'il manifeste.

La paresse des Lazzarones, en tant que « farniente », contribue au thème de l'inaction et à l'image de l'arrêt telle qu'on la relève dans « Femme » :

v. 33 Allons donc ! c'est écrit – n'est ce pas – dans ma tête,
En pattes – de – mouche d'enfer ;
Ecrit, sur cette page où – là – ma main s'arrête.
– Main de femme et plume de fer. –

L'arrêt incarne dans ce poème l'autorité que la figure féminine détient. En outre, Corbière parodie l'expression proverbiale « une main de fer dans un gant de velours » afin de peindre l'autorité de ce personnage : « main de femme et plume de fer ». Cette sentence parodique évoque le pouvoir des écrits qui expriment un message fort. Le dédoublement de la voix de l'instance narratrice au vers 35 donne la parole au poète qui décrit le geste de sa main et met en scène l'interruption de l'acte d'écriture. Le recours aux deux tirets qui circonscrivent l'adverbe de lieu « Là » miment cet arrêt. Par ailleurs, les tirets renforcent la dimension métapoétique introduite par les paroles du narrateur-personnage « sur cette page où » qui créent un ancrage temporel. Hugues Laroche attribue une signification particulière aux tirets : « Le tiret fait venir l'envers du mot, son négatif ; il joue le rôle de la parodie, mais au niveau du lexique. »[223]. La ponctuation des *Amours jaunes* témoigne d'une recherche poétique à laquelle participent l'usage des lignes de points, le recours aux italiques et aux majuscules d'imprimerie.

Cette dimension métapoétique évoque la sentence mallarméenne « Rien n'aura eu lieu que le lieu » qui éclaire de manière implicite la charge symbolique du vers 35. Les ruptures syntaxiques, les changements de registre de langue et les blancs typographiques concourent à la composition d'une véritable esthétique de l'arrêt. Par ailleurs, le poète se réfère à une autre signification du mot « arrêt » en relation avec la notion de fatalité. Dans l'épigraphe de « Saint Tupetu de *Tu-pe-tu* » ce mot désigne par euphémisme la mort : « La roue, garnie de clochettes, tourne en carillonnant ; son point d'arrêt présage l'arrêt du destin : – *D'un côté ou de l'autre*. ». Au-delà de l'ironie, la

[223] Laroche, *op. cit.*, p. 35.

mort acquiert le sens d'un apaisement qui tend à justifier l'intérêt que Tristan accorde au rituel de Saint Tupetu.

Le mot « pattes-de-mouches » constitue une allusion aux barreaux de fer, emblème de l'univers carcéral. L'évocation de la prison que le mot « fer » accentue, renforce l'aura de la réclusion. On relève des ressemblances entre l'allusion au monde carcéral et l'image de la prison aux vers 29 et 30 de « *Libertà* » : « Ta ceinture–dorée, / De fer ! – Fidélité ! – ». L'arrêt acquiert dans ce contexte le sens d'une arrestation telle qu'elle est dépeinte dans « *Libertà* ». ou « Grand opéra » :

v. 57 – Il est un violon, là-bas sous les arcades…
Ça : n'as-tu jamais arrêté
Musset … musset pour sérénade ?

Le registre familier que connote le mot « violon », accorde une dimension euphorique à l'univers carcéral. En effet, ce mot désigne dans le parler populaire une prison. Par ailleurs, il semble que l'évocation du vieux couvent dans « Le poète contumace » concourt à la thématique de l'incarcération. Les différentes références à l'isolement et à la réclusion constituent une vision allégorie de la profonde souffrance morale que Tristan éprouve ainsi que le dénote l'aveu du narrateur de « Paris [III] » au vers 10 : « – On a le pied fait à sa chaîne ». Au vers 12 de « Sonnet de nuit » l'expression « collier de garotte » qui signifie un instrument de torture, accentue l'aura dysphorique de ce poème consacré aux douleurs de l'amour malheureux.

L'évocation de l'arrêt marque dans « Sérénade des sérénades » la rupture sentimentale. Dans cette section la mise en scène de l'attente du prétendant sous le balcon de la femme aimée témoigne de la fin de la relation amoureuse. L'arrêt de l'amant éconduit se transforme en une longue attente dont la durée est indéterminée. Les plaintes du personnage-narrateur dans « Toit » révèlent la douloureuse attente de l'amant :

v. 1 Tiens non ! J'attendrai tranquille,
Planté sous le toit,
Qu'il me tombe quelque tuile,

Son attente participe à l'esthétique de l'arrêt dans la mesure où ce personnage ne peut se résoudre à quitter le seuil de la maison de la femme qui le rejette. Les différentes

itérations de cette situation d'attente qui ponctue la section « Sérénade des sérénades », contribue à la dimension métapoétique qui mime le figement. En effet, Corbière propose une variation autour de cette image de l'attente et de l'inaction qui présente des similitudes avec le thème de l'incarcération.

Dans le « Convoi du pauvre » nous découvrons la description du retour d'un peintre endeuillé par le rejet de ses œuvres au salon de peinture. Le poète recourt au mot « four » qui signifie l'échec complet d'une représentation dramatique afin de décrire l'ampleur de l'insuccès des tableaux de ce peintre. Au vers 18 le mot « stations » qui désigne les quatorze arrêts de la passion du Christ, illustre la déception d'un peintre conduisant vers la butte Montmartre une charrette chargée de ses tableaux suite à son échec au salon de peinture : « Et les stations sont des *fours* ». Dans « Épitaphe », ultime poème de la section « Ça », l'expression « ci-gît » placée à l'attaque du vers 59 attribue à la mort le sens d'un arrêt définitif.

La mise en valeur de la pose du poète et l'évocation du farniente des Lazzarones permettent de hisser l'esthétique de l'arrêt au rang d'un principe philosophique. La remise en question implicite de l'ordre social établi entretient des correspondances avec le cynisme philosophique que le poète a adopté. Francis Burch corrobore cette hypothèse : « L'ironie qu'il témoigne n'est pas un simple jeu littéraire, c'est une attitude intermédiaire entre l'acceptation et la réjection du monde qui l'entoure et entre lesquelles le poète est constamment tiraillé. »[224]. Nous relevons dans « À une camarade » l'aveu du rejet du monde que le poète exprime de manière implicite aux vers 11 et 12 : « C'est un lazzarone enfin, un bohême, / Déjeunant de jeûne et de liberté. ». Au-delà des poèmes consacrés à l'Italie, le lazzarone incarne une quête de sagesse et illustre une contestation des valeurs bourgeoises dont témoigne l'expression « déjeunant de jeûne ». En outre, cette expression crée un contraste avec les paroles du narrateur qui caricature la classe bourgeoise au vers 9 de « Male-fleurette » : « ventre mûrs, cucurbitacés ! ».

Le texte placé en épigraphe dans « Saint Tupetu de *Tu-pe-tu* », « son point d'arrêt présage l'arrêt du destin », accorde à l'arrêt une dimension démiurgique. Le poète expose le recours aux pratiques superstitieuses qui apaisent ponctuellement

[224] Francis Burch, *L'originalité des « Amours jaunes » et leur influence sur T.S Eliot*, p. 137.

l'angoisse du petit peuple. Corbière attribue aux lieux qu'il dépeint une valeur dramaturgique au sens étymologique du mot « drame » qui signifie « action sur scène ». Les différents espaces liés aux rituels traditionnels dans la section « Armor » constituent la scène d'un théâtrale populaire. Dans « La rapsode foraine et le pardon de Sainte Anne » le narrateur-personnage relate aux vers 20 et 21 la durée du cérémonial : « Trois nuits, trois jours, – jusqu'au lundi. / Trois jours, trois nuits, la palud grogne, ». Le chiasme que présentent ces deux vers accentue la dimension temporelle de ce rituel traditionnel. Les quatre itérations du chiffre trois qui symbolise la sainte Trinité, font allusion à la répétition des oraisons et des prières chrétiennes au cours de ce cérémonial.

d. La remise en question des valeurs établies.

Dans « Idylle coupée » Corbière procède à une double focalisation inspirée de l'art de la fragmentation. Le mot « coupée » présent dans le titre de ce poème se réfère à la parodie d'un poème bucolique et annonce le jeu de la double focalisation. Les paroles du narrateur-personnage au vers 93, « Il reluquait surtout la tête », révèlent le partage du champ visuel entre le narrateur et le second observateur. La fragmentation de l'objet observé annonce l'ultime vers dans lequel le narrateur relate l'accident fatal à la figure féminine : « Un omnibus vert l'écrasa ». L'effet de chute mis en scène dans ce poème crée une rupture dans le récit qui évoque la jouissance visuelle du narrateur-personnage et de son pendant. La double jouissance visuelle témoigne du jeu des regards qui contribue à l'art de la fragmentation. Le dialogisme des regards constitue une innovation poétique. La démultiplication des regards peut sous-tendre un désir d'ubiquité de même que la dimension immatérielle du narrateur-personnage d'« Idylle coupée » accentue l'intensité de la perception visuelle.

La double focalisation des deux instances masculines sur la figure féminine est comparable à une juxtaposition d'images selon la technique picturale cubiste. Corbière juxtapose des images du pied et de la tête auxquels il attribue une charge symbolique. L'enracinement identitaire est l'une des significations associées dans le recueil au pied et à la tête tel que l'illustre le portrait lapidaire des marins bretons au vers 145 du « Bossu Bitor » : « des Bretons à tête biscornue ». Maria Isabel Viana Campos déclare à propos de la recherche poétique du poète : « Le couple tradition–innovation, sous le

signe de la révolte, favorise tout de même chez lui la quête d'un nouveau dire poétique encadré par une expression formelle libératrice. »[225]. Le recours à l'ironie permet la superposition de deux attitudes mentales contraires. Le poète introduit un jeu de dédoublement qui correspond à deux regards différents portés sur la réalité. Nous pouvons établir un parallèle entre cet art de la fragmentation et les attitudes antagonistes des deux regards portés sur l'instance féminine. En effet, ces regards présentent des significations symboliques divergentes. Le regard du narrateur porté sur le pied est allusion ludique au respect des règles de la versification. Au vers 94 le choix du mot « pié » qui constitue un archaïsme, accentue d'un point de vue métapoétique la référence à la versification : « Et moi je reluquais le pié ».

Les paroles ironiques du narrateur d'« Idylle coupée » témoignent peut-être du jugement ambivalent du poète sur la gente féminine. Corbière dépeint à la fin de ce poème les deux positions antithétiques qu'il attribue aux personnages féminins dans *Les Amours jaunes* :

v.93 Il reluquait surtout la tête
Et moi je reluquais le pié.
– Jaloux…pourquoi ? c'eût été bête,
Ayant chacun notre moitié. –

L'instance féminine manifeste une bipolarité de sorte que sa tête symbolise le pôle spirituel et céleste tandis que son pied incarne une dimension charnelle et terrestre. Dans la septième strophe de « *Libertà* » la figure féminine illustre cette ambivalence qui semble inspirée de l'ambiguïté des sentiments amoureux que Corbière a pu éprouver envers Herminie :

Laissons venir la Muse,
v.50 Elle osera chanter ;
Et, si le jeu t'amuse,
Je veux te la prêter…
Ton petit lit de sangle,
Pour nous a rajouté
v.55 *Les trois bouts du triangle* :
Triple amour ! – Trinité !

[225] Article de Maria Isabel Viana Campos intitulé « Décadence et Modernité chez Tristan Corbière. De l'impuissance à agir à l'innovation du dire poétique. », *Ariane*, n°11-12, 1993-1994, p.115.

Le poète jette un pont aux vers 55 et 56 entre une relation amoureuse triangulaire et la notion de la sainte Trinité. Cette relation illégitime acquiert une dimension sacrée qui évince la valeur négative attribuée à la tromperie amoureuse. Au-delà de la dérision le poète associe la tromperie à la religion afin de créer un renversement des valeurs établies. Dans le poème consacré au pardon de Sainte-Anne Corbière relate ce rituel religieux populaire d'une manière euphorique qui peut sous-entendre aux vers 11 et 12 une tentative de désacralisation : « Au coin, Joseph, tenant son cierge, / Niche, en saint qu'on ne fête plus… ».

Le recours à la dérision se poursuit dans la treizième strophe du « fils de Lamartine et de Graziella » : « Sant-Joseph de la Muse, avec elle couché, / Et l'aidant à vêler… par la grâce divine : / Ton fils avant la lettre est conçu sans péché !... ». Corbière dépeint avec humour Joseph, importante figure de l'Evangile. Au treizième quatrain du « Cantique spirituel », enchâssé dans « La rapsode foraine », le poète recourt à la dérision et parodie le récit religieux de la nativité : « Que, près de toi, Joseph-concierge / Garde la propreté du seuil ! ». Les différentes références à Joseph de même que les évocations de la scène de la nativité remettent en question les récits religieux traditionnels. La dimension ludique que présentent les récits religieux évoqués dans *Les Amours jaunes* témoigne de la révolte du poète contre les institutions religieuses et sociales. La contestation du dogmatisme religieux esquisse un parallèle avec la critique des valeurs de la bourgeoisie dans les poèmes « Petit mort pour rire » et « Male-fleurette ».

Dans « Idylle coupée » on relève un contraste entre l'attention que les deux personnages accordent à l'instance féminine. Le fait que le premier porte son attention sur la tête de la jeune femme exprime une curiosité commune tandis que le désir du second manifeste un comportement inédit. En effet, l'intérêt que le second observateur voue au personnage féminin témoigne de l'attitude ironique que Tristan adopte dans sa vie. La polarité qui résulte du contraste entre les deux attitudes masculines sous-tend une réflexion relative à la fonction de la poésie. Le poète crée ainsi un renversement des conventions littéraires qui montre la recherche d'une perspective innovante. Le recours à des personnages qui incarnent la marginalité tels que les artistes de la bohème, les mendiants et les prostituées, corrobore la quête d'un renouveau poétique. L'évocation des membres du corps au vers 84 du « Novice en partance et sentimental »

« pieds, mains, et tête et tout, en or ?... » tisse des liens de correspondances avec l'évocation du jeu des regards portés sur le corps de l'instance féminine aux vers 93 et 94 d'« Idylle coupée ». Cette dimension ludique révèle une représentation fragmentée du corps humain qui a peut-être pour origine les affres de la maladie que le poète éprouve.

Corbière crée un jeu d'opposition entre les mots « tête » et « pied » ainsi que le révèle au troisième quatrain de « Saint Tupetu de *Tu-pe-tu* » la dialectique qui oppose la vie à la mort :

v. 9 Et, dans sa chapelle ouverte, entre
– Tête ou pieds – tout franc breton
Pour lui tâter l'œuf dans le ventre,
L'œuf du destin : C'est oui ? – c'est non ?

L'opposition entre les mots « tête » et « pied » ne reflète-t-elle pas au-delà de la dérision le malaise existentiel de Tristan ? En effet, il semble que Corbière ait ressenti un dilemme entre l'acceptation de sa condition d'homme condamné par la maladie et sa résistance contre la fatalité et le sentiment d'échec.

D'autre part, le poète accorde au mot « pied » d'autres significations telles que la référence au mythe d'Hermès au vers 6 de « Guitare » : « Pour mules mes pieds ont des ailes ; ». Dans ce contexte le mot « pieds » attribue une connotation méliorative au rôle du poète. De manière parallèle on relève au vers 6 du poème « Rondel » une nouvelle allusion au mythe d'Hermès, le messager des Dieux aux sandales ailées : « Oh ! les pieds légers ! – l'Amour a des ailes ». Sa polysémie contribue ainsi à la création de jeux de mots. Outre l'évocation de la divinité grecque, ce mot désigne de manière implicite aux vers 13 et 14 de « Paria » un ancrage identitaire : « Terre ou mer, elle est sous la plante / De mes pieds – quand je suis debout. ». Les paroles « la plante de mes pieds » définissent l'universalité identitaire du paria et peuvent être rapprochées de l'expression « Tête ou pieds – » présente au vers 10 de « Saint Tupetu de *Tu-pe-tu* ». La définition de la patrie proposée dans « Paria » aux vers 13 et 14 met en relief la dimension euphorique accordée au mot « pied » : « Terre ou mer, elle est sous la plante / De mes pieds – quand je suis debout. ».

e. Le figement et la décomposition.

Le recueil présente une esthétique du figement qui révèle de l'angoisse de Corbière face à l'idée d'une mort précoce. Le refus de la fatalité qui alterne avec le sentiment de désenchantement dans le recueil, révèle le constant combat du poète qui tente d'oublier sa condition de malade. Corbière met en scène des rôles animaliers qui expriment de manière allégorique sa révolte. L'animalisation lui permet d'investir de manière implicite des rôles animaliers tels que la figure du chien, symbole de sa philosophie existentielle. Cette animalisation introduit une dimension euphorique qui amplifie le message moralisateur qu'elle met en relief. Vladimir Jankélévitch explicite le recours à l'ironie : « L'ironie est encore plus sérieuse que le sérieux »[226]. Le lézard, emblème de la paresse illustre ce recours à l'ironie. Dans le « Phare » l'immobilité du lézard acquiert le sens d'une sagesse.

Corbière accorde au figement une dimension méliorative ainsi qu'en témoignent les paroles du narrateur-personnage dans le neuvième quatrain :

v. 33 Comme un lézard à l'eau-de-vie
Dans un bocal,
Il tire bouchonne sa vie
Dans ce fanal.

Le nom composé « eau-de-vie » présente un jeu de mots qui repose sur la lecture du sens littéral des mots qui le constituent. Son sens littéral qui désigne l'eau en tant que source de vie, crée une opposition dichotomique avec l'expression « Dans un bocal » au vers 34. Le lézard mort et figé dans l'alcool incarne de manière allégorique l'ennui et le désœuvrement du poète à Roscoff. On peut entrevoir un rapprochement entre le lézard mis en scène dans « Le phare » et la figure du douanier. En effet, ils apparaissent tout deux préservés des conséquences physiques de la mort. Cette esthétique du figement manifeste dans *Les Amours jaunes* semble inspirée de l'angoisse de la mort et de la décomposition. L'image du lézard conservé dans l'eau-de-vie présente des similitudes avec le portrait du douanier menacé d'empaillement au vers 3 du poème éponyme : « *Gablou ?...* – Non ! car je vais t'empailler – Qui qu'en grogne ! ».

[226] Jankélévitch, *op. cit*., p. 168.

L'esthétique du figement peut révèler une tendance nécrophile chez le poète ainsi que le dénote l'évocation du corps de la Sainte préservé des effets de la mort dans le premier quatrain de « Grand opéra » :

> Dors sous le tabernacle, Ô Figure de cire !
> Triple châsse vierge et martyre,
> Derrière un verre, sous le plomb,
> Et dans les siècles des siècles… Comme c'est long !

Le corps de la femme aimée repose dans une châsse vitrée qui le préserve des effets du temps ainsi que le montre au vers 13 l'expression « dans ton éternité ». L'image de la « pervenche sèche » présentée dans « Le poète contumace » renforce l'esthétique du figement. L'importance de cette dichotomie du figement et de la décomposition qui sillonne *Les Amours jaunes* transparaît à partir de ces différents exemples.

La quête de l'immortalité chez le poète permet d'expliciter sa volonté d'empêcher la dégradation physique ainsi que l'illustre l'image du lézard figé dans l'alcool et la présentation caricaturale du portrait du douanier assimilé à un empaillement. La sensation que Corbière éprouve face à la dégradation générale de son état de santé l'a peut-être conduit vers la représentation d'une esthétique du figement. Arrêter le temps équivaut dans ce contexte à vaincre l'angoisse de la mort. La description du cadavre du bossu Bitor au vers 245 exprime cette angoisse de la mort : « Plus tard, l'eau soulevait une masse vaseuse ». Dans « Paris [VI] » la notion de moisissure tisse un jeu d'analogies entre l'idée de décomposition organique et l'échec social. Corbière projette également dans ce jeu sa hantise de l'échec ainsi que l'attestent les paroles du narrateur-personnage aux vers 5 et 6 de « Paris [VI] » : « Rôde en a coulisse malsaine / Où vont les fruits mal secs moisir, ». L'appellation péjorative « Les fruits mal secs » évoquant le thème de la décomposition fait écho à l'expression « fruit encore défendu » au vers 11 dans « À un Juvénal de lait ». L'expression figurée « fruit défendu » désigne un objet fortement désiré d'autant plus qu'il est frappé d'interdit. En effet, la métaphore filée du fruit défendu présente au vers 11 se réfère au récit biblique du mythe du jardin d'Éden : « L'âcre saveur du fruit encore défendu ». Cette métaphore filée fait allusion à la déception du personnage du jeune poète que de cuisants échecs initient à la poésie et à l'amour. En outre, on relève l'évocation du « fruit défendu »

dans les paroles de la figure de l'amant au vers 20 de « À une camarade », « Sa peau, sous son fard de fruit défendu », de même qu'au vers 11 de « À un Juvénal de lait ». La répétition de l'expression « fruit défendu » accentue l'ampleur de l'interdit et fait allusion au titre du recueil où le jaune désigne la trahison amoureuse.

Corbière se réfère peut-être à ses amours interdites. D'un point de vue biographique le poète a pu vivre une relation passagère avec celle qu'il surnomme Marcelle. L'âcreté dépeinte au vers 11 de « À un juvénal de lait » désignerait ainsi la brièveté de cette relation secrète. L'image de la pervenche sèche semble représenter de manière allégorique le courage du poète face à l'épreuve de sa maladie chronique. Dans « À un Juvénal de lait » le poète manifeste une écriture poétique qui évoque ses souffrances : « Plus tard tu colleras sur papier tes pensées, / Fleurs d'herboriste, mais autrefois ramassées… ». La sagesse apparaît donc associée à l'image des fleurs séchées qui symbolisent les expériences du passé ainsi que le dénote l'expression « autrefois ramassées ». La référence à la couleur jaune dans le titre du recueil désigne la teinte que les fleurs séchées revêtent. La mise en scène dans « Le poète contumace » de la pervenche sèche enracinée dans le mur présente des similarités avec la fleur saxifrage de la poésie hugolienne dépeinte au vers 9 du XXVe poème de « L'âme en fleur » : « Je suis la fleur des murailles, / Dont avril est le seul bien. »[227]. Ludmila Charles-Wurtz affirme l'importance de cette fleur qui symbolise la résistance politique de Hugo contre l'oppression du second Empire : « La poésie, « sombre fleur de l'abîme », croît dans les fissures des murailles terrestres »[228].

Les douleurs physiques ont peut-être fait naître un sentiment de deuil chez le poète qui entrevoit l'imminence de sa future disparition. Les souffrances l'ont conduit à rechercher une image qui puisse exprimer la perception de sa propre finitude ainsi qu'en témoigne la métaphore de l'herboriste. Celle-ci illustre également l'intérêt que le poète accorde au passé. Le parallèle établi entre l'herbier et la remémoration des souvenirs sous-entend une remise en question littéraire. En effet, Corbière fait allusion de manière sarcastique aux récits autobiographiques. La lutte contre l'oubli amplifie la nostalgie d'un passé idéalisé mis en scène dans « Au vieux Roscoff ». Pascal Rannou tente d'expliciter les raisons qui ont mené Corbière à porter son regard sur Roscoff :

---

[227] Victor Hugo, *Les Contemplations, op. cit.* , p. 16.
[228] Hugo, *ibid.*, p. 16.

« « La demeure close » où s'abandonnait Corbière dans ce poème n'est donc pas seulement celle d'une autre légende dorée maritime, vive, à l'arrière-plan des hauts faits d'armes. Et c'est le seul poème où Corbière exalte une Bretagne du passé, collective, et reconnaissable à des traits distinctifs. »[229].

La glorification du passé du vieux Roscoff est motivée par le désir de se réconcilier avec la région natale et ses traditions culturelles. Par ce témoignage historique Corbière marque un arrêt du temps et livre au lecteur un tableau inédit de Roscoff. Il parvient à restaurer la renommée de cette ville ainsi que le remarque Christian Angelet :

Corbière évoque ainsi, à travers l'aspect de la ville moderne, l'histoire du *vieux nid à corsaire*. C'est avec une réelle puissance qu'il sait faire revivre, sur le plateau abandonné, le souvenir des acteurs morts dont la présence s'intensifie jusqu'à la hantise. »[230].

Le poète procède à une description lapidaire des paysages roscovites grâce à des mots chargés d'une puissance de suggestion tels les noms « granit » et « dunes » présents respectivement aux vers 3 et 27 : « Dors ton somme de granit » / « – Dors au ciel de plomb sur tes dunes… ». Corbière parvient par des alliances de mots antithétiques à livrer un tableau saisissant de Roscoff dont le poète dépeint l'histoire. Pierre Popovic définit Roscoff qu'il nomme « une ville de mots »[231]. En effet, Corbière glorifie et restaure la mémoire de la cité balnéaire dont il déprécie le présent. Ce jeu de contrastes lui permet d'affirmer l'impossibilité d'une réconciliation entre le passé et le présent.

La volonté de sauver ses souvenirs prend la forme d'une lutte contre la disparition organique telle que l'illustrent l'image du lézard plongé dans l'alcool et la fleur de l'herboriste. Cette fleur séchée incarne une forme de résistance contre l'oubli d'un passé associé à des souvenirs douloureux. Marshall Lindsay analyse l'attitude du poète par rapport à son passé : « Il se peut bien qu'au Corbière adulte le passé apparaisse non comme paradis mais comme source de souffrance dont il s'agit de supprimer la conscience. »[232]. L'attitude ambivalente de Corbière justifie l'évocation de l'oubli du passé de même que la nostalgie du poète exprimée dans *Les Amours jaunes*. Son sentiment de nostalgie transparaît dans « À mon côtre *Le Négrier* », poème où

[229] Rannou, *op. cit*., p. 417.
[230] Angelet, *op. cit*, p. 78.
[231] Popovic, *op. cit.*, p.49.
[232] Lindsay, *op. cit.*, p. 65.

Tristan relate implicitement ses souvenirs de navigation de plaisance. Les nombreux poèmes dédicatoires qui ponctuent le recueil révèlent une représentation allégorique du passé qui s'oppose à un présent dysphorique. Au vers 89 et 90 du « Poète contumace » l'évocation d'un passé heureux témoigne de la nostalgie du passé : « – Sous l'orbe est-il passé / L'arc-en-ciel au charbon par nos nuits laissé ? ». Le poète dépeint dans un monologue intérieur sa nostalgie d'un amour passé qui présente des ressemblances avec les regrets du narrateur-personnage dans « Au vieux Roscoff ». Les paroles du personnage de l'amant aux vers 19 et 20 dans « À une camarade » renforcent la dimension euphorique accordée au passé : « Et gardons à la pomme, jadis verte, / Sa peau, sous son fard de fruit défendu. ».

Le poète recourt à une transposition de ces souvenirs qui révèle sa volonté de préserver de l'oubli les lieux, les personnes et les animaux auxquels il demeure attaché. Le barbet évoqué dans « le poète contumace » constitue un clin d'œil au chien que Corbière possédait. De même dans « À mon côtre *Le Négrier* » le poète immortalise des souvenirs associés à une embarcation à laquelle il était attaché. De manière similaire, les poèmes dédicatoires tels que « À l'Etna » rendent hommage au-delà de la dérision à des lieux chargés d'Histoire. Corbière introduit la notion de témoignage historique dans « La pastorale de Conlie » où il dépeint les souffrances des soldats bretons.

Le titre du poème « Nature morte » renvoie au genre pictural qui représente des objets inanimés. Le titre de ce poème constitue une référence indirecte à la pervenche sèche et à l'esthétique du figement. La dimension macabre attribuée à l'esthétique du figement évoque la célèbre ballade de Bürger « la ballade fantastique de Lénore » plus connu sous le titre « Les morts vont vite » qui en est le refrain. « Le novice en partance et sentimental » fait écho aux paroles de cette ballade que Nerval a traduite : « Le bon Dieu fait bien ce qu'il fait », « Dieu n'entend rien, le ciel est loin… », « Dieu sait où l'âme s'en ira ». En outre, aux vers 78 et 79 de ce poème on relève une seconde allusion à la ballade de Bürger : « Oh !… le saint homme il peut s'asseoir ; / Ça c'est notre métier à nous, ça nous regarde : ». L'expression « les morts vont vite » au vers 54 du « poète contumace » constitue une allusion au refrain de la ballade de Burger. Aux vers 55 et 56 l'évocation de la mort accentue les liens de correspondances avec la célèbre ballade :

v.55 Lui, ce viveur vécu, revenant égaré,
Cherche-t-il son follet, à lui, mal enterré ?

L'expression oxymorique « revenant égaré » se réfère peut-être à la ballade de Bürger. Elle révèle un jeu de mots qui repose sur une ambigüité sémantique entre le participe présent du verbe « revenir » et le mot « revenant », synonyme de « fantôme ». Le mot « égaré » signifie à la perte de l'espoir de guérison que le poète éprouve et qu'il exprime de manière euphorique dans « Le novice en partance et sentimental » : « le saint homme il peut s'asseoir ». Les paroles du narrateur-personnage au vers 3 de « Cris d'aveugle » témoignent également de ce sentiment de désespoir : « Encloué je suis sans cercueil ».

Par ailleurs, la renaissance poétique que symbolise la « male-fleurette », illustre un syncrétisme religieux qui accorde une place privilégiée aux croyances traditionnelles. Corbière attribue à ce symbole du renouveau poétique une dimension sacrée qui annonce la possibilité d'une réconciliation entre la figure du poète et la société. La connotation euphorique du nom de cette fleur s'oppose à la dépréciation de la rose qui incarne la poésie et l'amour ainsi que l'illustre le titre du poème « À une rose ». La dimension dysphorique que connote l'évocation de la couleur jaune dans le recueil déprécie le symbole floral associé au lyrisme amoureux. Christian Angelet rappelle que « la rose est l'emblème de la poésie bourgeoise, tout comme le myosotis »[233] tandis que Pasquale A. Jannini entrevoit une volonté de renverser les valeurs traditionnelles : « les attributs classiques de la rose sont ainsi systématiquement détournés jusqu'à s'opposer au rose des Amours, couleur thématique de la fleur et de l'amour : le jaune »[234].

Les sections « Gens de mer » et « Rondels pour après » révèlent une vision apaisée de la mort qui contribue au thème de la réconciliation. Dans les deux poèmes liminaires de « Gens de mer » que sont « Matelots » et « La Fin », la mort équivaut à un retour à la nature. Aux vers 75 et 76 de « Matelots » Corbière met en relief la dimension naturelle de la mort afin de la dédramatiser : « Il finit comme ça, simple en sa grande allure, / D'un bloc : – Un trou dans l'eau, quoi !...pas de fioriture. – ». La

[233] Angelet, *op. cit*, p.83.
[234] Jannini, *op. cit.*, p. 11.

mort acquiert dans « La Fin » le sens d'une libération qui réconcilie l'homme avec la nature ainsi qu'elle est présentée dans l'ultime quatrain :

v. 39 Qu'ils roulent infinis dans les espaces vierges !...
Qu'ils roulent verts et nus,
Sans clous et sans sapin, sans couvercle, sans cierges…

Corbière accorde à la nature un visage humain et lui attribue le rôle d'une prostituée tel que nous l'avons précédemment évoqué. On peut établir un parallèle entre la vision de l'univers maritime dans *Les Amours jaunes* et celle de Paul Valéry qui personnifie la mer et la nomme : « la putain retentissante qui appelle éternellement les hommes… »[235]. L'évocation de l'imminence de la mort dans « Le poète contumace » est peut-être inspirée de l'état de santé précaire du poète. Dans ce poème polyphonique l'imminence de la mort du « poète contumace » est annoncée dès le titre du poème puis renforcée par les paroles du narrateur et celles du personnage central. La rupture des liens sociaux et la solitude du « poète contumace », situent le double de Tristan en marge de la société dans un au-delà allégorique.

f. La dialectique du voyage.

La rapsode foraine et la figure du mendiant mise en scène dans « Un riche en Bretagne » illustrent le thème de l'itinérance qui constitue avec celui du voyage les pôles d'une dialectique qui ponctue le recueil. Dans « À mon côtre *Le Négrier* » l'arrêt de la navigation de plaisance signifie de manière implicite l'idée d'un retour à la terre ferme. On relève l'annonce de ce retour dans plusieurs poèmes des *Amours jaunes* tel que « Matelots ». Dans ce poème le narrateur dépeint au vers 62 l'espoir et l'attente que les proches des marins éprouvent : « Au pays – loin – ils ont, espérant leur retour, / Ces gens de cuivre rouge, une pâle fiancée ». La situation de rejet de l'appellation ironique « une pâle fiancée » à la fin du vers 63 introduit une dimension métapoétique qui mime la distance séparant les marins de leurs bien-aimées.

Par ailleurs, dans « Le novice en partance » le départ du matelot nommé Jean-Marie suscite l'espoir d'un retour dans l'esprit de sa bien-aimée Mary-Jane. La

[235] Paul Valéry, *Eupalinos*, Paris, Gallimard, 1944, 31e édition, p. 106.

régularité des visites annuelles de ce matelot accentue l'espoir que la jeune femme nourrit. La dimension répétitive introduite par l'expression « tous les ans » de même que la présence de l'adverbe « toujours » dans le troisième quatrain, créent des effets de circularité :

v. 9 Tous les ans, plus ou moins, je relâchais près d'elle
– Un mois de mouillage à passer –
Et je relâchais tout fraîchement fidèle…
Et toujours à recommencer.

Le pèlerinage relaté dans « La rapsode foraine et le pardon de sainte Anne » sous-entend l'accomplissement d'un voyage par les fidèles en vu d'assister au rituel religieux annuel. L'expression « infertile plage » qui désigne le lieu où se déroule le rituel traditionnel, introduit une tonalité dysphorique comparable aux « sables de vieux os », paysage macabre dépeint dans « Paysage mauvais ». L'appellation « jour du Pardon » dans l'épigraphe du poème consacré à Sainte Anne, de même que le rappel de la tradition populaire au vers 22, « Selon l'antique rituel, » révèle les liens que le peuple entretient avec la foi. Ce poème permet d'établir un parallèle avec l'expression « une fois l'an » citée dans l'épigraphe de « Saint Tu-pe-tu de *Tupetu* » qui évoque de manière similaire le thème de la tradition. Christian Angelet entrevoit dans la peinture des traditions religieuses bretonnes dans *Les Amours jaunes* une quête d'innovations poétiques : « Son goût marqué pour le folklore, pour les manifestations plus ou moins aberrantes de l'esprit religieux … ne résultent que d'un besoin constant de justifier la poésie, de lui assigner une mission nouvelle. »[236].

Dans « Le bossu Bitor » le poète accorde de manière euphorique une dimension sacrée au rendez-vous annuel du matelot infirme avec les maisons closes. En effet, aux vers 53 et 54 le rendez-vous du matelot qui constitue un cercle vicieux, est comparé à un rituel religieux dicté par une révélation divine : « Et cela lui prenait, comme un commandement / De Dieu : vers la Noël, et juste une fois l'an. ». L'évocation des quarante ans de service du matelot Bitor en tant que novice contribue au thème du figement. Le titre de novice qui désigne une fonction éprouvante, entretient un écho phonique avec le mot « vice ». Corbière se réfère peut-être à l'expression « aller au vice » qui signifie le fait de se rendre dans un lieu de prostitution

[236] Angelet, *op. cit*, p. 96.

et participe à l'image du cercle vicieux.

Le poète dépeint dans « Lettre du Mexique » la mort dramatique d'un jeune matelot qui acquiert le sens d'un impossible retour aux vers 3 et 4 : « L'équipage… y en a plus. Il reviendra peut-être / « Quelques-uns de nous. C'est le sort – ». La récurrence des évocations de la fatalité telle que l'illustre l'expression « le sort est dans l'eau » présente dans « Le naufrageur », trouve son origine dans l'angoisse de la mort que Corbière éprouve. La mort équivaut à un arrêt qui marque la fin des pérégrinations. L'expression « c'est le sort » témoigne de la dimension arbitraire de la mort et fait écho au symbolisme de la roue de la fortune évoquée dans l'épigraphe de « Saint Tupetu de *Tu-pe-tu* » : « La roue, garnie de clochettes, tourne en carillonnant ; son point d'arrêt présage l'arrêt du destin : – *D'un côté ou de l'autre*. » Le jeu de mots autour du nom « arrêt » met en relief le pouvoir de la roue de la fortune qui prédit l'avenir. Dans l'ultime paragraphe de cette épigraphe le poète introduit une dialectique du voyage et accorde à la mort le sens d'un arrêt total : « Et chacun s'en va comme il est venu, quitte à revenir l'an prochain…*Tu-pe-tu* finit fatalement par avoir son effet. ». Le retour forcé à la terre ferme dans « À mon côtre *Le Négrier* » crée une rupture dans la dialectique du voyage. De manière similaire l'impossible retour annoncé dans « Aurora », « ils ne viendront pas », renforce cet effet de rupture. En effet, les paroles du narrateur annoncent un naufrage fatal pour les marins qui ont quitté le port.

Dans le premier volet de notre recherche consacré aux rapports que Corbière entretient avec ces prédécesseurs, l'analyse de la contestation du Romantisme et de l'école parnassienne a révélé un jeu d'évocations littéraires dont témoignent le recours à la parodie et aux allusions littéraires. L'étude de ces références littéraires explicites et implicites qui ponctuent le recueil a permis de découvrir une poétique des correspondances intertextuelles. Le poète établit ainsi un dialogue avec les auteurs du passé et les poètes de la modernité. Par ailleurs, le recours à la parodie et la satire de contribue à la quête d'un renouveau de la poésie et exprime une remise en question littéraire et sociale. L'esthétique de la rupture introduit une expression poétique inédite qui permet au poète de transposer sa révolte sur la scène des *Amours jaunes*.

DEUXIEME PARTIE :

La théâtralité des *Amours jaunes*

I. Les figures du poète.

1. Le « poète contumace ».

La théâtralité permet de définir l'essence du théâtre et peut être étendue aux autres genres littéraires et notamment à la poésie. La définition de la théâtralité à laquelle nous nous référons désigne un spectacle mental selon la conception philosophique de Platon qui définit le monde des formes intelligibles et l'oppose au monde sensible qui renvoie à tout ce que nos sens peuvent percevoir. Cette définition diffère de celle qu'Aristote propose dans sa *Poétique* où il affirme que le théâtre est indissociable de la représentation scénique, c'est-à-dire qu'il est « une forme, un donner à voir »[1] selon l'expression d'Henri Gouhier. Nous pouvons définir la théâtralité comme « la production de scènes visibles mentalement », définition qui s'oppose à l'affirmation de Roland Barthes appliquée à l'art scénique dans sa globalité : « la théâtralité, c'est le théâtre moins le texte, une épaisseur de signe et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit »[2]. Quel spectacle mental *Les Amours jaunes* donnent-ils à voir ? La théâtralité de la poésie de Corbière illustre la conception d'un théâtre qui s'anime dans l'esprit du lecteur ainsi que l'illustre la célèbre phrase de Mallarmé, en 1886, dans la *Revue Indépendante* : « A la rigueur un papier suffit pour évoquer toute pièce : aidé de sa personnalité multiple chacun pouvant se la jouer en dedans »[3].

---

[1] Henri Gouhier, « La théâtralité », *Encyclopedia Universalis*, vol. 22, p. 436.
[2] Roland Barthes, « Littérature et signification », *Essais critiques*, éd. Seuil, coll. Points, 1981 (1954), p.41.
[3] Mallarmé, *op. cit*., p. 217.

Les personnages des *Amours jaunes* qui incarnent le poète tels que le bossu Bitor et le « poète contumace », révèlent la théâtralité du recueil. Les dialogues enchâssés dans *Les Amours jaunes*, le jeu des voix de la narration de même que le recours à l'oralité tel que l'illustrent le parler du petit peuple parisien et celui des marins témoignent d'une quête d'authenticité qui concourt à la théâtralité des poèmes de Corbière. La mise en scène des corps des personnages que ce soit dans « La Rapsode foraine » ou le « Bossu Bitor », renforce cette dimension théâtrale. La scène théâtrale des *Amours jaunes* transcende les personnages associés à la marginalité et leur attribue une dimension euphorique. L'importance que le poète accorde aux mendiants, aux gens de mer et aux prostituées s'oppose à leur dévalorisation au sein de la société. Le chant allégorique du crapaud qui émerge de sous la terre, exprime la révolte du poète tandis que les chants d'outre-tombe rendent hommage aux êtres qui souffrent de l'exclusion sociale.

Dans *Les Amours jaunes* quatre poèmes traitent de manière évidente du thème de l'injustice et de l'exclusion : « Paria », « La pastorale de Conlie », « Le poète contumace » et « Renégat ». Le poète met en scène des figures de la marginalité dont il brosse un portrait caricatural et auxquels il s'identifie peut-être. Cette identification témoigne d'une remise en question des valeurs que la société défend. Les personnages du renégat et du paria témoignent de cette forme de déraison dans la mesure où ils symbolisent la contestation de l'ensemble des valeurs sociales. Le poète tente de rénover la poésie en adoptant une posture d'élocution impersonnelle qui déprécie la figure du héros de sorte que le lecteur ne peut s'identifier au narrateur. Le détachement que révèle l'attitude du narrateur dans « Le poète contumace » traduit un rejet identitaire. En effet, la narration à la troisième personne introduit un rapport de distanciation qui accentue le portrait caricatural du « poète contumace », double du poète malade. Corbière recourt à un jeu de miroirs déformants qui propose des points de vue inédits. Il use de ce procédé énonciatif afin de renforcer la charge caricaturale de son autoportrait. L'alternance des points de vue évoque la question identitaire qui transparaît dans *Les Amours jaunes*. Le regard de la figure de la femme aimée dans « Femme » illustre le changement de focalisation et révèle une nouvelle facette de l'identité du poète.

Sur la scène des *Amours jaunes* le poète se projette dans une pluralité de rôles qui symbolisent la marginalité. Il définit son moi multiple par une pluralité de figurations telle son identification aux soldats bretons dans « La pastorale de Conlie ». Le recours au

« nous » de l'énonciation dans ce poème incarne sa solidarité à l'égard des soldats bretons victimes de la guerre. Le locuteur devient le chantre d'une complainte tragique qui rend hommage aux soldats bretons sacrifiés lors de l'épisode de Conlie de la guerre franco-prussienne de 1871. Tristan se sent rejeté par son environnement social et le sentiment de solitude qu'il éprouve a pu renforcer sa compassion pour ceux que la société marginalise. L'attention qu'il accorde aux mendiants dans « La rapsode foraine » et le regard indulgent qu'il porte sur les prostituées, les souteneurs et les voyous dans « La rapsode foraine » montrent sa compassion à l'égard des marginaux. L'une des lettres que le jeune Édouard Joachim adresse à son père révèle son indignation et le rejet qu'il endure :

> Je suis plus flatté de cette préférence que de la manière dont il [un surveillant] m'aborde, car pour engager la conversation, voici toujours comment il commence : « Il faut convenir, Corbière, que vous avez une drôle de figure ! » Moi je lui réponds que ce n'est pas moi qui me suis fait et que du reste je me moque de ma figure. Puis alors nous discutons sur ce point pendant toute la récréation et il me dit dans le cours de la conversation que je suis un sot ou n'importe quoi, ou bien, il me dit : « Il faut convenir Corbière que…puis il se reprend en disant : « Ah ! non, il vaut mieux être poli. »[4].

Le surnom d'« ankou » que les Roscovites attribuent au poète accentue le sentiment de rejet qu'il éprouve depuis le lycée. En effet, ce mot désigne en breton le spectre de la mort ainsi que le note René Martineau[5]. L'image négative que lui renvoie son entourage n'a pu qu'inciter Corbière à mener la dépréciation de soi jusqu'à son paroxysme. Tristan accentue l'auto-caricature afin qu'elle annule la connotation dépréciative que le surnom « Ankou » lui a attribué. Le « poète contumace » illustre l'angoisse de la mort que Corbière éprouve. La mise en scène du rôle de marginal évoque en filigrane l'acceptation de la maladie de la part du poète de même que la marginalisation sociale qui en résulte.

2. Le paria.

Dans « Paria », Corbière met en scène un homme solitaire qui refuse tout compromis social et fustige dès le premier vers le système politique en vigueur :

> Qu'ils se paient des républiques,

[4] Lettre que Tristan adresse à son père le 8 décembre 1859 et que nous relevons dans les *Œuvres complètes* de Cros et Corbière, *op. cit.*, p. 983.
[5] Martineau, *op. cit*, p. 46.

Hommes libres ! – carcan au cou –

La privation et le dénuement caractérisent l'univers mental dans lequel se meut le poète apatride. Se définissant comme un « cœur eunuque, dératé », il est délesté de toute attache tant matérielle que sentimentale. Le narrateur-personnage de « Paria » répond peut-être au « poète contumace » qui se définit « en dehors de l'humaine piste ». En effet, le paria affirme son indépendance et sa marginalité sociale qu'il dote d'une portée positive :

v. 25 Que les moutons suivent leur route,
De Carcassonne à Tombouctou…
– Moi, ma route me suit. Sans doute
Elle me suivra n'importe où.

L'allusion aux moutons de Panurge permet à Corbière de s'attaquer aux hommes de Lettres qui adhèrent à une école littéraire uniquement parce que celle-ci est en vogue. Le vide qui se dresse entre le poète et le monde témoigne peut-être d'un sentiment de solitude profonde comparable à celui que Mallarmé éprouve. La négativité des *Amours jaunes* entretient des correspondances avec la poésie de Mallarmé dont « Un coup de dés… » est l'aboutissement. Les paroles pessimistes du paria qui déclare aux vers 35 et 37, « Ma pensée est un souffle aride : », et « ma parole est l'écho vide », présente des similitudes avec la poétique du néant du maître du Symbolisme qui s'inspire de la hantise du vide et de l'angoisse de la feuille blanche. Par ailleurs on peut entrevoir des similarités entre d'une part la quête mallarméenne d'un idéal poétique associé à une « vacance exquise de soi » dans « Le nénuphar blanc »[6], et d'autre part l'esthétique de la vacuité mise en scène dans *Les Amours jaunes*. Les paroles du paria qui exprime son angoisse aux vers 20 et 21 dans le poème éponyme « L'idéal à moi : c'est un songe / Creux » renforcent les traits de ressemblances avec la recherche d'une poésie pure chez Mallarmé. La correspondance de l'année 1864 du maître du Symbolisme illustre sa lutte contre la folie qui peut être comparée à la perception du néant dans « Paria ». Cet ultime poème de la section « Raccrocs » annonce la thématique du néant cosmique mis en scène dans la section « Rondels pour après ».

Christian Angelet tente d'expliciter les raisons de l'angoisse et de la révolte que Corbière exprime dans sa poésie : « c'est sa pensée qui se retourne contre elle-même et

[6] Mallarmé, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, éd. Nrf-Gallimard, coll. Poésie/Gallimard, 2003, p. 102.

se nourrit de sa propre insatisfaction dont elle tire d'âcres jouissances »[7]. L'écriture poétique constitue une ultime tentative avant le silence total auquel le personnage de « Paria » fait allusion au vers 34 : « Je puis me taire si je veux. ». La terre idéale évoquée au vers 11 de « Do, l'enfant do… », « Chut ! Pour les pieds-plats, ton sol est maudit. », présente un antagonisme avec la dimension universelle de la patrie du paria. En effet, la terre promise du poète-enfant équivaut à un espace matriciel et s'oppose à l'univers du paria symbolisant une ouverture sur le monde.

3. Le renégat.

Dans « Le renégat » Corbière consolide en filigrane l'image d'un poète condamné et rejeté par la société. La situation marginale du renégat entretient des correspondances avec celle du « poète contumace » et du paria. Le poète recourt dans « Le renégat » à une narration à la troisième personne qui lui offre une image différente de celle que lui renvoie son entourage. La tonalité dépréciative de ce poème est similaire à la négativité manifeste dans « Ça ? ». La répétition du présentatif « c'est » et du pronom indéfini « ça » dans le poème éponyme annonce le portrait du renégat brossé au premier vers : « Ça, c'est un renégat. » La dimension problématique de l'identité du « Renégat » défini à l'attaque de la troisième strophe, « Son nom ? – Il a changé de peau, comme chemise… » est comparable à la contestation de la valeur du recueil dans la section initiale. La tentative de définition du sujet d'« Épitaphe », « – Trop de noms pour avoir un nom. – », de même que celle du « Renégat », esquisse un parallèle avec l'aspect inclassable attribué aux *Amours jaunes*. Les mots qui désignent le renégat révèlent une identité paradoxale aux vers 4, 5 et 6 : « Écumeur, amphibie, à la course, à la tâche ; / Esclave, flibustier, nègre blanc, ou soldat, / Bravo : fait tout ce qui concerne tout état ; ». Le renégat incarne toutes forme de contradictions aux vers 9 et 10 : « Pendu, bourreau, poison, flûtiste, médecin, / Eunuque ; ou mendiant, un coutelas en main… ». Les dénominations qui lui sont attribuées témoignent d'une verve rabelaisienne. Le renégat est défini par un jeu d'antagonismes similaire à ceux que l'on relève dans « Gente dame ». Dans ce poème Corbière recourt à une série de contradictions tel le contraste

[7] Angelet, *op. cit*, p. 143.

entre le mot « bravo » et l'expression « cœur eunuque » évoquant l'image de la castration. Le renégat dont la vie se situe à mi-chemin de la vie et de la mort, représente la dualité :

v. 11 La mort le connaît bien, mais n'en a plus envie…
Recraché par la mort, recraché par la vie,
Ça mange de l'humain, de l'or, de l'excrément,
Du plomb, de l'ambroisie… ou rien – Ce que ça sent. –

Le renégat demeure donc inclassable d'un point de vue social et entretient des traits de ressemblances avec le personnage central d'« Épitaphe » dont le poète dépeint aux vers 57 et 58 les désaccords permanents : « Il mourut en s'attendant vivre / Et vécut s'attendant mourir. ». Ces deux figures de la marginalité adoptent une attitude ambivalente et paradoxale à l'égard de l'existence.

4. Le bossu Bitor.

« Le bossu Bitor » révèle le conflit entre le moi individuel et le moi social du poète. Il met en scène le récit d'un matelot bossu que des marins accablent de coups jusqu'à lui donner la mort. La tonalité ironique de ce poème restitue l'esprit des gens de mer peu enclins à l'apitoiement. L'usage du surnom Bitor témoigne d'une quête de réalisme. Le sort réservé au malheureux matelot n'inspire aucune compassion au narrateur. Corbière restitue ainsi de manière indirecte l'esprit de l'univers maritime. Les souffrances de Bitor à bord du navire où il « remplaçait le coq, le mousse et le chien » depuis quarante ans, de même que la violente mise à mort qu'il subit sur la terre ferme, invite le lecteur à s'interroger quant au rôle attribué à ce souffre-douleur dans *Les Amours jaunes*. L'insensibilité du narrateur exprime de manière vraisemblable le comportement des marins habitués à une existence rude telle que la dépeint Édouard Corbière dans ses romans. Cependant, l'indifférence apparaît problématique car elle est dirigée à l'encontre de l'élan de miséricorde évoqué dans « La rapsode foraine ». Par ailleurs, la mise en scène de l'indifférence fait écho au vers 48 de « Paria » : « – Je ne m'aime ni ne me hais. ». Elle révèle le désintéressement que cette figure de la marginalité voue à sa propre personne.

Dans quelle mesure Bitor incarne t-il l'une des facettes de l'identité de Corbière ? La cruauté de l'environnement social à l'encontre de ce matelot infirme

équivaut à une allégorie du malaise que Tristan a pu éprouver au sein de la société morlaisienne qui considérait ses extravagances comme des actes de folie. Le fait que le poète se soit établi à Roscoff, ville balnéaire au climat plus clément pour le jeune valétudinaire que celui de Morlaix, illustre sa volonté de fuir l'influence du milieu familial. Cependant, Roscoff n'apporte pas d'apaisement au poète en proie au désœuvrement qu'il nomme « *Dolce Farniente* » dans « *Veder Napoli poi mori* ». Corbière éprouve peut-être un sentiment de culpabilité ainsi que le suggèrent les paroles du narrateur aux vers 50 et 51 d'« Épitaphe » : « Il s'amusa de son ennui, / Jusqu'à s'en réveiller la nuit. ». La perte du rêve d'une carrière littéraire comparable à celle de son père a pu accentuer son sentiment de dépit que l'image de la dérive représente de manière allégorique aux vers 52 et 53 : « Flâneur au large, – à la dérive, / Épave qui jamais n'arrive… ». L'extrait d'une lettre où le jeune Tristan presque âgé de quinze ans, confie à son père ses futures ambitions témoigne de ses ambitions :

> « Je suis par ordre de mérite classé en moyenne le 8e sur 36 c'est-à-dire parmi les bons élèves, et de plus je passe et je suis (modestement) le plus spirituel de la classe. J'ai aussi (avec non moins de modestie) dans la tête que je serai un jour un grand homme, que je ferai un Négrier, et mes places de 23e et de 32e en histoire ne m'ôteront pas de cette idée. »[8].

En outre, la maladie met un terme à son ambition d'une carrière maritime. Le dépit qui résulte de cette situation d'échec l'a peut-être conduit à se baptiser Tristan, prénom qui fait écho à l'adjectif « triste ». L'échec se manifeste sous la forme d'un désœuvrement forcé qui accentue la une rupture avec l'imposante figure paternelle.

Le personnage de Bitor est associé à l'image de l'échec qui constitue une forme d'obsession décelable dans le mépris du poète pour les manifestations de la réussite sociale. Les deux premiers vers du « Bossu Bitor » révèlent en filigrane le jugement dévalorisant que Corbière porte sur sa propre personne : « Un pauvre petit diable aussi vaillant qu'un autre, / Quatrième et dernier à bord d'un petit *côtre*… ». Le mot « dernier » attribué au malheureux bossu évoque le bachelier de Salamanque décrit au vers 26 d'« *Elizir d'amor* » : « Le plus simple et le dernier ». La valeur négative que ce mot attribue aux personnages évoqués contribue au thème de l'échec et corrobore la mise en œuvre d'une poétique de la négativité au sein du recueil. Corbière entrevoit dans l'échec un renversement des valeurs établies et lui accorde ainsi une dimension positive.

[8] Lettre de Tristan adressé à Édouard Corbière le 3 mars 1860, *op. cit.*, p. 1010.

La réclusion en tant que manifestation de l'échec, équivaut de manière paradoxale à la découverte de la liberté absolue telle que l'affirme le narrateur-personnage de « *Libertà* ». Le renversement des valeurs traditionnelles révèle la réflexion du poète relative à la quête de sagesse. Par ailleurs, le thème de l'errance apparaît associé à celui de la mer. En effet, le bossu Bitor est avant tout un matelot c'est-à-dire un homme dont l'existence est attachée au voyage et aux périls que le poète dépeint dans « Gens de mer ».

Selon la poétique de l'ironie qui sous-tend *Les Amours jaunes*, le matelot bossu joue le rôle d'un antihéros qui illustre le renversement des valeurs littéraires. Dans la première strophe, le portrait caricatural de Bitor permet d'exprimer une contestation de la figure du héros :

v. 1 Un pauvre petit diable aussi vaillant qu'un autre,
v. 2 Quatrième et dernier à bord d'un petit côtre…

v. 4 Il remplaçait le coq, le mousse et le chien ;
v. 5 Et comptait, comme ça, quarante ans de service,

Le bossu Bitor qui ne présente aucune des caractéristiques du héros traditionnel, tend à évoquer les personnages marginaux du poème consacré au pardon de Sainte Anne. En effet, l'handicap de Bitor lui accorde des traits de ressemblance avec les figures de la marginalité. Il semble que le matelot bossu ainsi que les personnages du paria et du renégat constituent le pôle de la marginalité maritime. Les marginaux de la mer s'opposent à ceux de la terre ferme qu'incarnent les mendiants, les infirmes et la rapsode. « Le pauvre corps avait connu l'amour », ultime vers du poème, expose de manière ironique la violence du monde des marins. Au dernier vers du « Bossu Bitor » l'antiphrase « connaître l'amour » fait allusion au martyre du Christ. La dimension euphorique des paroles du narrateur-personnage dans l'ultime vers provoque un effet de chute avec les appellations péjoratives qui désignent le matelot bossu. Les effets de rupture et les brusques changements de rythme aux vers 101 et 102 mettent en scène de manière mimétique la violence inhérente au monde des marins : « – Va donc Paillasse ! Et le trousse-galant t'emporte ! / Tiens c'est là !... c'est un mur ! – Heurte encore !... c'est la porte : ».

L'évocation dans « Le bossu Bitor » des personnages de la Commedia dell'arte Polichinelle et Paillasse, emblèmes du grotesque, accentue le portrait caricatural du matelot bossu et lui accorde une dimension théâtrale. Le bossu Bitor entretient des traits de similarité avec les infirmes mis en scène dans « La rapsode foraine et le pardon de Sainte-Anne ». Le nom « Bitor » attribué au personnage du bossu présente une connotation négative du fait que ce mot désigne un nœud de cordage ainsi que le souligne Corbière dans une note explicative : « *Le bitors* est un gros fil à voile tordu en double et goudronné ». L'image de la corde tordue symbolise peut-être l'univers des marins.

Par ailleurs, le personnage du bossu présente des ressemblances avec la figure du chien, emblème du cynisme philosophique. L'image du chien permet à Corbière de dénoncer l'assujettissement des personnes infirmes dans la société du XIXe siècle. Le portrait de Bitor entretient des correspondances avec l'évocation du chien dans *Les Amours jaunes*. Ces deux figures allégoriques incarnent l'ironie. En effet, le chien évoque le cynisme tandis que l'infirmité du bossu symbolise une attitude ambivalente et contraste avec la « droiture » des personnes qui se tiennent naturellement droit. La réflexion de Henri Bergson relative au personnage du bossu apparaît pertinente :

> « Ne serait-ce pas alors que le bossu fait l'effet d'un homme qui se tient mal ? Son dos aurait contracté un mauvais pli. Par obstination matérielle, *par raideur*… Vous aurez devant vous un homme qui a voulu se raidir dans une certaine attitude, et si l'on pouvait parler ainsi, faire grimacer son corps. »[9].

L'expression « cou tors et retors » au vers 7 du « Bossu Bitor » équivaut à cette métaphore de la grimace. Le personnage du bossu est comparable à un masque caricatural que le poète adopte afin de dédramatiser son échec social.

5. Les personnages de l'errance.

Les personnages que le poète met en scène, composent un univers essentiellement lié à la marginalité et à la pauvreté. L'univers urbain de la capitale, la Bretagne et le monde maritime de même que l'Italie et l'Espagne littéraires composent les trois pôles de cette marginalité. En outre, le recueil présente une remise en question

[9] Henri Bergson, *Le rire*, Paris, PUF, coll. Quadrige, 1940, 11e édition 2002, p. 18.

des valeurs sociales au-delà de l'ironie et du recours à la dérision. Corbière s'interroge quant à l'importance accordée à la poésie au sein d'une société où les artistes connaissent la marginalité. Il porte un regard compatissant à l'égard de ceux qui se situent en bas de l'échelle sociale tels que les artistes de la bohème et les mendiants qui constituent une portion de la population bretonne. Par ailleurs, le poète témoigne des souffrances des soldats bretons de l'épisode tragique de Conlie. Corbière s'identifie également aux sourds, aux martyrs et aux marginaux ainsi que l'illustrent « Cris d'aveugle » et « Paria ». Cette identification signifie qu'il ne demeure pas sourd aux souffrances d'autrui. Le poète accorde son attention aux classes sociales défavorisées afin de révéler une peinture inédite de la société.

L'univers de la prostitution interpelle le poète parce qu'il constitue un monde à part que la société rejette. Corbière dépeint le réveil des femmes de mœurs légères et met ainsi en scène ceux que la société marginalise. Il existe des correspondances entre l'attention que le poète accorde aux êtres marginalisés et son angoisse de la mort. L'évocation du poète-enfant dans les « Rondels pour après » témoigne de ces similarités. En effet, cette figure double du poète incarne la mort dont atteste l'expression « rire terreux » au vers 6 de « Petit mort pour rire ». La dimension spectrale du poète-enfant peut être rapprochée de l'attitude du paria, emblème de l'échec dépeint aux vers 35 et 36 du poème éponyme : « Ma pensée est un souffle aride : / C'est l'air. L'air est à moi partout. ». L'obsession du néant apparaît de manière similaire dans « Rapsodie du sourd », poème dans lequel le narrateur-personnage exprime sa démission de la vie au vers 43 : « – Rien – Je parle sous moi… Des mots qu'à l'air je jette ».

La conception du vide chez Corbière autorise un rapprochement avec la poétique du néant de Mallarmé inspirée de l'angoisse de la page blanche. L'angoisse constitue un motif récurrent dans *Les Amours jaunes* et témoigne d'une impossibilité d'agir. Le vide est alors synonyme d'une solitude extrême et d'un désenchantement du monde que montre l'évocation dans « Litanie du sommeil » des contes de fées qui désignent une falsification de la réalité. Les figures de l'errance que le poète met en scène illustrent une représentation inédite de la réalité et permettent de dénoncer le leurre des fictions littéraires.

Corbière présente également des séries de personnages auxquels il s'identifie de

manière fantaisiste dans « Chanson en *si* » et « *Elizir d'amor* ». Le point commun à tous ces êtres est leur rang social : ce sont « les « plus simples et les derniers ». à l'image du « Bachelier de Salamanque » évoqué dans « *Elizir d'amor* ». Pourquoi le poète choisit-il de porter une attention toute particulière aux êtres voués au silence ? Probablement parce qu'il sent vibrer en lui un sentiment de solidarité pour les plus faibles et qu'il entrevoit une certaine ressemblance entre son exil intérieur d'homme condamné par la maladie et les êtres marginalisés. Les difficultés de son existence le conduisent à donner la parole à ceux que la littérature ne met pas en scène. Gabriel Bounoure que cite Christian Angelet, tente décrypter le paradoxe du drame existentiel de Corbière afin d'expliciter son attitude volontairement excentrée : « il le fut parce que le point vivant de cette âme ne se confond plus avec le centre de la vie organique »[10].

La section « Armor » présente trois poèmes consécutifs consacrés à des coutumes ancrées dans la culture du peuple breton au XIXe siècle. « Un riche en Bretagne », premier poème de cette trilogie, dresse le portrait d'un mendiant en Bretagne et dépeint de manière indirecte l'attitude hospitalière et généreuse de sa région natale. Le poète décrit avec humour la tolérance et la compassion qui président aux relations sociales dans le milieu rural. Il définit au premier vers le mendiant par une expression paradoxale : « C'est le bon riche, c'est un vieux pauvre en Bretagne, ». Le jeu de mots qui repose sur le sens propre et figuré des mots « riche » et « pauvre » signifie que l'échelle des valeurs est inversée dans la société bretonne. Corbière révèle l'importance de la solidarité dans la Bretagne traditionnelle dont il tente de restituer les principales valeurs. Il oppose la générosité associée à la Bretagne à l'individualisme qui règne dans les villes et de manière plus accentuée à Paris. Dans « Hidalgo ! » le poète fait allusion à ce comportement social qui témoigne de la quête identitaire.

L'aspect physique malpropre des bandits pseudo-espagnols mis en scène dans ce poème les apparente au mendiant breton. En effet, le deuxième vers de « Hidalgo ! » et celui de « Un riche en Bretagne » se font écho et révèlent la compassion que le poète éprouve à l'égard des êtres marginaux : « Ils ne sentent pas bon », et « Oui, pouilleux de pavé sans eau pure et sans ciel ! ». Cette compassion transparaît aux vers 109 et 110 de « La rapsode foraine » : « Si nos corps sont puants sur terre, / Ta grâce est un bain de

[10] Angelet, *ibid.*, p. 69.

santé ; ». Corbière légitime ce sentiment qui se réfère aux valeurs morales de bien et de mal au vers 15 de « Un riche en Bretagne » : « – Car sa venue est bien. ». Il affirme également de manière implicite dans « Laisser-courre » son soutien pour la cause des êtres les plus démunis : « Mon épée aux vaincus ». Les ressemblances relevées entre le mendiant breton et celui de « Hidalgo ! » composent une figure unique de la pauvreté dépeinte de deux manières différentes. Les paroles du narrateur aux vers 8 et 9 de « Hidalgo ! » tendent à confirmer cette hypothèse : « Là, j'ai fait le croquis d'un mendiant à cheval : / – Le Cid… un cid par un *été* de carnaval. ». Le couplet se détache du corps du poème de manière à mettre en relief un discours métapoétique adressé au lecteur. L'expression « un mendiant à cheval » constitue une variante de la figure du mendiant qui trace une continuité thématique dans *Les Amours jaunes*. En effet, Corbière met en scène le mendiant dans les poèmes consacrés à l'Espagne littéraire, à l'Italie romantique de même que dans la section « Armor ».

Par ailleurs, Corbière aborde le thème de la pauvreté sous un autre angle dans « Saint Tupetu de *Tu-pe-tu* », deuxième volet de la trilogie des coutumes bretonnes. Autour du récit d'un rituel religieux qui se déroule en Bretagne le poète dépeint en filigrane la misère qui règne dans sa région natale. La tonalité humoristique de ce poème consacré à Saint Tupetu masque en partie le tableau des drames humains. Le recours à l'expression « dénoûment fatal » dans le texte explicatif mis en exergue témoigne de l'ampleur de la misère qui conduit ces hommes vers les pratiques superstitieuses afin de tenter de connaître avant l'heure l'issue de leurs tourments. L'adverbe « fatalement » présent dans la phrase finale « *Tu-pe-tu* finit fatalement par avoir son effet », fait écho au mot « fatal » et constitue un trait d'humour noir.

6. La rapsode.

Dans le troisième poème du triptyque, « La rapsode foraine et le pardon de Sainte-Anne », le poète dépeint l'ampleur de la pauvreté et des malheurs du peuple breton qui cristallise toutes ses espérances dans une fervente prière. Figure emblématique de la foi en Bretagne, Saint-Anne incarne les croyances populaires et la religiosité chrétienne. La compassion que Tristan voue aux êtres faibles transparaît dans l'évocation de l'Evangile aux vers 79 et 80 au-delà de la constante ironie et des calembours :

Prends pitié de la fille-mère,
Du petit au bord du chemin…
Si quelqu'un leur jette la pierre,
v. 80 Que la pierre se change en pain !

Corbière met en scène des figures de l'infirmité tels les personnages sourds afin de relater la variété des formes de l'exclusion sociale. Dans les poèmes « Rapsodie du sourd » et « La rapsode foraine » le poète projette un nouvel éclairage sur les handicapés dont il révèle les qualités morales. Tristan surnommé l'« ankou » par les habitants de Roscoff s'identifie aux personnes qui sont « rongés par la mort », selon la traduction étymologique du mot breton « Ankokrignets »[11] dans le poème consacré à Sainte Anne. Le poète dépeint dans « La Rapsode foraine » l'animosité des mendiants infirmes qui ne souhaitent pas susciter d'apitoiement : « Ces moignons-là sont des tenailles, / Ces béquilles donnent des coups ». De manière similaire la figure du sourd à qui le médecin vient d'ôter l'ouï dans « Rapsodie du sourd » s'exclame « Mais gare à l'œil jaloux gardant la place de l'oreille au clou !... ». Par ailleurs, les liens de correspondances que le sourd entrevoit entre ses souffrances et le martyre du Christ témoignent de la dimension sacrée attribuée aux infirmes. Le mot « divin » au vers 129 de « La rapsode foraine » accentue cette dimension sacrée : « Sont-ils pas divins sur leurs claies, ». L'« état de grâce » est évoqué dans le trente-cinquième quatrain de « La rapsode foraine », tandis que le vers 189 renforce l'aura du sacré associée aux infirmes : « – Nous, taisons-nous !...Ils sont sacrés. ».

Le poète personnifie la misère dans les chants des bardes bretons que propose Émile Souvestre dans le « Dialogue du Juif errant et du bonhomme Misère »[12]. L'évocation du barde féminin au vers 225 révèle une allusion à la dialectique des questions et des réponses dans « Ça ? » : « Son nom ? … ça se nomme Misère. ». Le thème de l'errance est intimement lié au dénuement total et à la souffrance physique et morale. Isaac Laquedem, condamné à errer éternellement, est le frère des personnages mutilés que le narrateur assimile de manière ironique à des martyrs. La mise en scène du juif errant participe à la thématique de l'errance au sein du recueil. L'expression métaphorique « Dieu purge ses colères » au vers 195 de « La rapsode foraine » dénote la dimension expiatoire du châtiment de Laquedem. Corbière présente dans « Chapelet »

[11] Tristan Corbière, *Les Amours jaunes*, éd. de Christian Angelet, p. 183.
[12] Tristan Corbière, *op. cit*, note n°2, p. 184.

une double évocation du chant d'Isaac Laquedem au vers 8 « – Isaac Laquedem, prête-moi ta complainte. » ainsi que dans « La rapsode foraine » :

Elle hâle comme une plainte,
v. 210 Comme une plainte de la faim,
Et, longue comme un jour sans pain,
Lamentablement, sa complainte…

Les Amours jaunes acquièrent le sens d'un hymne de la douleur. Les prières des infirmes et les chants des figures de la marginalité tel celui du crapaud, image allégorique des souffrances morales du poète, tissent un réseau de correspondances dans le recueil : « Un chant ; comme un écho, tout vif / Enterré ». Les similarités entre le portrait de la rapsode nommée « triste oiseau sans plume et sans nid », et celui du poète dans « Paria » qui se définit en des termes péjoratifs tels que « – Moi je suis le maigre coucou », révèlent la dimension douloureuse de cette quête identitaire. L'évocation des êtres mutilés, de même que la mise en scène de la figure de la souffrance dans « Cris d'aveugle », contribue le réseau de correspondances du chant de douleur. Corbière dépeint par petites touches les infirmités telle la référence à la cécité de la femme barde comparée à « une moitié d'aveugle ». Par ailleurs, la septième strophe de « Cris d'aveugle » fait écho au thème de la souffrance sacrée dépeint dans « La rapsode foraine » :

Bienheureux le bon mort
Le mort sauvé qui dort
Heureux les martyrs les élus
Avec la vierge et son Jésus
Ô bienheureux le mort
Le mort jugé qui dort

Corbière semble affirmer que les mutilations physiques constituent une forme de sanctification. Les souffrances signifient une transcendance qui hisse les plus faibles au rang de martyrs chrétiens. Les différentes évocations du thème de la souffrance dans la section « Armor » témoignent de la religiosité du peuple breton. Les douleurs de ce peuple et le calvaire du Christ évoqué dans « Cris d'aveugle » présentent des similitudes. En effet, le narrateur-personnage de ce poème déclare au vers 3 : « Encloué je suis sans cercueil ». Le poète réactive le sens propre de l'expression « souffrir le martyre ». Il attribue ainsi une dimension allégorique aux souffrances de la figure de la chrétienté à laquelle il s'identifie peut-être telle que l'illustre la référence aux paroles du Christ. Le

narrateur-personnage réitère les paroles « *Lamma lamma sabacthani* » que le Christ prononce du haut de la croix sur le mont Golgotha et qui signifient « Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ? ». Par ailleurs, Corbière se fait également le porte-parole des soldats bretons victimes des décisions militaires et politiques irraisonnées. La mise en scène des victimes de la guerre concourt au thème de la marginalité et de la souffrance dans *Les Amours jaunes*.

De nombreux personnages mis en scène dans « Armor » incarnent la foi et la pauvreté. Dans « Chanson en *si* » les expressions « gros confesseur », le « maigre Apôtre », le « « Frère-quêteur », la « Madone riche » et le « vieux bedeau » contribuent au thème de la religion et révèlent la prédilection de Corbière pour les antagonismes qui opposent la richesse à la pauvreté, ou la jeunesse à la vieillesse. Le goût du poète pour le travestissement peut expliciter le choix d'un narrateur-personnage qui se projette dans le rôle de la Madone. Au-delà de la dimension sacrée qui lui est associée, la Madone symbolise la féminité au vers 41 : « Si j'étais femme ». Le penchant de Tristan pour les déguisements témoigne peut-être de sa volonté de s'approprier une nouvelle identité qui l'aide à faire abstraction de sa maladie. Ne déclare-t-il pas en filigrane dans « Le poète contumace » « Je suis un étranger. » et « Je veux te voir toucher la plaie et dire : – Toi ! – » ? Il semble que la maladie accentue le sentiment d'exil dont souffre Tristan. Les paroles du personnage du paria révèlent ce sentiment d'exclusion : « Je ne connais pas mon semblable ; ».

En outre, la situation excentrée que Corbière a adopté par rapport aux hommes de Lettres qui lui sont contemporains, tend à accentuer son isolement social. Les affres de sa maladie articulaire renforcent également son sentiment d'exil et lui permettent de s'identifier aux êtres qui endurent la marginalité. Le poète n'a-t-il pas éprouvé un sentiment de révolte par rapport à l'exclusion sociale des personnes handicapés ? Les paroles du narrateur au vers 169 de « La rapsode foraine » concourent à justifier cette hypothèse : « Risquez-vous donc là, gens ingambes, ». Les paroles du paria expriment la révolte du poète : « Je ne connais pas mon semblable ; ».

Conscient de la gravité de sa maladie, Corbière conçoit l'avenir de manière pessimiste. L'évocation dans ce poème de la pensée pascalienne « Le *moi* est haïssable » illustre son attitude contestataire. Corbière adapte cette pensée à sa vision de la société

dont il dénonce l'individualisme : « – *Le Moi humain est haïssable…* ». Il remet en question de manière ironique les œuvres de ses contemporains et se place ainsi en rupture avec les différents courants littéraires. Celui qui se définit en dehors de l'humaine piste découvre son identité dans l'échec et la rupture qui l'exclut de la société. La définition de l'exil selon Robert L. Mitchell révèle l'attitude excentrée que Corbière a adopté dans l'existence : « L'exil n'est ni une aspiration intellectuelle ni un simple motif littéraire, mais plutôt une constante, profonde, et un élément obsessionnel lié à sa condition (in-) humaine. »[13]. Le désœuvrement auquel la maladie a contraint Tristan a peut-être engendré ce sentiment d'exil.

Par ailleurs, les attaques du poète ne visent pas de manière exclusive les représentants du Romantisme. En effet, il dénigre principalement les poètes qui manifestent un culte du moi et qu'il nomme de manière ironique au vers 83 « des dieux ». L'acharnement qu'il met à dévaloriser sa personne contraste avec les ambitions qu'il a nourries au cours de son enfance. Corbière ne nie pas ce Moi démesuré mais il le représente de manière diffractée à travers les différents personnages qu'il met en scène et qui illustrent ses multiples facettes. La négativité présentée dans « Épitaphe » sous-tend une quête identitaire que le poète exprime par une série de définitions antagonistes et paradoxales.

« La pastorale de Conlie » joue le rôle d'un témoignage historique qui relate l'épisode sanglant du camp de Conlie. Corbière évoque la part de responsabilité du gouvernement de Gambetta dans ce drame et affirme de manière indirecte son identité bretonne. L'attitude solidaire de Tristan à l'égard des victimes révèle par ailleurs son engagement social et politique. La réflexion d'Henri Bergson relative à la notion de solidarité permet d'expliciter l'attitude de Corbière :

> Même si nous n'étions obligés, théoriquement, que vis-à-vis des autres hommes, nous le serions, en fait, vis-à-vis de nous-mêmes, puisque la solidarité sociale n'existe que du moment où un moi social se surajoute en chacun de nous au moi individuel. Cultiver ce «moi social» est l'essentiel de notre obligation vis-à-vis de la société.[14]

L'attachement profond que Corbière voue à la Bretagne ne témoigne pas d'un ethnocentrisme exacerbé. Le poète manifeste sa solidarité envers le petit peuple et

[13] "Exile was neither intellectual motivation nor simple literary motif, but rather a constant, profund, and obsessive element of his (non-) human condition.", Robert L. Mitchell, *Tristan Corbière*, p. 92.
[14] Henri Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris, Félix Alcan, 1932, 3e édition, p. 8.

exprime sa colère contre les chefs politiques et militaires responsables des décisions irraisonnées dans « La pastorale de Conlie ». Le « moi social » acquiert toute son importance dans les sections « Armor » et « Gens de mer » essentiellement consacrées à la Bretagne et au monde de la mer.

Les poèmes « Lettre du Mexique » et le « Bossu Bitor » composent deux tableaux de l'errance qui s'achève de manière dramatique. Deux perspectives antithétiques sont offertes : l'une sur le mode de la dérision et la seconde plus émouvante et lyrique du fait que « Lettre du Mexique » se présente sous la forme d'une lettre adressée à la famille d'un matelot défunt. Ce poème offre également une dimension cynique que l'on relève dès le premier vers : « Vous m'avez confié le petit. – Il est mort. » Cependant le contraste demeure important entre les deux poèmes. Dans « Lettre du Mexique » Corbière emprunte la posture narrative d'un homme peu habitué à s'exprimer par écrit et à manifester ses émotions ainsi que le révèlent la tournure orale du narrateur-personnage et la mise en relief du pronom tonique « moi » au vers 9 : « Je pleure en marquant ça, moi, vieux *Frère-la-Côte*. ». Si le discours épistolaire accentue le caractère réaliste de ce récit, en revanche l'ironie introduit au vers 16 une tonalité burlesque : « Consolez-vous. Le monde y crève comme mouches. ».

Le thème de la mort qui constitue l'objet de cette lettre trace une continuité dans l'ensemble du recueil, réseau entretenu par des images, plus ou moins sombres, qui signifient une obsession de la mort allant jusqu'à l'hallucination telle qu'en témoignent « Cris d'aveugle » et « Sonnet posthume », premier poème de la section « Rondels pour après ». La violence dépeinte dans « Sonnet posthume » engendre un effet de rupture avec la tonalité euphorique de cette section. Le poète évoque la violence physique dans le dernier tercet du sonnet : « On cassera ton nez d'un bon cou d'encensoir, / Doux fumet !... pour la trogne en fleur, pleine de moelle ». Le contraste qui résulte de cette association antithétique illustre l'attitude ambivalente de Tristan.

7. Les rapins.

Le thème des souffrances physiques et morales est indissociable de la poésie de Corbière. « Le convoi du pauvre » décrit l'échec cuisant d'un peintre dont l'œuvre a été refusée au Salon parisien. Aidé par quelques amis le peintre rapporte sa toile de grande

dimension dans une charrette qu'il conduit vers Montmartre. Le voyage prend l'allure d'un convoi funéraire qui souligne ainsi la tristesse de l'artiste : « Corbillard dur à fendre l'âme ». L'évocation du rire de la lorette au vers 12 présente un contraste avec la déception du peintre : « Rit la Lorette notre dame… ». La remontée de la pente de la rue de Notre-Dame-de-Lorette sur le chemin du retour vers la Bohême, surnom de la butte de Montmartre, est comparée au Calvaire du Christ. L'indication de lieu mise en exergue, « Rue de Notre-Dame-de-Lorette », qui fait écho au vers 12, « Rit la Lorette notre dame… », annonce la peinture de l'une des facettes de la capitale évoquée dans « Idylle coupée » et « Déjeuner de soleil ». En effet, la lorette est « une jeune femme du demi-monde, aux mœurs faciles et qui habitait au milieu du XIXe siècle principalement dans le quartier de Notre-Dame-de-Lorette »[15], construit autour de l'église portant le même nom. Selon Murger[16] la lorette semble avoir causé la disparition de la grisette, jeune ouvrière coquette qui se laisse facilement courtiser. L'évocation des lorettes introduit une dimension grivoise qui entretient un antagonisme avec les allusions religieuses et révèle l'attitude ambivalente du poète. Entre les deux pôles auxquels renvoient ces images, se profile une lutte intérieure qui oppose des aspirations spirituelles à des inclinations d'ordre matériel.

L'attention que le poète accorde au monde des femmes de mœurs légères peut en partie être justifiée par le fait qu'il ait fréquenté à Paris le quartier des artistes qui se situe à proximité de celui des lorettes. Corbière qui a séjourné à la Cité Gaillard à Montmartre a pu fréquenter les peintres parisiens tels que Gaston Lafenestre et Camille Dufour dont il a fait la connaissance à Roscoff. Ces artistes ainsi que de nombreux peintres avaient pour habitude d'y séjourner pendant la saison estivale. Lors de son premier voyage en Italie Corbière rejoint ses amis peintres avec lesquels il avait noué des liens forts d'amitié. Son attirance pour le milieu des artistes n'explique qu'en partie son intérêt pour la vie des classes populaires. Un souci constant de vérité mène Corbière à porter son attention sur les êtres que la société marginalise. Il dépeint l'échec social sous toutes ses formes et offre au lecteur un tableau des souffrances du peuple. Le poète porte son attention sur des sujets qui demeurent des tabous au XIXe siècle. Il semble également animé par une curiosité qui le conduit à une exploration des couches sociales les plus défavorisées. Dans les poèmes consacrés à l'Italie le poète met au premier plan les

[15] TLFi, définition de « la lorette », *op. cit*.
[16] Murger, *op. cit.*, p. 234.

« Lazzarones », mendiants napolitains réputés pour leur oisiveté et leur paresse. En outre, on relève l'évocation de ces personnages dans « À une camarade » aux vers 11 et 12 : « C'est un lazzarone enfin, un bohême, / Déjeunant de jeûne et de liberté. ». Les lazzarones représentent le pôle de la misère italienne de manière comparable au personnage du bachelier de Salamanque qui symbolise la précarité au sein de la sphère de l'Espagne littéraire. Corbière exprime la dimension universelle de la pauvreté du petit peuple. Il dénonce le leurre de la littérature romantique et esquisse une peinture caricaturale de Paris qu'il nomme : « Bazard où rien n'est en pierre, ».

Plusieurs passages du recueil se réfèrent à la peinture. Le nom « *rapin* » signifiant un peintre médiocre apparaît notamment dans « Gente dame » : « Ni de rapin farouche, / Pur Rembrandt sans retouche, ». Par ailleurs, « Le fils de Lamartine et de Graziella » s'ouvre sur un rapprochement ironique entre le portrait de Raphaël et celui de Lamartine. Dans « Le convoi du pauvre » Corbière accorde à l'œuvre du peintre une dimension symbolique. Le poète associe dans ce poème la création artistique à la souffrance et l'indigence matérielle :

v. 14 Sous le voile en trous a brillé
Un bout du tréteau funéraire ;
Cadre d'or riche…et pas payé.

Une image similaire est mise en scène dans le cinquième quatrain de « Bohême de chic », poème dans lequel Corbière avoue peut-être sa dette vis-à-vis de l'œuvre paternelle et prophétise sa propre gloire à venir : « Son habit mis en perce, / M'a fait de beaux haillons / Que le soleil traverse ; / Mes trous sont des rayons. ». L'image complexe des « trous rayonnants » qui désignent les stigmates du Christ, représente les sacrifices que l'artiste doit concéder.

En peinture l'expression « les trous » signifie des « touches trop noires, trop vigoureuses, qui, placées sur un ton clair, détruisent le modelé et donnent la sensation d'un vide, d'une ouverture, d'un trou dans la toile »[17]. Corbière s'inspire des techniques de la caricature qu'il transpose dans son œuvre. L'image des trous révèle en filigrane l'expérience de la maladie et des souffrances physiques que le poète éprouve, de même qu'elle peut illustrer la transposition de l'angoisse d'une mort imminente dans *Les*

[17] Article « trou » extrait du TLFi, *op. cit.*

Amours jaunes. Le réseau de références aux trous et à la lumière entretient des correspondances avec l'image de la déchirure dont témoigne La métaphore négative qui désigne le ciel au vers 3 de « Après la pluie » : « un torchon de bleu troué ! ». Au vers 19 le poète accentue l'évocation dysphorique du ciel : « Dans un clair rayon de boue, ». La cinquième strophe de « Cris d'aveugle » constitue un exemple probant de la vision poétique du trou qui dans ce contexte équivaut aux plaies du Christ. En outre, « La rapsode foraine » révèle les liens de fraternité qui existent entre le Martyr de la croix et les nécessiteux nommés « frères de Jésus ». Corbière associe au vers 126 les infirmités des mendiants aux stigmates du Christ : « Les trous sont vrais : *Vide latus* ». Les paroles « Vois mon flanc » que le Christ adresse à Saint Thomas, attribuent une dimension sacrée aux mendiants infirmes. Corbière recourt à une allégorie évangélique et transpose le personnage du peintre en une image chrétienne :

> Je vois des cercles d'or
> Le soleil blanc me mord
> J'ai deux trous percés par un fer
> Rougi dans la forge d'enfer

Tristan entrevoit des ressemblances entre ses propres souffrances et celles du calvaire du Christ. Le poète tente de trouver une signification à son malheur et une explication spirituelle pouvant apaiser ses angoisses. Il associe peut-être l'étymologie du nom « Montmartre » à la vive déception du peintre malheureux. Le goût de Corbière pour les jeux de mots et les calembours renforce cette hypothèse. En effet, ce nom qui désigne le quartier des peintres et des rapins semble issu de la contraction de l'appellation « Mont des Martyrs ». L'évocation à la fin de « Bonne fortune & fortune » de la rue des Martyrs qui conduit à Montmartre témoigne de la relation d'analogie que ce nom entretient avec les conditions de vie difficiles des artistes de la bohème.

Les paroles du poète au vers 20 de « Bohême de chic », « Mes trous sont des rayons. », contribuent à l'image du trou. D'un point de vue typographique la dimension métapoétique des nombreuses lignes de points et le recours important aux points de suspension créent une impression de percée. L'anaphore du mot « trou » dans « À la mémoire de Zulma » concourt à la notion d'ouverture. L'expression « faire un trou à la lune » qui signifie s'enfuir sans s'acquitter de ses dettes, de même que les cinq

occurrences du mot « trou », évoque cette image de la vacuité. Le poète remotive dans cette expression le sens propre du mot « trou » qui tisse des liens de correspondances avec « Bohême de chic » et « Bonne fortune & fortune ». D'une part, dans le premier poème le mot « trou » révèle de manière imagée les difficultés financières du poète aux vers 21 et vers 22 : « Dans mon chapeau, la lune / Brille à travers les trous ». D'autre part, dans le second poème la répétition des trois points de suspension à l'avant dernier vers met en scène de manière mimétique l'image du trou : « Et … me tendit sa main, et… ». Par ailleurs, le geste d'aumône relaté au derniers vers, « m'a donné deux sous », introduit un effet de chute qui contribue à l'évocation des différentes ruptures dans le recueil.

« Le poète contumace » présente dans la première strophe un cadre spatial marqué par l'idée d'une pluralité d'ouvertures. Aux vers 5 et 6 l'image du trou acquiert une dimension euphorique : « Contre un mur si troué que, pour entrer dedans, / On n'aurait pu trouver l'entrée. ». Corbière associe cette image au thème de la détérioration et de l'usure que le temps engendre. Le mur troué évoque les « haillons » et les « guenilles » dépeints respectivement dans « Bohême de chic » et « *Veder Napoli poi mori* ». Ce mur troué symbolise peut-être le chemin qui mène le poète vers la création poétique. Evelyne Voldeng qui analyse l'image de la crucifixion écrit à ce propos : « La passion de l'artiste-Christ c'est la douloureuse transmutation en poésie de sa vie intérieure. »[18]. Corbière n'affirme t-il pas « Je venais pour chanter leur illustre guenille » dans « *Veder Napoli poi mori* », en faisant allusion aux génies de la peinture italienne ? Corbière transpose ses souffrances en une poésie de la contestation qui illustre de manière paradoxale l'acceptation de sa condition d'homme condamné par la maladie.

La vision hallucinée du personnage de « Cris d'aveugle » aux vers 25 et 29, « Je vois des cercles d'or » et « Je vois un cercle d'or », témoigne d'une recherche d'innovations poétiques qui évoque les paroles de Rimbaud : « si ce qu'il rapporte de *là-bas* a forme, il donne forme ; si c'est informe, il donne de l'informe. »[19]. L'hallucination que dépeint le narrateur-personnage de « Cris d'aveugle » crée une tonalité évangélique. Corbière réécrit implicitement le récit du martyre du Christ qui lui permet d'exprimer ses

[18] Evelyne Voldeng, *Aspects de la religion dans l'œuvre de Tristan Corbière*, thèse de 3ème cycle, sous la direction d'Henri Coulet, Université de Provence, 1975, p. 156.
[19] Lettre d'Arthur Rimbaud surnommée la « Lettre du Voyant », adressée à Paul Demeny et qui date du 15 mai 1871. Extraite des *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 251.

souffrances. La répétition anaphorique de « J'ai laissé » dans « Laisser courre » exprime un geste d'abandon qui révèle la douleur de Tristan face aux épreuves de l'existence. Dans ce poème où sont évoquées toutes les formes de démission, le poète avoue son divorce avec les croyances religieuses ainsi que son désespoir : « J'ai laissé tous les Dieux, » et « Aux poètes la foi … ». La peinture de cette profonde déception s'oppose à l'idée de rédemption suggérée dans « Cris d'aveugle ».

7. Le douanier.

a. Une figure emblématique des Amours jaunes.

Le personnage du douanier constitue l'une des cibles privilégiées de l'ironie de du poète. Corbière s'attaque à ce personnage emblématique qui représente à la fois les rouages de l'administration ainsi que le pouvoir judiciaire. Il lui consacre un poème où il fustige de manière euphorique le système administratif. Le poète rend hommage sur le ton de la dérision au douanier chargé de la surveillance des côtes. L'attitude narquoise du narrateur dénonce la mesquinerie des ambitions hiérarchiques du douanier aux vers 27 et 28 : « Tu rumines ta chimère : – Les galons de brigadier ! ». Les différentes références au pouvoir au sein du recueil invitent le lecteur à s'interroger quant à la signification que lui accorde le poète.

Corbière évoque la police de manière ludique dans le poème liminaire « Ça ? » qui s'achève par la pseudo localisation géographique « Préfecture de police ». En revanche, dans « Féminin singulier » la police est associée au vers 7 à la violence d'une relation amoureuse sadomasochiste : « Ris ! montre tes dents !... mais… nous avons la police, ». L'évocation de la police et des pompiers au vers 4, de même que la référence au vers 8 au recors, officier de justice, ne révèle-t-elle pas un penchant chez Corbière pour les métiers liés au port de l'uniforme ? En effet, l'évocation de ces métiers semblent témoigner du regret de la vocation maritime que le poète a nourri au cours de son enfance et qu'il espérait être comparable à celle de son père ou de son grand-père l'ancien officier Alexis Corbière.

Le fait que le douanier soit sur le point d'être mis à la retraite évoque l'oisiveté qui accentue son portrait caricatural. La mise en scène de la retraite du douanier qui constitue une mise à l'écart sociale, peut justifier l'importance du thème du rejet et de la marginalité dans *Les Amours jaunes*. En outre, le fait qu'Édouard Corbière soit dans une situation de désœuvrement a pu inspirer au poète ce tableau caricatural ainsi qu'en témoigne l'expression péjorative « Papa, – pou mais honnête, – » au vers 13 de « Bohême de chic ».

Les rapports que Corbière entretient avec le passé transparaissent dans les poèmes consécutifs « Au vieux Roscoff » et « Le douanier ». Ces deux poèmes révèlent un sentiment de deuil associé au passé. Dans le recueil le temps est assimilé à une rupture qui tisse des liens de correspondances avec l'idée de l'impossible retour. Le thème du paradis perdu acquiert alors une signification particulière dans ce contexte : il permet d'accentuer la dimension irrémédiable de la séparation entre d'une part un passé heureux, et d'autre part un présent marqué par la nostalgie. Le « paradis perdu » évoqué par les narrateurs respectifs de « À un juvénal de lait » et du « Poète contumace », contribue à la quête d'un passé édénique.

Corbière tente de communiquer la vision d'un monde hanté par le passé. La couleur jaune citée dans le titre du recueil peut désigner l'aspect suranné des objets marqués par les effets du temps tel que l'illustre le titre « Déjeuner de soleil »[20]. Le poète offre ainsi la peinture d'un monde passé à travers un filtre de couleur qui accorde un caractère vieilli aux êtres et aux objets. Le jaune correspond peut-être à une perte de vitalité que symbolise la fleur séchée. Le poème « À un juvénal de lait » présente une métaphore qui assimile la poésie aux fleurs d'un herbier : « Plus tard, tu colleras sur papier tes pensées, / Fleurs d'herboriste, mais autrefois ramassées… ». La récurrence de l'image de la fleur séchée dans *Les Amours jaunes* évoque le titre baudelairien *Les Fleurs du mal*.

Le recueil de Corbière acquiert le sens d'un hommage dédié au passé. « Le douanier » et « Au vieux Roscoff » constituent des exemples de ces hommages qui ponctuent *Les Amours jaunes*. Corbière met en scène l'image de la fleur d'herboriste qui

[20] Expression qui désigne une étoffe dont la couleur s'abîme rapidement au soleil. Par extension il s'agit d'un projet ou d'un sentiment éphémère.

désigne de manière allégorique un témoignage issu du passé. Le recueil équivaut à un herbier où un poète-herboriste a pu réunir et classifier des évènements et des personnages hors du commun. La réification du monde ne traduit-elle pas le désir du poète qui souhaite suspendre le cours du temps ? La lutte contre l'oubli révèle de manière sous-jacente une quête d'immortalité. Dans « Le poète contumace » la « pervenche / Sèche » joue le rôle d'un symbole florale associé à la quête de la pérennité. On relève l'expression du figement de la nature aux vers 110 et 111 : « Dans le mur qui verdoie existe une pervenche / Sèche. » Le mur semble acquérir les attributs de la vie de sorte qu'il « verdoie ». Pasquale A. Jannini remarque à juste titre une divergence d'attitude entre Corbière et Baudelaire relative au thème de la nature : « abominable chez Baudelaire, source de poésie chez Corbière »[21]. Les mots « Armor », « mer », « margats » et « cormoran » présentent des connotations positives et investissent la nature d'une dimension euphorique. Corbière souligne le rôle majeur de la nature dans la mesure où elle permet au poète de se réconcilier avec l'univers tel qu'il est dépeint dans l'ultime section du recueil.

L'évocation de la male-fleurette dans le poème éponyme de l'ultime section, symbolise l'espoir d'un renouveau poétique. En effet, cette « fleurette blême » incarne le recueil et évoque la fleur de l'herboriste. Au deuxième vers de « Male-fleurette » nous relevons une définition paradoxale de cette fleur : « dont les renouveaux sont toujours passés ». L'image de la renaissance de la nature associée à la male-fleurette attribue une dimension pérenne à la poésie. La temporalité est sous l'emprise du passé qui marque le présent et le futur. Le désir de préserver le monde dans un état de figement se lit en filigrane au vers 6 de « Paris [VII] » : « Où vont les fruits mal secs moisir, ». Ce désir de réification traduit une hantise de la mort qui transparaît dans les propos que le narrateur du « Douanier » adresse au futur retraité : « Tu vas mourir et pourrir sans façon, ». Des correspondances peuvent être entrevues entre d'une part l'annonce de la mort imminente du douanier et de sa putréfaction, et d'autre part, l'angoisse du poète malade face à la mort. La vision de sa propre déchéance a pu conduire Corbière à imaginer cette esthétique du figement. Il conçoit ainsi la poésie comme un acte de sauvetage comparable à l'ouvrage du botaniste qui range dans son herbier les fleurs desséchées. Au

[21] Jannini, *op. cit.*, p. 18.

vers 3, les propos du narrateur « je vais t'empailler » illustrent l'idée de la lutte contre l'oubli qui ponctue *Les Amours jaunes*. Les différents portraits des figures emblématiques du recueil, de même que la mise en scène de certaines traditions bretonnes, participent à la résistance que le poète oppose à l'oubli.

Le jeu de mots au vers 21, « j'aime ton petit corps de garde », entretient un écho phonique avec l'expression « corps-de-garde » présente dans le sous-titre et qui signifie « un groupe de soldat chargé d'assurer la garde d'un poste ou d'un bâtiment de l'armée »[22]. Les différents échos entre « corps-de-garde », « gardes-côtes » et « petit corps de garde » montrent le goût prononcé du poète pour le jeu des échos phoniques. Par ailleurs, l'expression « corps de garde » invite à observer une relation d'analogie entre le chien et le douanier. Le corps de garde désigne peut-être de manière euphorique le versant humain du chien de garde. La figure du douanier corrobore l'image du chien dans *Les Amours jaunes*. En outre, dans « Le poète contumace » le poète attribue au personnage du douanier le rôle d'un marginal. En effet, l'énumération que l'on relève aux vers 14 et 15 crée des similitudes entre les hommes et les animaux : « Vagabonds de nuit, amoureux buissonniers, / Chiens errants, vieux rats, fraudeurs et douaniers. ». L'évocation des fraudeurs et des douaniers aux côtés des chiens et des rats permet d'esquisser un rapprochement entre *Les Amours jaunes* et les allégories animalières des fables de La Fontaine initiées dans le poème liminaire « Le Poète et la Cigale ».

Soulignons également la présence d'une seconde évocation du douanier aux vers 122 et 123 du « Poète contumace » : « Sans compter un caban bleu qui, par habitude, / Fait toujours les cent pas et contient un douanier… ». Le poète présente le personnage du douanier qui incarne d'une manière humoristique le paroxysme du travail fastidieux. Le narrateur du « Douanier » énumère dans une strophe de neuf vers introduite par une ligne de points une série de personnages historiques et fantaisistes tels que « Homère-troubadour » au vers 41 :

v.39 – Tout se trouvait en toi : bonne femme cynique ;
Brantôme, Anacréon, Barême et le Portique ;
Homère-troubadour, vieille Muse qui chique ;
Poète trop senti pour être poétique !...
– Tout : sorcier, sage-femme et briquet phosphorique,
Rose-des-vents, sacré gui, lierre bacchique,

[22] Définition du mot « corps-de-garde » extraite du TLFi, *op. cit*.

v.45 Thermomètre à l'alcool, coucou droit à musique,
Oracle, écho, docteur, almanach empirique,
Curé voltairien, huître politique…

Le personnage du douanier permet au poète de donner libre cours à son imagination digne de la verve rabelaisienne. Le douanier est ainsi investi d'un nombre important de rôles et de fonctions que celles-ci soient attribuables à des êtres humains ou qu'elles correspondent à des objets. Il manifeste un caractère protéiforme de manière comparable au personnage paradoxal définit dans « Épitaphe » par une série d'antithèses. L'appellation « curé voltairien » au vers 47 évoque le personnage du prêtre que Voltaire met en scène dans l'article « Gueux, mendiant » [23]. Afin de dénoncer de manière ironique la paresse du douanier, Corbière fait allusion aux paroles que le prédicateur adresse à son auditoire : « si vous êtes fainéant, vous mourrez sur un fumier ». Le poète souligne le peu d'attention que le douanier accorde aux paysages maritimes respectivement aux vers 42 et 91, « Poète trop senti pour être poétique !... » et « Poète, sans savoir qu'il ne s'en doute pas… ».

Corbière s'interroge à propos de la signification de la poésie et il constate que le mot « poète » désigne dans le langage populaire et familier un jugement subjectif. Ce mot dénote également une forme de marginalité ainsi que le dénote le titre « Le poète contumace » et l'expression « un poète sauvage » au vers 16 de ce poème. Le questionnement présenté de manière indirecte permet à Corbière de livrer au lecteur sa conception de la poésie sans définir un véritable art poétique. Les réflexions sur l'art sillonnent *Les Amours jaunes* et constituent le thème principal de « Ça ? ». Dans « Décourageux » le jeu de l'énonciation crée un effet de dédoublement qui invite à identifier le poète au narrateur-personnage. La métaphore « mineur de la pensée » qui désigne ce personnage au vers 14, révèle une recherche d'innovations poétiques. En effet, Corbière dénonce les poètes qui recourent aux ficelles du métier et qu'il nomme de manière péjorative « maçons de la pensée » au vers 21. Il met en relief le clivage qui oppose le poète révolté aux versificateurs traditionnels. Le mot « poète » est investi d'une connotation négative de manière comparable dans « Déjeuner de soleil » :

[23] Voltaire, article « Gueux mendiant » dans *Questions sur l'Encyclopédie, par des amateurs,* volume VI, http://books.google.fr/books?id=lkU7AAAAcAAJ&pg=PA77&lpg=PA77&dq=voltaire+questions+sur+l'encyclop%C3%A9die+en+ligne&source=bl&ots=4N7_trd7YN&sig=yFmserTjSRVCQ_ajcomP-l-tWc8&hl=fr#v=onepage&q=gueux%20&f=false consulté le 28 novembre 2011.

v. 37 Arthur même a presque une tête,
Son Faux col s'ouvre matinal…
Peut-être se sent-il poète,
Tout comme *Byron* – son cheval

Le mot « cheval » se réfère au mythe littéraire du cheval de Mazeppa, héros d'un long poème éponyme de Lord Byron écrit en 1829 et inspiré de l'existence de Mazeppa telle qu'elle est dépeinte dans l'œuvre de Voltaire l'*Histoire de Charles XII*. Condamné à être attaché nu sur un cheval sauvage pour avoir commis l'adultère, Mazeppa est emporté vers les déserts d'Ukraine, lieu où il retrouve sa liberté. On relève également *Mazeppa* de Hugo, trente-quatrième poème des *Orientales*, inspiré du poème éponyme de Byron. Le jeu des références intertextuelles révèle l'importance de l'ironie dans la poétique des *Amours jaunes*. L'évocation péjorative de Byron contribue à la désacralisation des mots et des noms propres dotés d'une aura poétique. Le « minage » de la poésie mis en scène dans la métaphore du « mineur de la pensée » se manifeste par un usage dysphorique des vocables associés à la poésie classique.

Le pronom « tout » au vers 43 attribue une dimension démiurgique au douanier. Au vers 46, il est investi d'une pluralité de rôles telle la figure du sorcier et celle de l'oracle. Le douanier se métamorphose en rose-des-vents et en un écho de sorte qu'il acquiert la forme d'objets naturels. Il se transforme également en objets hétéroclites et devient tour à tour « briquet phosphorique » et « thermomètre à alcool ». Au-delà de l'ironie et de l'esprit de dérision, Corbière projette sur la scène des *Amours jaunes* un personnage apte à incarner la synthèse d'une pluralité de paradoxes. Il livre au lecteur une série de projections où le narrateur est identifié à un objet puis adopte des apparences animales et se métamorphose enfin en un être humain. Le poète exprime le souhait d'une métamorphose au vers 10 de « Sonnet à sir Bob » : « nous changerons, à la métempsycose : ».

Par ailleurs, le personnage du douanier entretient des liens de ressemblances avec le renégat du fait qu'ils incarnent tout deux des identités plurielles qui leurs attribuent un caractère indéfinissable. Ces deux personnages sont qualifiés d'« amphibie », mot dont le sens littéral désigne une aptitude à vivre sur la terre et dans l'eau. L'amphibie signifie de manière péjorative une personne qui exprime

alternativement des sentiments contraires. Ce mot apparaît de manière respective au vers 13 du « Douanier », « Je t'aime, modeste amphibie », et au vers 4 du « Renégat » :

Pour ne rien faire, ça fait tout.
Ecumé de partout et d'ailleurs ; crâne et lâche,
Ecumeur, amphibie, à la course, à la tâche ;
v. 5 Esclave, flibustier, nègre blanc, ou soldat,
Bravo : fait tout ce qui concerne tout état ;
Singe, limier de femme… ou même, au besoin, femme ;
Prophète in partibus, à tant par kilo d'âme ;
Pendu, bourreau, poison, flûtiste, médecin,
v. 10 Eunuque ; ou mendiant, un coutelas en main…

Les différents attributs qui qualifient le renégat composent un portait ambivalent du fait du nombre important des appellations antithétiques. Ce jeu des habits, des déguisements renvoie au personnage d'arlequin qui constitue l'emblème du caméléonisme au sein des *Amours jaunes*.

L'aptitude à la métamorphose constitue l'un des points communs entre les personnages du renégat et du douanier et leur permet d'assumer une pluralité de rôles. Le travestissement correspond à un désir de changement profond au-delà de l'apparente provocation. Le personnage mis en scène dans « Épitaphe » cumule toutes les ambivalences dont la plus notable est sa nature « amphibie ». L'évocation des figures de la marginalité révèle les difficultés que le poète rencontre dans sa recherche identitaire ainsi que l'illustre l'attitude versatile de l'« arlequin-ragoût » dépeint au vers 6. Le recours aux jeux des déguisements exprime la volonté du poète d'échapper à toute forme de classification sociale. Corbière met en scène des personnages iconoclastes qui manifestent une pluralité de qualités morales au-delà du fait qu'ils soient marginalisés. L'ambivalence définitoire dont le poète investit ses personnages de manière comparable à l'évocation de l'Arlequin, montre l'importance de la question identitaire dans *Les Amours jaunes*. L'attitude ambivalente du poète évoque l'identité protéiforme d'Arlequin qui incarne tour à tour des rôles antagonistes tels que celui de l'humble serviteur ou du valet rusé.

Le goût de Corbière pour les déguisements contribue à expliciter le choix des personnages caractérisés par la tendance à la versatilité. Les farces de Tristan à Roscoff témoignent également de sa prédilection pour les jeux de rôles. En effet, il semble que le

natif de Ploujean ait choisi de résider à Roscoff afin de conquérir une certaine forme d'autonomie en s'écartant de vingt-six kilomètres du giron familial. Cependant sa vie à Roscoff accentue le drame intérieur qu'il éprouve. Le désœuvrement le confronte une nouvelle fois à une solitude comparable à celle de ses années passées au pensionnat. Les douleurs physiques causées par la maladie accentuent la lutte intérieure du poète qui oscille entre la résignation et la révolte. Dans le dernier quatrain de « Un jeune qui s'en va » transparaît l'aveu du combat silencieux que Corbière mène contre la maladie.

Le nom « Charenton », célèbre asile d'aliénés, désigne le lieu de rédaction fictif de ce poème et se réfère ironiquement au thème de la folie. Keith H. Macfarlane déclare à propos de l'aliénation qu'elle constitue « l'éternelle énigme de Tristan Corbière, celle qu'il exprime en disant qu'il voudrait être « fou, mais réussi, fou pas à moitié. »[24]. Les paroles du narrateur qui constituent l'ultime vers du poème retrouvé « Sous un portrait de Corbière », permettent d'expliciter l'attention que le poète accorde à la folie à laquelle il attribue tour à tour une dimension euphorique et une connotation négative. L'allusion humoristique au nom « Charenton » contraste avec la tonalité dramatique de l'ultime quatrain de « Un jeune qui s'en va » :

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

Le recours à la dérision dans l'évocation de la folie s'oppose au lyrisme de la fin de ce poème. La folie en tant qu'oubli des conventions sociales exprime la quête de la liberté absolue. Le narrateur se projette dans la situation d'un homme atteint d'aliénation que le nom « Charenton » suggère. « Le poète contumace » adopte une attitude similaire à celle du narrateur-personnage de « Un jeune qui s'en va » à la recherche d'un lieu pour mourir.

Corbière associe les personnages protéiformes à des localisations géographiques. Qu'elles soient françaises ou étrangères les villes mentionnées dans le recueil ont une fonction symbolique, de sorte que « Charenton » incarne l'aliénation, « Jérusalem » désigne le pôle de la sagesse tandis que « Cadix » représente le

[24] Macfarlane, *op. cit.*, p.84.

dépaysement. Les différentes villes évoquées constituent peut-être les étapes d'un voyage imaginaire que le poète souhaite faire cheminer par « Paris », « Marseille » et « Toulon ». Corbière compose un nouveau territoire à partir de la réalité qu'il transforme et restructure. Les noms de villes définissent parfois un itinéraire précis tel que le révèlent les six poèmes consécutifs inclus dans la section « Raccrocs » et consacrés à l'Italie. Les localisations géographiques telles que « Napoli », « Pompeï », « Mergelina », « Palerme », « Isola di Capri » et « Genova-la-superba » composent un parcours qui accomplit une boucle. La douane napolitaine représente le point de départ de ce parcours tandis que le port de la ville de Gênes, allusion au premier séjour de Corbière en Italie, en constitue l'arrivée.

Le poète esquisse un itinéraire autour de Naples tel que le révèlent les deux poèmes consacrés à cette ville : « *Veder Napoli poi mori* » et « *Soneto a Napoli* ». En outre Corbière évoque dans le cinquième poème consacré à l'Italie l'île de Capri qui se situe dans le golfe de Naples. La référence à cette ville témoigne de l'attachement que Tristan éprouve pour l'Italie. Capri est associée aux excès de la poésie lamartinienne dans le contexte du poème « Le fils de Lamartine et de Graziella ». Corbière y a résidé deux mois et demi au cours de son premier voyage italien et il semble que l'évocation de cette île constitue une allusion à son séjour dans la péninsule. Le retour du poète à Capri au mois de mai 1872 lors de son second séjour en Italie en compagnie des Battine, rend hommage à la ville de Naples au-delà du fait qu'il ait pu accomplir ce voyage afin de demeurer en compagnie d'Herminie.

Par ailleurs, l'évocation des villes italiennes présente une dimension ambigüe. En effet, le poète propose au lecteur une description inédite de l'Italie urbaine. Il alterne des petites touches réalistes et une représentation caricaturale qui attribuent ainsi une aura insolite à sa vision de l'Italie. Au-delà de la contestation de la poésie romantique qui a sublimé l'Italie, les poèmes consacrés à ce pays témoignent de la quête d'une inspiration poétique qui soit authentique. L'évocation de Gênes, Naples, Pompeï, Palerme, Rome et Capri révèle l'attention que Corbière accorde à ces villes de la péninsule au-delà de la contestation du Romantisme. Le recours aux dénominations italiennes « Isola di Capri » et « Genova-la-Superba contribue à la recherche d'authenticité. La réflexion de Pasquale A. Jannini explicite l'attitude de Corbière à l'égard de l'Italie :

« On ne pourrait dire si Corbière a compris ou aimé l'Italie ; il l'a entreprise comme l'expression de toute une littérature et par conséquent exprimée de façon à faire sentir qu'elle lui était odieuse. »[25].

Il semble que le poète ait voulu livrer au lecteur une peinture caricaturale de la société italienne de manière comparable aux tableaux parisiens que les huit sonnets consacrés à la capitale composent. Par ailleurs, la représentation de Roscoff dans « Au vieux Roscoff » présente des ressemblances avec la description de l'Italie du fait que le poète déprécie le présent au profit du passé. Les tableaux des villes que Corbière dépeint de manière caricaturale témoignent d'une recherche esthétique de la représentation.

Corbière met en scène une relation d'antagonisme qui oppose les représentants de la loi aux marginaux. Les personnages du douanier et du poète pauvre dont Murger dépeint l'univers dans *Scènes de la vie de Bohême*, constituent un couple antithétique. Nous relevons une évocation de l'employé de la douane dans « *Veder Napoli poi mori* » et la section des « Gens de mer » tandis que le geôlier apparaît dans « *Libertà* ». Au-delà de la peinture caricaturale des représentants du pouvoir et de la loi, l'évocation de ces personnages dans le recueil exprime une révolte contre les rouages de la société. De manière comparable au geôlier, le personnage du douanier symbolise une frontière qui sépare le territoire de la police de celui des contrebandiers. Hugues Laroche s'interroge également sur la signification et le rôle du douanier dans *Les Amours jaunes* : « Alors à quoi sert-il, ce personnage qui n'interdit pas les naufrages et regrette la contrebande ? Il sert de témoin […] le douanier est d'abord la voix de la corbière, la face parlante du nom. »[26].

Le douanier apparaît inséparable de la corbière et de manière générale du littoral maritime où il guette les contrebandiers et les naufrageurs. L'appellation péjorative « gablou » à l'attaque du troisième vers du « Douanier » désigne l'employer de la douane. Les vers 2 et 3 de ce poème présentent un effet de symétrie : « Douanier ?...Tu vas mourir et pourrir sans façon, / Gablou ?... – Non ! car je vais t'empailler – Qui qu'en grogne ! – ». Les deux mots « douanier » et « gablou » placés de manière symétrique à l'enjambement introduisent une dimension mimétique qui contribue au thème de la rupture, de même que les effets de parallélisme des interjections et des points de

[25] Jannini, *op. cit.*, p.45.
[26] Laroche, *op. cit.*, p. 163.

suspension. La séparation entre la terre natale bretonne et l'univers urbain illustre les fortes oppositions sous-jacentes dans le recueil. Par ailleurs, le contraste entre le monde des gens de mer et celui des « terriens » définit un autre axe d'opposition comparable au couple antithétique que les artistes de la bohème et la société parisienne composent.

Les attaques que le poète mène contre le douanier sont dues au fait que ce personnage incarne la loi. En effet « Sa fonction le situe à mi-chemin de l'employé de l'administration et du gendarme » ainsi que Balzac le dépeint ironiquement dans *Les Employés*[27]. Le portrait du douanier révèle des similitudes avec ceux du brigadier, du gendarme et du policier mis en scène dans *Les Amours jaunes*. Au vers 14 du « Poète contumace » le couple paradoxal des « fraudeurs et douaniers » évoque celui du douanier et du gendarme qui sont associés respectivement au monde des gens de mer et à celui des habitants de la terre ferme. « Le douanier de mer », titre original de ce poème, témoigne de l'appartenance de l'agent du service des douanes à l'univers maritime.

L'évocation euphorique du départ à la retraite d'un douanier de mer illustre l'humour du Corbière blagueur. Pascal Rannou présente un épisode important de l'histoire de la douane française qui tend à expliciter cette anecdote : « Si l'on se réfère au sous-titre, le poème « Le douanier » a pour point de départ un évènement réel : la mise à la retraite de certains douaniers gardes-côtes, le 30 novembre 1869, due au fait que la contrebande entre l'Angleterre et la France avait diminué. »[28]. Cet éclairage invite le lecteur à entrevoir un parallèle avec « Au vieux Roscoff », poème dans lequel Corbière relate sa nostalgie du passé mouvementé de la cité balnéaire. Les différentes références dans *Les Amours jaunes* à des évènements importants d'un point de vue historique témoignent de l'intérêt qu'il accorde au passé au-delà du recours à la dérision. Le douanier est associé à un cadre naturel qui s'apparente à la corbière, liseré de terre qui borde la mer. Le poète oppose en filigrane ce cadre naturel aux lieux de la vie urbaine de manière comparable aux paysages dépeints dans « Nature morte » et « Paysage mauvais ». La mise en scène du douanier dans le paysage breton décrit dans la section « Armor » corrobore la théâtralité des *Amours jaunes*. Walzer souligne la parenté

[27] Honoré de Balzac, *Les Employés*, introduction, notices notes de Samuel S. de Sacy, Paris, Livre de poche, 1970, p. 268.
[28] Rannou, *op. cit.* , p. 361.

onomastique qui existe entre le nom du poète et le mot « corbière ».

Le poète ironise sur le départ à la retraite du douanier qu'il assimile de manière métaphorique à un décès dans l'expression « rendre son âme au gouvernement ». Le mot « gouvernement » évoque les attaques du poète contre les dirigeants politiques dont il dénonce l'incompétence dans « La pastorale de Conlie ». Corbière recourt à la caricature afin de dénoncer certains abus de pouvoir des représentants de la loi. La remarque suivante de Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand rejoint notre réflexion : « L'atroce chez lui [Corbière] est partout et aurait pour équivalent « la réalité trop épineuse » dont parle Rimbaud dans « Bottom » »[29]. Le poète évoque la fuite du gouvernement de Gambetta à Bordeaux afin d'exprimer la grande déception du peuple face aux agissements de ses dirigeants :

– Ha ! Bordeaux, n'est-ce pas, c'est une riche ville !...
v.50 Encore en France, n'est-ce pas ?...
Elle avait chaud partout votre garde mobile,
Sous les balcons marquant le pas ! –

La définition de la visée de l'ironie selon Vladimir Jankélévitch permet d'expliciter le message délivré dans « La Pastorale de Conlie » :

> L'ironie aura raison. Soit par son conformisme trompeur, soit par le cynisme, soit tout simplement en laissant le scandale se ridiculiser lui-même, […] elle veut que le scandale larvé se déclare avec franchise ; que l'inconscient devienne conscient ; elle concentre l'absurdité pour que celle-ci soit pure et vraiment scandaleuse.[30]

Le texte « Morale jeunes troupes excellent. » placé en exergue dans « La pastorale de Conlie » comporte une double signification. En effet, dans le contexte des évènements dramatiques de l'épisode de Conlie ces paroles acquièrent une dimension cynique qui dénonce les erreurs des dirigeants politiques et militaires. Le recours à un lexique militaire dans le dernier quatrain fait allusion aux événements sanglants du conflit franco-prussien. Nous relevons le mot « bancal » qui désigne un sabre recourbé au vers 97. En outre, le mot « réformé » présent au vers 94 signifie le fait de retirer à un officier son commandement sans interrompre le versement de son solde.

– Non : fini !...réformé ! Va, l'oreille fendue,
v. 95 Rendre au gouvernement ta pauvre âme rendue…

[29] Bertrand et Durand, *op. cit*., p. 205.
[30] Jankélévitch, *op. cit.*, p. 120-121.

Rends ton gabion, rends tes procès-verbaux divers ;
Rends ton bancal, rends tout, rends ta chique !... Et mes vers.

b. Le dialogue entre le narrateur et le douanier

Le dialogue entre le narrateur et douanier comporte une dimension philosophique. La signification des paroles du narrateur « tu ne savais pas lire – » présente une ambiguïté. La lecture du sens propre que privilégie Walzer semble inappropriée du fait qu'au vers 65 le narrateur se réfère à l'habileté de l'écriture de l'agent de la douane : « La plume crachait dans tes mains alertes, ». Les paroles du narrateur accentuent le sens figuré du vers 59 qui évoque l'incompréhension existant entre le poète révolté et le douanier, symbole des règles sociales. Corbière oppose ainsi les valeurs que ces deux personnages incarnent. Leurs attitudes opposées illustrent l'impossible dialogue entre le poète et le monde qui l'environne.

Par ailleurs, l'aversion que le poète éprouve à l'égard des représentants de la douane est mise en scène aux vers 60 et 61 par un effet de rupture : « Mais ta philosophie était un puits profond / où j'aimais à cracher, rêveur… pour faire un rond. ». L'alliance paradoxale entre la notion de profondeur attribuée à la réflexion du douanier et la dévalorisation extrême de ce personnage que crée l'image du crachat, produit un effet de chute qui accentue la dépréciation des employés de la douane. Au-delà de la caricature des douaniers, les différentes allusions à des personnages célèbres par leur esprit tels qu'ils se présentent au vers 40, « Brantôme, Anacréon, Barême et le Portique ; » témoignent de l'intérêt que le poète accorde à la philosophie.

Corbière invite de manière indirecte le lecteur à réfléchir sur ses agissements. Il semble que le poète fasse allusion au vers 32 à la philosophie cynique célèbre par les frasques de son disciple Diogène : « Philosopher au soleil… ». Nous relevons dans *Les Amours jaunes* une illustration de cet enseignement philosophique qui exhorte au renversement des valeurs traditionnelles et qui enseigne la désinvolture et l'anti-conformisme. Le héros d'« Épitaphe » et les différents personnages qui incarnent la marginalité, tels le mendiant breton et la rapsode foraine, illustrent la recherche d'une sagesse populaire.

Corbière se réfère aux Stoïciens par le bais du nom « le Portique » qui à l'origine désigne le lieu où se déroulait l'enseignement de cette école philosophique fondée par Zénon de Kition. Le stoïcisme se définit par le fait de vivre en accord avec la nature et la raison pour atteindre la sagesse et le bonheur. La mise en valeur de l'attitude courageuse des marins face à la mort dans « Gens de mer » révèle l'intérêt que le poète accorde au stoïcisme. Pour les Stoïciens savoir accepter la douleur et mépriser les souffrances physiques permet de s'élever vers la vertu. Le silence pudique que le poète adopte face aux affres de sa maladie témoigne de son penchant pour la philosophie stoïque. Le personnage du mendiant breton et la rapsode qui symbolisent le renoncement aux biens matériels renforcent l'évocation du stoïcisme. Les différentes allusions à la philosophie stoïque présentent un lien d'analogie avec l'évocation du cynisme que la figure du chien incarne. L'affiliation qui existe entre les Stoïciens et les philosophes cyniques confirme cette hypothèse. En effet, Zénon de Kition, fondateur du cynisme, fut le disciple de Cratès celui qui sacrifia sa fortune pour suivre les principes de Diogène.

Corbière évoque Brantôme, écrivain et chroniqueur du XVIe siècle, célèbre pour son recueil « Les vies des dames galantes » dans lequel il relate les mœurs de la noblesse de son temps ainsi que son amour des femmes. L'allusion à cet écrivain connu pour le récit de ses anecdotes grivoises témoigne de l'attention que le poète accorde à la liberté d'expression et révèle également sa contestation de la morale bourgeoise. Le fait de citer le poète grec Anacréon qui symbolise le chant poétique des voluptés accentue cette remise en question de la censure littéraire et sociale que le douanier incarne d'une manière caricaturale. La valeur négative attribuée au douanier dans *Les Amours jaunes* constitue peut-être une allusion à l'appellation « douaniers de la pensée »[31] exprimant de manière imagée dans la préface de *Cromwell* la contestation de certains excès du classicisme. Par ailleurs, l'évocation de François Barême, mathématicien français du XVIIe siècle qui représente la recherche dans les sciences exactes, traduit la quête d'un absolu poétique dans *Les Amours jaunes*. L'évocation de la figure du douanier contraste avec la mise en scène des personnages célèbres par leur esprit. La figure du douanier représente l'uniformité sociale et l'absence de remise en question. Au vers 39 l'antiphrase « Tout se trouvait en toi, » dénote la notion de vide intérieur attribuée au personnage du douanier. Les paroles ironiques du narrateur « ta philosophie était un puits profond » révèlent l'absurdité de l'attitude de l'agent de la douane.

[31] Victor Hugo, *préface de Cromwell*, édition de Maurice Souriau, Genève, Slatkine, 1973, p. 27.

Au-delà de l'ironie il semble que Corbière fustige la figure du douanier du fait qu'il ait pu être surpris en compagnie d'Herminie par un employé de la douane ainsi que tend à le montrer la lecture des vers 53 et 54 de la version de l'édition Bodros du « Douanier » : « Les intrigues d'amour sur la côte, amarrées / Dans un trou de rocher, et les amants discrets »[32]. La pudeur n'a-t-elle pas conduit le poète à effacer le vers 54 de cette édition ? Les paroles du narrateur aux vers 15 et 16 du « Naufrageur », semblent illustrer l'hypothèse de cette aventure sentimentale. En effet elles expriment la possibilité de monnayer le silence des employés de la douane : « J'ai promis aux douaniers de ronde / Leur part, pour rester dans leurs trous… ». Dans ce contexte le mot « trou » désigne un subterfuge qui permet aux douaniers de se cacher afin de débusquer les contrebandiers. La mise en scène du trou offre également une allusion au thème du voyeurisme et de la jouissance visuelle. L'évocation de la figure du douanier dans les sections « Les Amours jaunes », « Raccrocs » et «Gens de mer » accentue la valeur emblématique qui lui est attribuée. Le polymorphisme du douanier que dépeint l'expression « Tout se trouvait en toi » dans le poème éponyme, est comparable à l'ambivalence d'Arlequin, personnage de la Commedia dell'arte dont le costume multicolore renvoie à une identité plurielle.

Dans « Le Douanier » le poète met en œuvre des effets d'analogies entre le premier et l'ultime quatrain. En effet, ces deux quatrains présentent un jeu d'échos phoniques institué par la répétition des consonnes gutturales [g] et [k], de même que par la récurrence de la consonne dentale [r] :

v. 1 Quoi, l'on te fend l'oreille ! est-il vrai qu'on te rogne,
Douanier ?... Tu vas mourir et pourrir sans façon,
Gablou !... – Non ! car je vais t'empailler – Qui qu'en grogne ! –
Mais, sans te déflorer : avec une chanson ;

v. 94 Non : fini !...réformé ! va, l'oreille fendue,
Rendre au gouvernement ta pauvre âme rendue…
Rends ton gabion, rends tes procès-verbaux divers ;
Rends ton bancal, rends tout, rends ta chique !...

[32] Pierre-Olivier Walzer se réfère au manuscrit Bodros des *Amours jaunes* dans lequel il relève à la page 135 une variante du « Douanier ». Cros et Corbière, *op. cit.*, p. 1355.

Les vers 2 et 3 manifestent une allitération en [r] qui produit un parallélisme avec le vers 95. Les paroles du narrateur présentent une allitération en [r] similaire à celle que l'on relève dans l'expression « mourir et pourrir ». Les consonnes gutturales [k] et [g] attribuent une dimension paranomastique à la sentence populaire « qui qu'en grogne ! » évoquant un grognement. Elles participent également à l'aura dysphorique de l'image de la décomposition que la paronomase « mourir et pourrir » introduit. En outre, l'itération de la consonne gutturale « g » à l'attaque des mots « gabion » et « gablou » accentue la tonalité dysphorique du poème. La relation paronomastique entre ces deux mots présents aux vers 3 et 96 tend à consolider les effets d'échos entre le premier et le dernier quatrain.

Par ailleurs, la mort symbolique du douanier contraste avec la mort violente de personnages tels que le bossu Bitor. Au-delà du jeu des oppositions, les références macabres révèlent chez Corbière l'obsession de la décomposition et de la disparition physique. La mort du bossu Bitor et celle du poète-enfant des « Rondels pour après » accentuent les évocations de la mort dans le recueil. Ces allusions révèlent de manière sous-jacente l'angoisse d'une disparition prématurée ainsi que l'illustre la mort allégorique du douanier.

II. Les personnages mythologiques et fabuleux

1. Le poète prométhéen

Corbière met en scène des personnages inspirés de la mythologie et des contes populaires. Ces références littéraires présentes dans l'ensemble des sections des *Amours jaunes* témoignent d'un respect des traditions littéraires. L'évocation de personnages fabuleux illustre une forme de sagesse dans la mesure où le poète se réfère à un héritage littéraire et culturel. En effet, le recours aux mythes littéraires et populaires révèle les limites de la révolte de Corbière. Parmi les nombreuses références à la mythologie grecque évoquée dans le recueil, la figure de Prométhée occupe une place privilégiée. Dans le contexte des *Amours jaunes* le poète est associé à cette divinité qui a dérobé aux dieux le feu sacré, allégorie du savoir, pour le donner aux hommes. L'enfant « voleur

d'étincelles » des « Rondels pour après » désigne le poète prométhéen. On relève une allusion à ce personnage mythologique auquel la littérature romantique accorde une place prépondérante au vers 2 de « Paris [VII] » : « Cinq-cent millième Prométhée ». Selon un procédé de substitution comparable à celui que la parodie de la fable « La Cigale et la Fourmi » présente, l'aigle fait place à un vautour chargé de dévorer le foie du voleur de feu. Le poète évoque également ce vautour dans « Cris d'aveugle ».

La figure de la souffrance dans « Cris d'aveugle » entretient des correspondances avec Prométhée au-delà du rapprochement possible avec le Christ que l'image de la crucifixion évoque. Le poète dépeint dans ce poème de manière métaphorique les rapaces du supplice prométhéen : « Colombes de la Mort / Soiffez après mon corps ». La peinture des souffrances du poète ainsi que les références au mythe de Prométhée concourent à l'évocation du thème de la blessure sacrée. Christian Angelet remarque que « le « purphoros » eschylien, l'image de Prométhée voleur de feu désigne la même faculté poétique, la suprématie du poète sur le monde de l'esprit »[33].

La bosse crevée du matelot infirme et simple d'esprit évoquée dans « Le bossu Bitor », contribue au thème de la blessure du martyr. Les paroles du narrateur aux deux derniers vers de ce poème illustre ce thème : « Sur sa bosse tapaient comme sur un tambour / Crevé… ». La disjonction du dernier vers est annoncée par le mot « crevé » qui mime ainsi la plaie du cadavre de Bitor. Les paroles ironiques du narrateur présentées au dernier vers excluent la possibilité d'une rédemption pouvant sauver l'humanité : « Le pauvre corps avait connu l'amour. ». Le « rire du public » à la vue du corps inanimé de Bitor révèle l'indifférence de la société à l'encontre des personnes marginalisées. Corbière semble s'attaquer de manière indirecte à la notion chrétienne du rachat du genre humain par le sacrifice du Christ et évince ainsi la possibilité d'une réconciliation sociale.

L'évocation du supplice de Prométhée, allégorie de la création poétique, entretient des analogies avec l'attitude du poète malade face à la souffrance physiques. Corbière conçoit peut-être sa maladie comme une dette imaginaire dont il doit s'acquitter de sorte que sa poésie acquiert le sens d'une lutte contre les souffrances. Le premier vers

[33] Angelet, *op. cit.*, p. 70.

d'« Épitaphe », « Il se tua d'ardeur ou mourut de paresse. », témoigne d'une quête poétique au-delà de la dérision que présentent les contradictions mises en scène. Cependant, il semble que le poète formule dans le premier hémistiche un aveu relatif à son état de santé. L'expérience de la maladie a pu le mener à penser que les efforts intellectuels ne pouvait qu'accélérer l'évolution de son mal.

2. La fonction des contes dans *Les Amours jaunes.*

La volonté de peindre la réalité de manière objective conduit le poète à dénoncer les illusions que les contes de fées constituent. Il s'attaque en premier lieu au conte de *Cendrillon* qu'il cite dans « Litanie du sommeil ». Corbière démystifie ce conte en associant le carrosse de Cendrillon destiné à conduire la jeune fille au bal à celui de la police qui mène les prostituées en prison. Tristan qui recourt à l'humour noir entrevoit des traits de ressemblances entre l'existence du personnage de Cendrillon et celles des femmes de mœurs légères. Le poète révèle la dimension factice des contes de fées qui masquent la réalité. Il accorde une dimension réaliste à ses personnages inspirés de l'univers urbain ou rural. Corbière investit ainsi la figure de Cendrillon du rôle de la prostituée afin de créer un renversement des valeurs morales établies. Le portrait caricatural de Cendrillon tend à évincer la dimension féerique que lui attribue le conte. Corbière s'attaque à l'aura euphorique des contes de fées et soumet le merveilleux à l'épreuve de la réalité. Le fait qu'il accorde à Cendrillon le rôle de la prostituée témoigne de la désillusion du poète qui constate les difficultés de l'existence du petit peuple. Au vers 31 le narrateur dénonce l'arrestation de la jeune femme par la police correctionnelle : « *Carrosse à Cendrillon* ramassant *les Traînées* ! ». L'expression «*Carrosse à Cendrillon* » désigne de manière humoristique le fourgon cellulaire que l'on nomme dans le parler populaire « panier à salade ». Corbière recourt à un jeu de mots afin d'associer l'évocation de ce fourgon à l'appellation péjorative « panier à salade » du fait que dans le conte de Perrault le carrosse est le résultat de la métamorphose une citrouille. Le poème « Idylle coupée » permet d'expliciter l'expression péjorative « *Carrosse à Cendrillon* » :

v. 2 Quand l'Aurore fait le trottoir,
De voir toutes les grues
Du violon, ou de leur boudoir… »

La peinture du quotidien des femmes de mœurs légères se poursuit dans le premier quatrain où l'on relève des mots argotiques tels que « Grues » et « violon » qui se réfèrent respectivement aux figures de la prostitution et à la prison. La description de la sortie de prison des prostituées présente des similitudes avec celle de leur arrestation par la police que décrit l'expression péjorative « ramassant *les Traînées* ». Le poète jette ainsi un pont entre « Idylle coupée » et « Litanie du sommeil ». Par ailleurs, ce lien de continuité descriptive est doublement consolidé. En premier lieu l'évocation du thème du sommeil dans « Insomnie » entretient des correspondances avec celui de l'éveil dépeint dans « Idylle coupée » qui met en scène le quartier de la bohème au lever du jour. En second lieu, la disposition typographique respective de ces deux poèmes présente des similarités. En effet, Il s'agit d'une similitude dans l'emploi des majuscules qui miment les enseignes des estaminets. Les expressions « CAFE DE LA VIE » dans « Litanie du sommeil » et « BON RETOUR DU CHAMP DU NORD » dans « Idylle coupée », illustrent la similarité des procédés typographiques et dénotent peut être le goût prononcé de Corbière pour les lieux que la société réprouve d'un point de vue moral.

La contestation des valeurs de la bourgeoisie et la recherche d'authenticité justifient l'attention que le poète accorde aux estaminets. Les évocations des maisons closes dénotent l'attachement du poète pour les établissements mal famés ainsi que son goût pour la provocation. L'annonce du tarif d'une boisson alcoolisée dans « À une rose » introduit un effet de réel et témoigne de l'esprit de dérision de Corbière : « De l'Aï…Du BOCK plus souvent / – À 30 C^{ent}. ». Le mimétisme des majuscules ou de la typographie tarifaire semblable à celle qui est mise en scène dans « Le fils de Lamartine et de Graziella », « 1 fr. 25 c. le vol. », contribue à la peinture de l'atmosphère des lieux populaires et crée l'illusion du réel. L'humour et la dérision participent à la réécriture des œuvres évoquées ainsi que l'illustre « À une rose », poème dont le titre parodie la tradition poétique du XVIe siècle.

Les différentes évocations des tavernes, des auberges pour marins et des lieux mal famés montrent l'attachement du poète pour les lieux fréquentés par le petit peuple tels qu'ils sont mis en scène dans « Le bossu Bitor », « Le novice en partance et sentimental » et « Cap'taine Ledoux ». Par ailleurs, nous relevons une opposition entre les espaces clos et les lieux ouverts dépeints dans « Le bossu Bitor » et « La rapsode foraine et le pardon de Sainte Anne ». Dans ce dernier poème le rassemblement des

infirmes se déroule dans un espace ouvert tandis que l'espace fermé de la maison close exclut de manière violente le matelot bossu nommé Bitor. L'opposition entre les espaces ouverts et fermé témoigne de manière implicite de l'exclusion sociale des infirmes.

Dans « Idylle coupée » le regard externe que le narrateur-personnage porte sur le déroulement de l'action dramatique révèle une attitude excentrée qui lui attribue le rôle d'un observateur privilégié. En tant que témoin passif des évènements qu'il relate, le narrateur-personnage apparaît exclu de la scène qu'il observe. Dans ce poème le recours au parler populaire contribue à un jeu de dédoublement qui permet au poète de s'identifier à ce personnage. Le double littéraire introduit le poète ironiste dans le monde du petit peuple et évince ainsi les clivages sociaux.

Par ailleurs, les différentes allusions aux contes telles que *Les Mille et une Nuits* et *Aladin* constituent une contestation du leurre des fictions littéraires. Le poète se réfère aux contes orientaux au vers 89 de manière à accentuer le contraste qui oppose les illusions féeriques à la réalité : « Lampiste d'*Aladin* qui sait nous éblouir ! ». Cette dimension féerique témoigne d'une nostalgie du monde de l'enfance qui équivaut à un refuge. Le personnage d'Aladin nommé de manière péjorative « lampiste d'*Aladin* » dans « Litanie du sommeil » incarne le rôle d'un double caricatural de Prométhée. Corbière entrevoit dans les contes un assoupissement de l'esprit du fait que les récits merveilleux transfigurent le réel. Un jeu de mots au vers 70 dénonce la dimension factice que les contes de fées comportent : « Beau Conteur à dormir debout : conte ta bourde !... ». Le vers 81 réactive le sens propre de l'expression « dormir debout » et fait ainsi allusion au vers 70 : « Conte de Fée où le *Roi* se laisse assoupir ». Corbière dénonce le clivage existant entre d'une part la réalité de la situation politique en France au cours de la seconde moitié du XIXe siècle, et d'autre part l'univers historique imaginaire des contes. En outre, l'usage des italiques met en relief l'imposture des dirigeants politiques que Corbière caricature dans « La pastorale de Conlie ». En effet, le poète fustige la politique du gouvernement de Gambetta partisan de la guerre à outrance. Le blâme au vers 121 comporte une allusion à la défaite de l'armée française : « Berceuse des vaincus ! ». Au-delà de la critique du pouvoir politique Tristan s'attaque à toutes les formes d'injustice. Le sommeil acquiert le sens d'une revanche que le petit peuple remporte sur l'existence. Les expressions au vers 98 « Cuirasse du petit ! Camisole du fort ! », de même que celles que l'on relève au vers 108, « Boulet des forcenés, Liberté

des captifs ! », évoquent la détresse de Corbière.

Le fait qu'il y ait neuf références aux contes merveilleux dans une unique strophe témoigne de la volonté du poète de révéler la fonction ludique des récits féeriques. Les contes *Peau d'Âne*, *Le petit Poucet*, *Malbrouck*, *La Barbe-Bleue* et *La Belle au Bois dormant* concourent à une aura du monde de l'enfance. La diversité de ces contes crée une multitude d'allusions littéraires. Ces différentes références littéraires composent une esthétique du « texte-Arlequin » du fait de la diversité des thèmes que les contes introduisent. Par ailleurs, Corbière dénonce l'influence des contes sur la perception du réel. La dépréciation des contes de fées lui permet de s'attaquer d'une manière implicite aux artifices littéraires qui masquent la réalité.

Les paroles au vers 160 du « Poète contumace », « Ma sœur Anne, à la tour, voyez-vous pas venir ?... », constituent une allusion à *Barbe-Bleue*, un conte de Perrault dont Corbière parodie la célèbre question « Anne, ma sœur Anne, ne vois-tu rien venir ? ». Il introduit un décalage dans les citations qu'il reformule en y enchâssant un jeu de mots ainsi que l'illustrent les pseudo-espagnolismes et les italianismes. Le titre du poème « *Veder Napoli poi mori* » où le poète remplace l'infinitif « morire » par l'italianisme « mori », témoigne d'une modification ludique. D'après les parodies hugoliennes, notamment celle d'« *Oceano Nox* » dans « La Fin », les omissions s'avèrent être des modifications délibérées dont la finalité est de démystifier la littérature hugolienne. Ces suppressions participent à la quête d'innovations poétiques dans *Les Amours jaunes*. Le jeu littéraire qu'introduisent les parodies concourt à la remise en question de l'écriture poétique.

L'évocation des êtres surnaturels tels que les revenants, âmes des défunts en peine associés à l'au-delà, témoigne de l'angoisse de la mort du poète. Corbière fait allusion à des contes celtiques qui mettent en scène le follet, manifestation lumineuse considérée comme la représentation d'un esprit malin. Selon la définition que propose Christian Angelet, il s'agit de « l'âme errante d'un damné »[34]. Dans la section « Armor » le mot « follet » évoque en premier lieu un contexte géographique bien défini à savoir la région d'Armorique. Le poète dépeint par petites touches les paysages d'Armor dans

[34] Tristan Corbière, *op. cit.*, p.169.

« Le Poète contumace » aux vers 101 et 102 : « Mes grands bois de sapins, les fleurs d'or des genêts, / Mes bruyères d'Armor… – en tas sur les chenets. ». Le mot « follet » apparaît associé à l'idée d'une obsession de manière successive aux vers 56 et 147 : « Cherche-t-il son follet, à lui, mal enterré ? » et « Comme un esprit follet, ton souvenir se pose ; ». On relève également l'évocation de cette figure celtique au vers 6 de « Paysage mauvais » : « Le follet damné languit. ». Cette âme condamnée à une éternelle itinérance peut être comparée au personnage d'Isaac Laquedem dont le supplice est d'errer sur Terre sans trouver le repos. Les attitudes du follet et d'Isaac Laquedem s'opposent à celles du vieux mendiant breton et de la rapsode foraine dans la mesure où ces derniers ont choisi de manière volontaire l'itinérance en tant que mode d'existence.

Cependant, le malheur du follet des légendes bretonnes se distingue du désespoir du Juif errant, condamné à vivre éternellement. En outre, le follet acquiert une signification positive aux vers 3 et 4 de « Petit mort pour rire » : « De ton œil béant jailliront les feux / Follets, prisonniers dans les pauvres têtes… ». Le personnage du follet est une représentation allégorique de la poésie conçue comme une essence pérenne tandis que l'idée de l'éternel recommencement contribue à l'esthétique de la circularité qui jalonne *Les Amours jaunes*. Le chant poétique émerge de sous terre ainsi que le représente la métaphore filée de la male-fleurette. La mise en scène de cette fleur associée à l'apparition du chant poétique provenant de sous la terre exprime la recherche d'un renouveau de la poésie.

Par ailleurs, les feux follets créatures de l'au-delà émanent des corps cadavériques et entretiennent une analogie avec la male-fleurette. Dans « Le crapaud » aux vers 4 et 5 l'image de l'affleurement illustre la quête d'un renouveau poétique : « Un chant : comme un écho, tout vif / Enterré, là, sous le massif… ». Ce personnage animalier qui incarne la laideur et contribue à l'aura de l'étrange dans les contes de fées, évoque les poètes dont le chant est voué à l'oubli. L'image du chant du crapaud qui émerge de sous terre entretient des correspondances avec l'expression « je parle sous moi » dans « Rapsodie du sourd ». Cette parole poétique venue de sous terre équivaut à une renaissance qui libère la poésie. Corbière dénonce de manière ironique l'univers merveilleux des contes de fées afin d'en révéler les leurres. Il tente de démystifier l'exaltation des dénouements heureux qui caractérisent les récits féeriques.

3. Le baiser du crapaud.

Corbière met en scène des personnages animaliers qui se rattachent à la tradition des contes celtiques. Dans *Les Amours jaunes* le crapaud est associé à deux dimensions symboliques importantes dont la première se réfère au poème hugolien éponyme dans lequel il incarne la laideur et la marginalité. Dans « Armor » le crapaud est « le symbole médiéval du mal »[35] selon l'expression d'Albert Sonnenfeld. La représentation allégorique de cet animal se réfère à un célèbre conte de fée qui relate le malheur d'un prince charmant métamorphosé en crapaud. On relève l'évocation de cette métamorphose au vers final du « Crapaud » : « Bonsoir – ce crapaud là c'est moi. ». Les paroles du narrateur témoignent d'une autodépréciation qui fait du crapaud un double allégorique du poète. L'ultime souhait que le narrateur-personnage formule dans « Un jeune qui s'en va » révèle la connotation euphorique que le poète attribue au baiser : Ton dernier baiser se gercer, / La mort dans tes bras me bercer, ». Aux vers 9 et 10 du premier poème des « Rondels pour après » le narrateur-personnage annonce un baiser funèbre : « Museleur de voilette ! un baiser sous le voile / T'attend… on ne sait où : ferme les yeux pour voir. ». L'indétermination relative au lieu, au temps et à la personne qui accordera un baiser au poète-enfant, crée un effet de suspens et renforce la dimension symbolique de ce baiser.

De manière similaire, la métaphore de l'aurore dans « Après la pluie » attribue au baiser d'adieu une charge méliorative : « Donne à ma lèvre apaisée, / La rosée / D'un baiser-levant – Bonsoir – ». Dans *Les Amours jaunes* le baiser des adieux acquiert le sens d'une délivrance. Ce baiser permet de ressusciter le poète-enfant et symbolise la réconciliation de Tristan avec l'existence. Il entretient des liens de correspondances avec le baiser salvateur que le prince métamorphosé en crapaud espère. Le mot « bonsoir », évocation du titre du poème éponyme, constitue la réplique du poète dans « Le crapaud ». Ce mot fait également écho au « bonsoir » que prononce le narrateur-personnage dans « Après la pluie » de même qu'il renforce les ressemblances entre l'évocation des deux baisers respectifs.

Le poète associe le « baiser » au thème de l'attente dans « Après la pluie » :

[35] Sonnenfeld, *op. cit.*, p.110.

v. 79 Et, comme un grain blanc qui crève,
Le doux rêve
S'est couché là, sans point noir…
« Donne à ma lèvre apaisée
« La rosée
« D'un baiser-levant – Bonsoir – »

« Le doux rêve » exprime la foi en un amour salvateur capable d'apaiser le poète malheureux. Dans « Grand opéra » ainsi que dans « Chanson en *si* », le baiser acquiert une dimension religieuse. En effet, le narrateur-personnage dépeint aux vers 25, 26 et 27 de « Grand opéra » une scène au cours de laquelle il embrasse une morte sanctifiée :

À ce prix-là je dois baiser la blanche hostie
Qui scelle, sur ta bouche en or, ta chasteté
Close en odeur de sainteté.

L'affirmation de cette portée méliorative du baiser apparaît dans « Chanson en *si* » :

v. 16 Si j'étais un maigre Apôtre,
Dirais : « Donnez-vous l'un l'autre,
Pour votre faim apaiser,
Le pain-d'amour : Un baiser. »

L'allégorie évangélique de l'eucharistie que représente l'expression « le pain-d'amour » contribue à la dimension sacrée attribuée au baiser. Le verbe « apaiser » dont le sens étymologique signifie un retour progressif à l'état de paix, acquiert une connotation religieuse et fait allusion au baiser de paix, accolade que les membres du clergé et les fidèles échangent lors du rituel de la messe. La tonalité évangélique des paroles du narrateur-personnage accentue la connotation religieuse du mot « apaiser » et contribue à la recherche d'une réconciliation qui puisse mettre un terme au conflit intérieur que le poète éprouve.

La charge affective associée au baiser acquiert une signification particulière dans « Un jeune qui s'en va ». Le poète tente d'éveiller un sentiment de compassion maternelle chez la femme aimée ainsi que le révèle la métaphore du bercement : « La mort dans tes bras me bercer… / Me déshabiller de la vie !... ». La superposition de l'image de la mère et de la mort dont les intentions se confondent en une unique action de balancement, permet d'atténuer l'appréhension de la mort. Par ailleurs, le titre de ce poème met en relief la mort précoce qui guette le narrateur-personnage et constitue une

allusion à la figure de « l'enfant voleur d'étincelles » dans la dernière section du recueil. En outre, les paroles du narrateur-personnage au sixième quatrain de « Un jeune qui s'en va » entretiennent des correspondances avec l'enfant des « Rondels pour après » :

> Et viens sur mon lit de malade ;
> Empêche la mort d'y toucher,
> D'emporter cet enfant maussade
> Qui ne veut pas s'aller coucher.

Dans ce quatrain la métaphore filée de l'enfant qui refuse le sommeil annonce l'anaphore du déontique « dors » rythmant les quatre premiers poèmes des « Rondels pour après ». Le lit est assimilé à un berceau dont le balancement mène au sommeil dans l'ultime section ainsi que dans « Un jeune qui s'en va ». Dans ce poème la figure du jeune poète malade invoque la présence de la femme aimée à son chevet aux vers 21 et 22 : « Et viens sur mon lit de malade ; / Empêche la mort d'y toucher, ». Cette femme acquiert les attributs de la figure maternelle et joue le rôle d'un pendant de la figure féminine dans « Le poète contumace ». En effet, dans « Un jeune qui s'en va » le poète malade demande à la bien-aimée de le protéger de la mort tandis que la figure du « poète contumace » implore au vers 99 l'instance féminine de lui donner la mort : « viens encor me finir ».

L'instance féminine intervient en tant que personnage médiateur faisant transiter l'homme de la vie à la mort. La supplique « Reviens m'aider » au vers 87 dévoile la détresse du poète et révèle une tentative de réconciliation avec la femme aimée qu'il souhaite apitoyer. Le poète accentue sa quête d'apitoiement au vers 88 : « Et, là, ne sens-tu pas ma fièvre ». Le rappel en filigrane des souvenirs sentimentaux renforce celui du baiser que la répétition de la synecdoque des lèvres mime : « Ta lèvre / Sur cette lèvre ! ». Corbière accorde au baiser une dimension symbolique dans la mesure où il l'associe à la mort. Le baiser décrit dans « Le poète contumace » s'inscrit dans le cadre des souvenirs que le narrateur relate à la veille de son décès. La mise en scène du baiser au second quatrain de « Litanie » entretient des correspondances avec la synecdoque « Ta lèvre » qui accentue l'importance accordée à l'instance féminine dans « Le poète contumace ». En outre, le recours à la majuscule attribue une dimension sacrée aux sentiments amoureux que le poète éprouve :

> – Dors. La berceuse litanie

Sérénade jamais finie
Sur Ta lèvre reste poser
Comme une haleine de baiser :

La valeur symbolique du baiser transparaît également dans le poème retrouvé « Une mort trop travaillée »[36]. Corbière présente la métaphore filée du baiser aux vers 103 et 104 de ce poème : « Froid et brûlant baiser, il colla sur sa bouche / La bouche où son dernier soupir est arrêté !... ». Dans ce contexte le suicide acquiert une connotation méliorative du fait qu'il soit associé au baiser des adieux. Cependant, l'échec de la tentative de suicide dépeint de manière euphorique permet de démystifier la vision romantique qui lui est accordée. Corbière s'attaque à la dimension emphatique attribuée au suicide dans la littérature romantique telle que la révèle la moralité de ce poème qui constitue une parodie formelle des morales proposées dans les fables de La Fontaine. Le poète affirme dans ce poème le triomphe de la cupidité sur les sentiments amoureux. La moralité qu'il exprime repose sur le sens figuré de l'adjectif « froid » évoquant la concupiscence, tandis que le mot « brûlant » se réfère aux raisons qui ont mené à la tentative de suicide.

Dans le deuxième quatrain de « Litanie », le poète relate une vision de la mort dénuée de violence et l'associe à l'univers de l'enfance. Le mot « berceuse » qui désigne les chansons dont le rythme mime le balancement d'un berceau, renforce l'aura de quiétude dans le poème. L'écho phonique que ce mot entretient avec le verbe « bercer » dépeint de manière mimétique un mouvement de balancement dont l'expression « jamais finie » souligne la dimension répétitive et monotone dans les deux poèmes consécutifs « Au vieux Roscoff » et « Le douanier ». Le neuvième quatrain de « Un jeune qui s'en va » présente la mise en scène d'une hallucination que le personnage du poète assimile à un effet de la fièvre et qui lui remémore une chanson enfantine :

J'entends – bourdon de la fièvre
Un chant de berceau me monter
« J'entends le renard, le lièvre,
Le lièvre, le loup chanter. »

Cette chanson populaire qui fait écho aux berceuses évoque ainsi le monde de l'enfance. La maladie sous-entendue par l'évocation de la fièvre, engendre une forme de régression selon le sens psychanalytique du terme. En effet, la fièvre porte le narrateur

[36] Cros, Corbière, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 882.

vers le souvenir des contes et des légendes bretonnes qu'il a gardé en mémoire et qui lui rappellent sa prime enfance. Elle témoigne d'une nostalgie du monde de l'enfance. Le regret d'une époque révolue transparaît dans les propos du narrateur qui déclare « Se mourir du mal-du-pays » au vers 28 de « La pastorale de Conlie ».

Dans le deuxième quatrain de « Paysage mauvais », on relève l'évocation du lièvre qui se réfère aux contes traditionnels régionaux. Il incarne dans les contes celtiques un seigneur malveillant ou un sorcier subissant un sortilège en guise de châtiment. Le lièvre constitue donc de manière implicite une référence à l'univers armoricain. La démarche de Corbière ne se limite pas à une tentative de récit folkloriste. Il s'agit de la recherche de l'aura de l'enfance telle que l'illustre le récit du narrateur-personnage dans le premier quatrain de « Vésuves et Cie » :

> Toi qui fis mon bonheur, tout petit, en Bretagne,
> – Du bon temps où la foi transportait la montagne –
> Sur un bel abat-jour, chez une tante à moi :

De manière comparable à l'image de la transposition du Vésuve sur l'abat-jour, le poète livre au lecteur la peinture d'un paysage irréel et étrange dans le premier poème de la section « Armor ». Dans « Paysage mauvais » le poète relate sa vision d'une terre natale imaginaire où le lièvre, le loup et le crapaud figurent un bestiaire folklorique. La personnification des crapauds dans le dernier tercet leur accorde une dimension allégorique :

> Petits chantres mélancoliques
> Empoisonnent de leurs coliques,
> Les champignons, leurs escabeaux.

Ces amphibiens symbolisent peut-être le chant de désespoir du poète malheureux. Les paroles du narrateur aux vers 5 et 6 « Calme de peste, où la fièvre / Cuit… », contribuent à un climat de maladie et de mort crée autour du mot « fièvre ». On relève ce mot dans « Matelots » ainsi que dans « Lettre du Mexique », poème qui évoque au vers 13 les effets ravageurs de la fièvre jaune : « La fièvre est ici comme Mars en carême. ». Par ailleurs, le mot « fièvre » désigne de manière imagée les souffrances sentimentales aux vers 88 et 89 du « Poète contumace » : « Et, là ne sens-tu pas ma fièvre / – *Ma fièvre de Toi ?...* ». La fièvre correspond dans *Les Amours jaunes* à un seuil qui annonce un passage symbolique. Le narrateur dépeint au vers 6 de « Bonsoir » cette transition :

« Mais, au jour qu'il dardait la fièvre, ». Les paroles du narrateur témoignent de la métamorphose du poète malheureux qui fait place à l'homme de la notoriété.

La fièvre marque donc une transition qui met un terme aux souffrances physiques et morales. Corbière recourt au sens figuré du mot « fièvre » afin de peindre la passion amoureuse. Le sens propre de ce mot est présent dans « Le poète contumace » et annonce l'imminence de la mort du personnage du poète malade. Le désir d'un baiser d'adieu manifeste la quête d'un dédommagement affectif de même qu'il exprime le désintéressement d'un homme mourant à l'égard de la société. Par ailleurs, cet ultime souhait témoigne de la quête d'une mort sans apparat comparable à un vœu de pauvreté qui conduit le poète vers la découverte de la liberté absolue. Le vœu du baiser sillonne *Les Amours jaunes* et acquiert une dimension orphique dans les « Rondels pour après ». L'image du baiser évoque les deux figures emblématiques du vœu de pauvreté dans le recueil que sont la rapsode foraine et le mendiant breton. Corbière valorise le rejet des biens terrestres de sorte que les appellations qui désignent la classe bourgeoise telles que « *terriens* » et « troupiers », présentent une connotation péjorative. Ces appellations rejoignent notamment les dénominations « bourgeois » et « cucurbitacés » que l'on relève de manière respective dans les poèmes « Petit mort pour rire » et « Male-fleurette ».

D'autre part, la situation de « Paria » placé à la fin d'« Armor », section consacrée à la région natale, témoigne de la volonté du poète d'affirmer son indépendance tant intellectuelle que culturelle : « Moi, je suis ce que je me fais. ». Les paroles du paria au vers 39 « mon passé : c'est ce que j'oublie. » illustrent le désir d'évincer l'image de la figure paternelle qui s'inscrit dans la lignée des romanciers maritimes. Dans « Paria » le poète exprime son rejet de toutes les formes de cloisonnement qui l'associent de manière indirecte à la Bretagne. Au-delà de l'hommage consacré à la région natale et au peuple de la mer, Tristan manifeste son rejet des régimes politiques afin d'exprimer son indépendance ainsi que le montrent les paroles du paria au premier vers du poème éponyme : « Qu'ils se payent des républiques, ». Cette figure de la marginalité dénonce la cupidité et la quête d'hégémonie des dirigeants politiques et militaires. « Paria » abolit l'esprit du cloisonnement régional au profit d'une ouverture universelle. Le paria annonce la dimension cosmique du poète-enfant des « Rondels pour après ». « Paria » qui précède la section « Armor », introduit une contestation implicite

des différentes manifestations de l'ethnocentrisme et contraste avec le titre de cette section qui porte le nom de la région natale. Le fait que le titre « Armor » soit consécutif à l'évocation dans « Paria » du rejet identitaire, témoigne de la tension relative à la question de l'identité qui sillonne *Les Amours jaunes*. L'évocation dans « Paria » du rejet identitaire annonce le titre « Armor » qui évoque la question de l'identité. Ce titre introduit un effet de chute et illustre le dilemme qui oppose l'acceptation et le reniement des origines identitaires.

III. L'univers poétique de Corbière.

1. Les paysages des *Amours jaunes.*

   a. Peinture de la Bretagne.

Les Amours jaunes révèlent l'attention que le poète accorde à la peinture. En effet, l'évocation des paysages Bretons dans les sections « Armor » et « Gens de mer » témoigne de l'influence de la peinture dans l'existence et la poésie de Corbière. La mise en scène dans « Le naufrageur » du pillage des navires échoués sur les côtes bretonnes évoque les naufrages d'une manière comparable aux aquarelles de Paul Huet. Ce peintre

de la Bretagne s'attache à peindre la baie des trépassés[37] dans ses aquarelles de septembre 1865. Les auto-caricatures que Corbière réalise, de même que les relations amicales qu'il entretient avec des peintres attachés à la Bretagne tels que Jean-Louis Hamon[38], Paul Chenavard[39] et Gaston Lafenestre[40], tissent des correspondances entre la peinture et la poésie. Ces liens d'analogie transparaissent dans la description de l'aurore aux vers 5 et 6 de « Déjeuner de soleil » : « L'Aurore brossant sa palette : / Kh'ol, carmin et poudre de riz ; ». Corbière dépeint la lumière d'une manière comparable au regard que Huet porte sur les paysages bretons : « voilà le paysage que j'aime, celui qu'on saisit au moment même et qui s'illumine de toutes ses clartés poétiques qui vont au cœur »[41]. Le poète a pu découvrir à Paris les œuvres de Yan Dargent et Eugène Boudin[42], peintres de la Bretagne, ainsi qu'en témoigne l'évocation dans « Le convoi du pauvre » des « rapins », ces peintres de la Bohème refusés au salon de peinture parisien. L'allusion à la légende de la lavandière dans « Paysage mauvais » tend à confirmer l'hypothèse de l'influence de Yan Dargent. En effet, ce peintre breton expose en 1861 « Les Lavandières de la nuit » une œuvre qui peut avoir inspiré au poète la composition de « Paysage mauvais ».

b. L'aurore.

La mise en scène des paysages de la Bretagne dans *Les Amours jaunes* illustre les liens que Tristan a noués avec sa région natale. L'attention qu'il accorde à la terre d'Armor contraste avec la peinture dépréciative de l'univers parisien dans les huit sonnets consacrés à la capitale. Par ailleurs, le poète investit la faune et la flore d'une

[37] La baie des Trépassés se situe sur la côte Atlantique du Finistère. Son nom d'origine bretonne « Bae an Anaon » signifie « baie des Âmes ». Cette baie possède une triste renommée, en raison des récits légendaires qui relatent que les corps des naufragés viennent s'y échouer.

[38] Jean-Louis Hamon : (1821-1824) : peintre d'origine bretonne qui connut la gloire dans les années 1850 à Paris et la célébrité à Rome dans les années 1860-1870. L'empereur lui achète « Ma sœur n'y est pas », prix du concours en 1853.

[39] Paul Chenavard : (1807-1895) : Né à Lyon en 1807 : ce peintre et penseur développe la théorie d'un art philosophique » que Baudelaire conteste. En 1848, Alexandre Ledru-Rollin et le gouvernement provisoire lui passent une commande de la décoration du Panthéon de Paris mais Napoléon III annule cette commande en 1851.

[40] Gaston Lafenestre : (1840-1877) : Artiste peintre élève de Charles Jacque. La forêt de Fontainebleau, des scènes rustiques étaient les sujets préférés de ses dessins et de ses tableaux. À partir de 1866, il expose régulièrement au Salon.

[41] Paul Huet cité par Denise Delouche dans *Peintres de la Bretagne avant Gauguin*, thèse de l'université de Lille III, 1978. p.567.

[42] Eugène Boudin : (1824-1898) : En 1859, ce peintre expose sa première toile au Salon à Paris : « Un pardon à Sainte-Anne-la-Palud ». Il fut l'un des premiers peintres français à saisir les paysages à l'extérieur d'un atelier. Il se fait remarquer par Charles Baudelaire et se lie également d'amitié avec Gustave Courbet.

dimension symbolique qui participe à la théâtralité de la poésie de Corbière. Sur la scène imaginaire des « Rondels pour après » la male-fleurette représente le renouveau de la poésie de manière comparable au « Nénuphar blanc » de Mallarmé qui incarne l'idée poétique. La peinture de la scène finale dans l'ultime quatrain du « Poète contumace » révèle un jeu de contrastes entre ombre et lumière : « Sa lampe se mourrait. Il ouvrit la fenêtre. / Le soleil se levait. Il regarda sa lettre, / Rit et la déchira…». La résolution prise par le poète n'évoque-t-elle pas la peinture de la disparition de l'obscurité ? En effet, l'évocation de la lumière constitue une allusion au sens étymologique du mot « lucidité », dérivé du nom « lux » qui signifie « lumière ». La clarté diurne symbolise dans ce contexte la découverte de la vérité. Par ailleurs, le poème « Aurora » présent dans cette section se réfère au nom d'un navire ainsi que le dénote le sous-titre : « APPAREILLAGE D'UN BRICK CORSAIRE ».

Le titre « Aurora » évoque le lever du jour tandis que les vers mis en exergue associe le spectacle du lever du jour à la vertu : « Quand l'on fut toujours vertueux / L'on aime à voir lever l'aurore.». L'appareillage d'un navire au lever du jour annonce le début d'un voyage maritime. L'épigraphe mise en exergue dans ce poème est extraite d'une opérette de François Bazin intitulée *Le Voyage en Chine*. Elle est associée au thème du départ et constitue de manière ironique l'adage des corsaires. Le quatrain suivant révèle la dimension ironique de l'emploi de l'épigraphe :

v. 17 Ils ont bien passé là quatre nuits de liesse,
Moitié sous le comptoir et moitié sur l'hôtesse…
« …Tâchez d'être fidèle,
« Nous serons bons garçons… »

C'est l'absence même de toute vertu chez les corsaires qui a pu conduire le poète à s'inspirer de la sentence du librettiste. Par ailleurs, la métaphore filée aux vers 10 et 11 permet d'associer l'aurore à un navire : « … – Un coquin de vent frais / Largue, en vrai matelot, les voiles de l'aurore ; ». L'évocation des scènes de départ et la peinture du lever du jour contribuent au thème du changement qui équivaut à un seuil. La lettre que le « poète contumace » déchire au lever du jour accentue l'effet de la rupture sentimentale. Par cet acte, le narrateur affirme la fin d'une époque et envisage un nouveau départ. Le parallèle que l'on peut entrevoir entre le lever du jour et la rupture sentimentale témoigne du symbolisme accordé à l'aurore.

En outre, l'aurore incarne dans *Les Amours jaunes* un bouleversement des règles de la poésie traditionnelle. Le poète recourt à une association inédite dans « Idylle coupée » et « Déjeuner de soleil ». Les paroles du narrateur aux deux premiers d'« Idylle coupée » créent un renversement des préceptes poétiques. En effet, l'association de l'aurore à la figure de la prostituée ménage un effet de chute : « C'est très parisien dans les rues / Quand l'Aurore fait le trottoir, ». La figure allégorique de la femme de mœurs légères exprime la dimension antiromantique des *Amours jaunes*. Cette image révèle une volonté de dépoétisation et contribue à une liberté langagière qui enrichit le langage poétique. Francis Burch commente cette recherche d'innovations présente dans le recueil : « le langage n'y est pas un simple moyen de communication, mais surtout un instrument d'exploration. »[43]. Le travail de réécriture que propose Tristan Corbière concourt à un renouveau de la poésie ainsi qu'en témoignent les deux parodies de la fable « La Cigale et la fourmi » placées aux deux bords des *Amours jaunes*. Par ailleurs, le thème du lever du jour apparaît aux vers 19 et 20 de « Frère et sœur jumeaux » : « Mes Vieux Jumeaux, tous deux, à l'aube souriante, / Souriaient rayonnants… quand nous avons passé. ». L'expression péjorative « chien couchant » au vers 28 contribue à l'anti-romantisme de Corbière.

Le poète évoque dans « Déjeuner de soleil » la sentence du librettiste Bazin mise en épigraphe dans « Aurora ». On relève un contraste entre l'adjectif « vertueux » et le mot « aurore » dans les paroles du narrateur-personnage au vers 4 : « Vertueux vont lever l'Aurore… ». En effet, l'allusion à l'expression familière « lever une femme » qui se réfère au fait de séduire une femme dans le but de l'entraîner, participe à la parodie de la sentence de Bazin : « Quand l'on fut toujours vertueux / L'on aime à voir lever l'aurore » Par ailleurs, la ponctuation corrobore l'hypothèse d'une référence intertextuelle. L'usage des points de suspension qui dénotent souvent dans *Les Amours jaunes* un emprunt intertextuel, renforce l'idée de l'allusion à l'expression proverbiale de Bazin. Le tableau que brosse le narrateur met en scène une personnification ambiguë de l'aurore associant l'évocation d'un peintre à celle d'une femme séductrice :

v. 3 Au *Serpolet*, petits coupés
Vertueux vont lever l'Aurore…

v.5 L'Aurore brossant sa palette :
Kh'ol, carmin et poudre de riz ;

[43] Burch Francis, *op. cit.*, p. 202.

Pour faire dire – la coquette –
Qu'on fait bien les ciels à Paris.

Le fait que l'aurore soit représentée par la figure de la « coquette », une femme qui recourt à la ruse et à la manipulation, tend à réfuter la sentence proverbiale. Le poète recourt souvent à la parodie et à l'ironie afin d'exprimer sa contestation ainsi que l'illustre « Déjeuner de soleil ». Corbière procède à un renversement du symbolisme accordé à l'aurore et crée ainsi des associations inédites. Le jeu des correspondances intertextuelles dans *Les Amours jaunes* accentue cette contestation.

c. Nature morte.

Le poète fait allusion dans « Paysage mauvais » et « Nature morte » aux superstitions macabres dans la culture bretonne. L'association métaphorique dans le premier poème du bruit des vagues maritimes et de celui du glas met crée une aura funèbre dès les deux premiers vers : « Sables de vieux os – le flot râle / Des glas : crevant bruit sur bruit…». La métaphore filée de la mort repose sur les mots « os », « râle », « glas » et « crevant » qui génèrent un tableau d'une tonalité dysphorique. La description également des marais bretons se construit autour de figures emblématiques telles que le revenant, le feu follet et la lavandière. Les légendes populaires et les croyances superstitieuses évoquent ces figures fantastiques associées aux marécages, espaces surnaturels auxquels les superstitions attribuent une dimension macabre. La personnification du marais nommé « Palud pâle » ainsi que celle de la lune qui « avale / de gros vers, pour passer la nuit. », contribuent à l'élaboration d'un univers irréel et halluciné. L'atmosphère de cet univers est comparable à celle de « Heures » telle qu'en témoigne le rôle funèbre accordée à la lune aux vers 6 et 7 : « J'ai peur du rire de la Lune, / Cafarde, avec son crêpe noir… ».

Les consonnes gutturales [k] et [g] de même que la synérèse [wi] créent un effet d'écho entre les paroles du narrateur au vers 11 de « Heures », « Dans le creux des nuits tombe : un glas…deux glas. » et le deuxième vers de « Paysage mauvais » : « Des glas : crevant bruit sur bruit…». L'image du glas accentue les correspondances entre les deux poèmes. Les personnages animaliers et surnaturels mis en scène dans « Paysage mauvais » et « Nature morte » appartiennent aux contes et aux légendes bretonnes. Corbière dépeint le paysage d'une Bretagne imaginaire inspirée des légendes bretonnes

et celtiques. La faune des marécages et les oiseaux des présages funestes participent à l'image obsessionnelle de la mort qui ponctue *Les Amours jaunes*. Aux vers 13 et 14 de « Cris d'aveugle » le narrateur-personnage évoque les oiseaux de mauvais augures qui annoncent la mort : « Les oiseaux croque-morts / Ont donc peur à mon corps ». Par ailleurs, l'expression « un cri de bois » au vers 8 de « Nature morte » fait écho au titre « Cris d'aveugle ». Dans la neuvième strophe de « Cris d'aveugle » le poète associe une dimension funèbre à la région d'Armorique :

V.52 Et le Christ en os sur le bois
À toi je baye encor
Ô ciel défunt d'Armor

L'image religieuse au vers 52 « Christ en os sur le bois » et l'expression « cri de bois » entretiennent des échos phoniques qui accentuent l'évocation du thème de la mort. La répétition du mot « bois » fait allusion à l'image du cercueil ainsi que l'illustre le jeu de mots que le poète invente dans sa dernière lettre adressée à sa mère depuis la clinique Dubois où il est transporté en décembre 1874 : « … Je suis à Dubois dont on fait les cercueils »[44]. Les mots qui se réfèrent au glas et ceux qui peignent les croassements de la corneille tissent un réseau de sonorités heurtées. Le grincement du lit que suggère l'expression « cri de bois » renforce l'aura dysphorique du poème que l'on relève dans l'ultime strophe :

J'entends le vent du nord
Qui bugle comme un cor
C'est l'hallali des trépassés
J'aboie après mon tour assez
J'entends le vent du nord
J'entends le glas du cor

Les sonorités musicales du cor alliées à la gravité et à la puissance du glas qui résonne, créent une image sonore qui jette un pont entre la musique et la mort. Dans « La Pastorale de Conlie » la musique acquiert une dimension funèbre ainsi qu'en témoigne la scène de l'enterrement du joueur de biniou :

Il s'assit dans la neige en disant : Ça m'amuse
De jouer mes airs; laissez-moi. –
Et, le surlendemain, avec sa cornemuse,

[44] Cros, Corbière, *Œuvres complètes*, *op. cit*., p. 1062.

v. 40 Nous l'avons enterré. – Pourquoi ?...

Les notes musicales de la cornemuse représentent un message de paix. Cependant le fait que le biniou soit enterré dénote l'échec de cette tentative d'apaisement et de réconciliation entre les hommes L'ensevelissement de cet instrument peut désigner dans ce contexte l'oubli de tout espoir de paix mais également la négation de la culture et des traditions bretonnes. En outre, le quatrain cité de « La pastorale de Conlie » tisse des correspondances avec l'image macabre dépeinte dans « Le crapaud » aux vers 4 et 5 : « chant, comme un écho, tout vif / Enterré, là, sous le massif… ». En effet, on peut entrevoir un rapprochement entre l'évocation du biniou enterré et le « rossignol de la boue » enfoui dans la terre. La poésie jaillit de la terre de manière similaire à la floraison de la male-fleurette évoquée dans l'ultime poème des « Rondels pour après ». La fleur qui symbolise le renouveau poétique, corrobore l'allégorie du chant d'espoir esquissé dans « Le crapaud » et « La pastorale de Conlie ».

Par ailleurs, au vers 3 de « Male-fleurette » l'image macabre « sur les os tassés » évoque la métaphore « Sables de vieux os » relevée au premier vers de « Paysage mauvais », poème dans lequel la mort apparaît indissociable du paysage breton. En outre, l'image de l'anéantissement que décrit l'expression « les os tassés » révèle l'unité qui existe entre le regard que le poète porte sur l'écriture poétique et le thème de la mort, synonyme d'une décomposition organique. Ne déclare t-il pas dans « Sous un portrait de Corbière » « Je voudrais être un point épousseté des masses, », c'est-à-dire un être dont l'existence tend vers le néant absolu ?

Au-delà du thème romantique de la fusion entre le poète et la nature, Corbière affirme dans la section « Rondels pour après » que l'expérience de la douleur révèle la liberté absolue. La mise en scène du personnage du poète-enfant dans un au-delà protecteur attribue à la mort le sens d'un apaisement. Le poète entrevoit dans les affres de sa maladie une parenté avec Sisyphe, personnage mythologique voué à un éternel labeur. Corbière évoque l'interruption du cycle du jour et de la nuit au deuxième vers de « Rondel » afin d'exprimer en filigrane ses souffrances : « Il n'est plus de nuits, il n'est plus de jours ; ». La constatation dysphorique au premier vers de « Rondel », « Il fait noir, enfant, voleur d'étincelles », affirme la disparition de la flamme prométhéenne, symbole de la poésie. À la quête hugolienne de la lumière que révèlent le titre « Où donc

est la clarté ? Cieux, où donc est la flamme ? »[45] Corbière oppose la présence des étincelles annonciatrices d'une obscurité qui équivaut au néant. La mort en tant que disparition absolue se réalise donc de manière progressive. Le chant du crapaud qui s'amenuise avant de disparaître illustre cet aspect évanescent ainsi que le révèle la comparaison « comme un écho » au quatrième vers du « Crapaud ».

L'expression « sables de vieux os » présente au premier vers de « Paysage mauvais » évoque l'image de la disparition. Le narrateur dépeint la disparition graduelle des derniers indices qui témoignaient de la présence d'une vie animale. Le mot « râle » achève ce vers et mime l'ultime souffle de l'agonie. Il présente également une seconde signification qui désigne un oiseau des marais dénommé ainsi probablement du fait de son cri rauque. Nous retrouvons ce jeu sur la polysémie du mot « râle » au vers 18 de « Ça ? » : « – Pas de râle, ni d'ailes ? ». Ce mot joue le rôle d'un trait d'union entre l'expression implicite des souffrances de Tristan et la peinture du paysage d'Armor. De manière similaire on relève dans le premier quatrain de « Mirliton » la double occurrence du mot « cigale » qui témoigne d'un jeu sur la polysémie des mots :

Dors d'amour, méchant ferreur de cigales !
Dans le chiendent qui te couvrira
La cigale aussi pour toi chantera,
Joyeuse, avec ses petites cymbales.

L'expression « ferrer les cigales » désigne le fait de perdre son temps dans la réalisation de tâches futiles et se réfère également à la figure allégorique du désœuvrement dans la fable de La Fontaine. Le recours à la polysémie du mot « cigale » définit un jeu verbal. Corbière crée une multitude de références intertextuelles qui constituent des allusions au poète mis en scène dans les parodies de la fable « La Cigale et la fourmi ». Dans le contexte des « Rondels pour après » la cigale acquiert une portée funèbre dans la mesure où son chant équivaut à un dernier hommage dédié au poète défunt. L'aura baroque de cette section découle de l'entrelacement de deux tonalités : l'une burlesque et la seconde marquée par le deuil de la disparition du poète. Le fait que la nature porte le deuil de sa disparition accentue la tonalité dysphorique du poème. Deux personnifications mises en œuvre dans le recueil participent à ce théâtre du deuil. En premier lieu, la personnification de la rosée au vers 5 contribue à l'aura du deuil : « La

[45] Victor Hugo, *Œuvres complètes,* Poésie IV, présentation de Bernard Leuilliot, éd. Jacques Seebacher et Guy Rosa, Paris, Robert Laffont, 1986, p. 235.

rosée aura des pleurs matinales ; ». Dans un second temps la métaphore au vers 8 assimile le vent aux femmes chargées de pleurer de manière ostentatoire : « Pleureuses en troupeaux passeront les rafales ».

Corbière dépeint par petites touches un paysage imaginaire qu'il associe à la mort du poète-enfant. La vision d'un au-delà cosmique alterne avec l'évocation d'une sépulture où la dépouille de l'enfant prométhéen repose. Au vers 2 de « Mirliton » la peinture du « chiendient » qui envahit la tombe du poète, contribue à la mise en scène d'un lieu abandonné comparable au vieux couvent où se réfugie le « poète contumace ». La métaphore « Les caveaux sont lourds » au vers 8 de « Rondel » renforce la tonalité dysphorique associée au cimetière. La focalisation du regard du narrateur- personnage au vers 10 de « Mirliton » sur la bouche noire de la dépouille d'un poète-enfant, participe à l'aura négative de ce paysage. L'obscurité témoigne de l'angoisse du poète relative à la question de la mort ainsi que le révèle la répétition des paroles « Il fait noir » qui ponctuent « Rondel », de même que l'on relève au vers 6 de « Sonnet posthume » « quand il fera bien noir », et dans « Do, l'enfant do… » aux vers 7 et 8 : « ton bout de cierge… / est mort ».

Dans le dernier quatrain « la Muse camarde », expression empruntée à Scarron, suggère une filiation littéraire entre le poète et l'auteur du *Roman comique* ainsi que Christian Angelet[46] l'évoque. Le baiser de la « Muse camarde » qui incarne la mort de manière allégorique, renforce la dépoétisation du recueil :

> La muse camarde ici posera,
> Sur ta bouche noire encore elle aura
> Ces rimes qui vont aux moelles des pâles…

L'allusion au parler argotique que constitue le baiser de la camarde contraste avec le recours à l'emphase et au lyrisme dans la peinture du deuil de la nature aux vers 5 et 6 : « La rosée aura des pleurs matinales ; / Et le muguet blanc fait un joli drap… ». L'alternance entre le style élégiaque manifeste dans les paroles du narrateur-personnage et la dimension ironique du dernier hommage de la cigale crée une discordance de tonalités qui exprime la vision tourmentée du poète face à la mort. Le mot « joyeuse » à l'attaque du vers 4 qualifie l'attitude de la cigale et introduit un effet de chute. En effet,

[46] Tristan Corbière, *op. cit*., note n°2, p. 244.

la connotation euphorique qu'il présente se substitue à la tonalité grave instaurée par le thème du deuil. Ce mot renforce l'ambigüité de l'atmosphère de « Mirliton ». De manière similaire il contribue à l'effet dysphorique dans le dernier tercet de « Nature morte » :

> Et, d'un vol joyeux, la corneille
> Fait le tour du toit où l'on veille
> Le défunt qui s'en va demain.

La signification première de « joyeuse » est écartée au profit du signifié antonymique afin de peindre le désespoir du poète. On relève que l'une des trois occurrences de l'adjectif « joyeux » dans *Les Amours jaunes* se rencontre dans le poème « La Fin » :

> *Oh ! combien de marins, combien de capitaines*
> *Qui sont partis joyeux pour des courses lointaines*
> *Dans ce morne horizon se sont évanouis ! ...*

Au-delà de la référence à la poésie hugolienne, cette troisième itération placée sous le signe de la parodie d'« *Oceano Nox* », révèle que la mort est indissociable de l'univers maritime. Ainsi les trois occurrences du mot « joyeux » dans *Les Amours jaunes* sont associées à l'annonce de la mort. La négation de la notion de plénitude définit une perception ambivalente du monde et témoigne des épreuves douloureuses de l'existence de Corbière. En effet, les différents échecs conduisent le poète vers une impossible conciliation de ses ambitions et de la réalité. Le recours au procédé de l'antiphrase tel le sens attribué au mot « Joyeux » dans « Nature morte » et « Mirliton », tend à justifier son désenchantement.

La négativité de Corbière au sens philosophique du terme révèle l'importance du thème de la mort dans *Les Amours jaunes*, de même qu'elle évoque des correspondances avec l'écriture poétique de Mallarmé. L'image du tombeau occupe dans la poésie mallarméenne une place primordiale ainsi qu'elle est dépeinte dans la section « Quelques médaillons et portraits en pied »[47] qui regroupe un ensemble d'hommages posthumes dédiés à des poètes tels que Rimbaud, Verlaine et Villiers de l'Isle-Adam. Les célèbres

[47] Outre l'hommage rendu à la poésie française, Mallarmé livre également une série de portraits consacrés à des poètes et écrivains britanniques tels que Beckford et Tennyson. Il rend notamment hommage à Edgar Allan Poe ainsi qu'aux peintres Édouard Manet et Berthe Morisot. Mallarmé, *op. cit.*, p. 122.

parodies qui ouvrent l'hommage consacré à Verlaine témoignent de cette importance accordée à la mort : « La tombe aime tout de suite le silence »[48]. Les titres des poèmes « Le tombeau d'Edgar Poe » et « Le tombeau de Théophile Gautier » contribuent à la dimension symbolique de ce thème.

Corbière perçoit dans l'avenir un chemin inéluctable vers la mort. L'horizon symbolise paradoxalement le malheur comme en témoignent les paroles du personnage du soldat breton aux vers 22 et 23 de « La pastorale de Conlie » : « Nous crevions devant l'horizon. / Nos yeux troubles restaient tendus vers une terre… ». De manière symétrique, l'appellation dysphorique « tertre de deuil » au vers 8 de « Steam-Boat » attribue à l'horizon le sens d'une sépulture. L'horizon est assimilé aux vers 31 et 32 à un deuil lié au décès de la femme aimée : « Rien n'est plus l'horizon / Qu'une cloison ». Cette réflexion montre la vision pessimiste que le poète porte sur l'avenir. Chez Corbière la conscience de la finitude humaine transfigure la métaphore romantique de l'horizon. Le poète conserve le sens de l'imprévisible que ce mot désigne ainsi que le dénote la peinture des aspects chaotiques de l'existence dans « Épitaphe » :

> Fini, mais ne sachant finir.
> Il mourut en s'attendant vivre
> Et vécut, s'attendant mourir.

Dans « Paria » l'avenir est synonyme d'une vaine attente liée au désœuvrement aux vers 21 et 22 : « – L'idéal à moi : c'est un songe / Creux ; mon horizon – l'imprévu – ». L'horizon terrestre ou maritime acquiert une valeur péjorative du fait qu'il présage le drame de la disparition, de même que les douze itérations du mot « triste » qui ponctuent le recueil, accentuent l'évocation du thème du deuil. On peut entrevoir un parallèle entre la dimension dysphorique attribué à l'avenir et l'univers breton comparé également à un horizon funèbre tel que l'illustre la peinture du rivage marin aux deux premiers vers de « Paysage mauvais » : « Le flôt râle / Des Glas : crevant bruit sur bruit… ».

Par ailleurs, le cri de lamentation du personnage de « Cris d'aveugle » entretient des correspondances avec le désarroi du narrateur-personnage de « La pastorale de Conlie ». En effet, on relève des similitudes entre l'attitude repentie de la figure de la douleur aux vers 55 à 57 de « Cris d'aveugle », « Pardon de prier fort / Seigneur si c'est

[48] Mallarmé, *ibid*, p. 130.

le sort / Mes yeux deux bénitiers ardents. », et la supplique du soldat dans « La pastorale de Conlie » :

v. 13 – S'il vous plaît : quelque chose à mettre dans nos bouches ?...
– de Héros et bêtes à moitié ! –
v.15 … ou quelque chose là : du cœur ou des cartouches :
– On nous a laissé la pitié !

Pasquale A. Jannini entrevoit dans « Cris d'aveugle » le chant d'une révolte qui évoque « La pastorale de Conlie » :

> « Le poète a encore la force de lutter contre le sort avec toute son énergie, contre l'injustice, contre la cruauté gratuite. Ainsi naît le cri de révolte de « La pastorale de Conlie » par un mobilisé du Morbihan ». [49]

Le regard que le narrateur porte sur la mort dans la section des « Rondels pour après » présente des similarités avec celui du narrateur-personnage de « Paysage mauvais », témoin secret de l'univers mystérieux et irréel des marais. Il joue le rôle d'un observateur privilégié qui dépeint l'univers étrange du palud breton. Le narrateur évoque des êtres imaginaires auxquels la tradition des contes populaires attribue des pouvoirs surnaturels. L'apparence hideuse du crapaud et le caractère maléfique accordé à la lavandière, dressent la scène d'une théâtralité macabre. Les paroles du narrateur de « Nature morte » témoignent de l'importance du thème de la mort dans *Les Amours jaunes*. Le narrateur dépeint un espace surchargé de signes de superstition de sorte qu'il acquiert le rôle d'un devin qui interprète les intersignes associés aux oiseaux.

Corbière évoque certaines superstitions bretonnes telles que la « *brouette de la Mort* », représentation allégorique de la mort aux vers 8 et 9 de « Nature morte ». En outre, la métamorphose du lièvre que le narrateur qualifie de « sorcier poltron qui fuit » accentue l'aura de l'étrange. Le marais investi de personnages maléfiques se transforme en un espace hostile. Le poète accorde une dimension macabre à ce théâtre imaginaire propice aux métamorphoses. Corbière recourt à des associations inédites qui contribuent à la quête d'une expression poétique inédite, de même que le jeu de contrastes des images participe à la remise en question des œuvres de ses contemporains. La mise en scène d'une vision hallucinée de la réalité au vers 11 de « Heures » constitue une innovation poétique : « Dans le creux des nuits tombe : un glas… deux glas. ». Christian

[49] Jannini, *op. cit.*, p. 27.

Angelet analyse le rôle de l'étrange dans *Les Amours jaunes* : « Par l'importance qu'elle donne au mystère, la poésie de Corbière est ainsi profondément moderne. »[50]. L'aura de l'étrange révèle la manière dont le poète perçoit la réalité.

Par ailleurs, le poème « Nature morte » propose une série de superstitions funèbres associées aux oiseaux. La description du paysage du marais comporte une dimension fantastique selon la définition de Tzvetan Todorov qu'il vaut de citer ici : « Il y a un phénomène étrange qu'on peut expliquer de deux manières par des types de causes naturelles et surnaturelles. La possibilité d'hésiter entre les deux crée l'effet fantastique. »[51]. « Nature morte » présente de multiples mots qui se réfèrent à la mort de manière implicite. L'évocation de l'hirondelle clouée à la tourelle joue le rôle d'auspices sinistres. Ces symboles du printemps et du renouveau de la nature s'opposent aux intersignes que les oiseaux présagent. Les oiseaux tels que le coucou, le chat huant, la chouette et la corneille annoncent un deuil selon les croyances populaires du XIXe siècle. L'univers dans lequel se meut le personnage exilé du « Poète contumace » présente une dimension morbide accentuée par l'évocation de sinistres présages. L'image de l'hirondelle clouée illustre ces mauvais présages. La crucifixion de l'hirondelle symbole du printemps et de la renaissance de la nature accentue la tonalité funèbre du poème. L'évocation du chat-huant dans ce poème entretient des correspondances avec les oiseaux de mauvais augures dépeints dans « Nature morte ». Selon les croyances populaires ces oiseaux annoncent un décès imminent. La chouette nommée oiseau de Minerve et la corneille qui se pose sur le toit témoignent de ces croyances superstitieuses. De ce fait la mort apparaît indissociable de l'univers d'Armor dépeint dans « Le poète contumace », « Paysage mauvais » et « Nature morte ».

Le paysage hivernal décrit dans « Poète contumace » aux vers 100 et 105 annonce la mort : « Nous sommes en décembre », « Le soleil est si doux… – qu'il gèle tout le temps ». La mise en scène d'une faune et d'une flore mortes au vers 107 du « Poète contumace » renforce la dimension dysphorique accordée à ce paysage : « On n'attend plus que toi, vois : déjà l'hirondelle / Se pose… en fer rouillé, clouée à ma tourelle. – » . Les moisissures dépeintes de manière euphorique au vers 109 renvoient à

[50] Angelet, *op. cit*., p. 98.
[51] Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. Poétique dirigée par Hélène Cixous, Gérard Genette et Tzvetan Todorov, 1970, p. 187.

l'insalubrité du refuge froid et obscur du « poète contumace » : « Et bientôt nous pourrons cueillir le champignon… / Dans mon escalier que dore un lumignon, ». La mise en relief de la pervenche sèche aux vers 111 et 112 renforce l'aura funèbre du « vieux couvent » : « Dans le mur qui verdoie existe une pervenche / Sèche. – ». L'évocation des « rossignols d'ouragans » symbolise le chant de révolte du poète et fait écho à l'expression « rossignol des cendres » qui désigne le grillon dans la septième strophe de « La chanson d'hiver » de Murger[52].

d. Le théâtre d'Armor.

L'étude des différentes itérations du nom « Armor » dans *Les Amours jaunes* révèle les liens qui unissent Corbière à sa terre natale. En tenant compte du titre de la section « Armor », nous relevons six occurrences de ce mot dans le recueil dont la première se rencontre en lettres capitales au premier vers du « Poète contumace » : « Sur la côte d'ARMOR. Un ancien vieux couvent, ». En outre, la deuxième occurrence de ce mot est au vers 102 : « Mes bruyères d'Armor… – en tas sur les chenets. ». Le recours aux majuscules d'imprimerie met en relief ce nom et révèle le sentiment de fierté et d'attachement profond du poète à l'égard de la Bretagne. Michel Dansel relève un indice de ce sentiment de fierté dans « Cris d'aveugle » dont il déclare :

> Ce poème n'appartient pas à la matière bretonne par le choix d'un descriptif. Néanmoins, il reflète l'attachement du poète à ses racines culturelles les plus profondes, comme le souligne le choix de l'accompagnement musical « Sur l'air bas-breton : Ann hini goz.[53].

Pascal Rannou analyse également l'attitude du poète à l'égard de sa région natale : « Corbière a accompli un effort méritoire pour aller en direction du peuple breton, de sa culture, de sa langue, de sa mythologie, de ses drames... »[54]. Le mot « Armor » se répète dans la neuvième strophe de « Cris d'aveugle » :

> Ho je vous sens encor
> Landes jaunes d'*Armor*
> Je sens mon rosaire à mes doigts

[52] Henri Murger, *Œuvres complètes*, Tome XII, *Les nuits d'hiver, poésies complètes*, Genève,éd. Slatkine, 1971, p. 44.
[53] Dansel, *op. cit.*, p. 166.
[54] Article de Pascal Rannou intitulé « Une parole aliénée » extrait de *Visages de Tristan Corbière*, Rannou Pascal, Bazantay Pierre, Le Chanu Fabienne, et al., Morlaix, Montroules, 1995, p. 71.

Et le Christ en os sur le bois
À toi je baye encor
O ciel défunt d'*Armor*

Le paysage des landes armoricaines se transforme en un théâtre imaginaire où se déroule le supplice du poète comparable à la Passion du Christ. La peinture d'une vision hallucinatoire transcende la représentation traditionnelle de la région bretonne et la hisse au rang d'un espace sacré. L'anaphore du nom « Armor » compose une rime qui renforce l'aura dramatique de « Cris d'aveugle ». En effet, elle présente la sonorité [mɔR] qui permet de faire allusion à la mort du Christ décrite au vers 32 : « Et le Christ en os sur le bois ». L'exclamation emphatique au vers 54 accentue la dimension théâtrale du poème : « Ô ciel défunt d'*Armor* ».

Par ailleurs, le choix du nom « Armor » en tant que titre de section au détriment du mot « Bretagne », met en relief le patrimoine culturel breton. Le nom « Armor » qui désigne en langue celte la région bretonne en bordure de mer, témoigne de l'attachement de Tristan envers l'histoire et la culture de sa région. Les quarante-quatre occurrences de la rime en [ɔR] dans « Cris d'aveugle » évoquent la couleur dorée des landes dépeintes au vers 50 : « Landes jaunes d'Armor ». En outre, le nom « Armor » au vers 27 du « Naufrageur » contribue à la mise en relief de la terre natale :

v.24 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 !*

Ultime poème de la section « Armor », « La pastorale de Conlie » constitue un pseudo-témoignage relatif à un épisode sanglant de la guerre franco-prussienne de 1870 et renforce l'évocation du thème de la mort ébauché dans « Cris d'aveugle ». La figure du soldat relate aux vers 26 et 27 l'ampleur des souffrances et le sentiment d'exil que l'Armée de Bretagne a enduré : « J'en ai vu parmi nous, sur la Terre-Patrie, / Se mourir du mal-du-pays. ». L'écho phonique entre les mots « mort » et « Armor » accentue l'évocation du thème de la mort omniprésent dans *Les Amours jaunes*. L'usage du nom obsolète « Armor » illustre le recours aux significations étymologiques et témoigne de l'attitude du poète qui défend la culture et les traditions bretonnes. L'explication « (En breton : *D'un côté ou de l'autre*) » qu'il joint entre parenthèses au texte mis en épigraphe dans « Saint Tupetu de *Tu-pe-tu* » atteste de la lutte du poète contre l'oubli de

la culture bretonne.

Selon cette perspective la peinture dans la section « Armor » du pardon de Sainte-Anne et des pratiques divinatoires bretonnes, compose un témoignage qui commémore les traditions oubliées. En effet, « Saint Tupetu de *Tu-pe-tu* » relate un rituel superstitieux qui se déroule au pays de Léon et au cours duquel on consulte le destin. Au premier vers le poète dresse le cadre spatial à la manière d'un conte : « Il est, dans la vieille Armorique ». Le mot « vieille » consolide l'aura d'une époque révolue que met en scène le nom « Armorique ». Le théâtre des *Amours jaunes* offre au lecteur une peinture inédite de la région bretonne qui illustre le conseil que le poète propose à son ami peintre Lafenestre : « Il faut peindre uniquement ce qu'on n'a jamais vu ». L'évocation des croyances traditionnelles bretonnes dans « Nature morte » révèle la transposition de l'imaginaire populaire dans le recueil :

> – Ecoute se taire la chouette…
> – Un cri de bois : C'est *la brouette*
> *De la Mort*, le long du chemin…

Les noms « Armor » et « Aurore » entretiennent des similarités visuelles et phoniques. En effet, la lettre majuscule « A » et la répétition de la sonorité vélaire [R] qui encadre la voyelle [ɔ], constituent les liens de correspondances entre ces mots. Le vers « Landes jaunes d'Armor » présent dans « Cris d'aveugle » tisse un réseau d'analogies avec le mot « Aurore » du fait que la couleur jaune associée à la flore bretonne évoque celle de la lumière au lever du jour. Les mots « armor », « aurore » et « amour » associés au jaune dans l'ensemble du recueil contribuent à l'évocation chromatique de cette couleur.

Par ailleurs, ces trois mots entretiennent des échos phoniques avec l'adjectif « mort » de sorte que leur combinaison évoque le nom « Armor ». L'expression « Amour mort » située au vers 12 de « Duel aux camélias » fait écho à ce nom et montre la recherche poétique mise en œuvre dans *Les Amours jaunes*. Ce jeu d'échos phoniques révèle les différentes nuances de sens associés à la couleur jaune dans le recueil. Par ailleurs, la sonorité [ɔR] fait écho au mot « or » qui désigne le métal précieux que le poète associe à la cupidité et aux relations intéressées qu'il dénonce dans le recueil. Cette sonorité accentue les références à la couleur jaune et à la symbolique solaire.

L'évocation du soleil et des fleurs de genêts fait allusion à la couleur jaune aux vers 101 et 102 du « Poète contumace » : « Mes grands bois de sapins, les fleurs d'or des genêts, / Mes bruyères d'Armor… ». Sur la scène poétique le jaune en tant que couleur dominante, symbolise la terre d'Armor. Cette couleur renvoie implicitement au titre du recueil et à celui de la deuxième section. Par voie de conséquence cette relation de correspondance sous-jacente au sein du recueil entre la couleur jaune et le nom « Armor » paraît avoir dicté le choix du titre de la cinquième section du recueil. La rareté de la présence du nom « Bretagne » dans *Les Amours jaunes* semble significative. En effet nous ne relevons que trois occurrences de ce mot dans le recueil : dans le titre « Un riche en Bretagne » et les premiers vers de ce même poème : « C'est le bon riche, c'est un vieux pauvre en Bretagne ». La dernière itération de ce mot se présente au deuxième vers de « Vésuves et Cie » : « Toi qui fis mon bonheur, tout petit, en Bretagne ». L'étymon du nom « Armor » qui désigne le bord de mer annonce la section « Gens de mer » consécutive à celle d'« Armor ». La transition entre ces deux sections révèle le passage progressif d'une description des terres côtières vers la haute mer.

e. « Au vieux Roscoff » ou la nostalgie du passé.

Corbière rend hommage au passé glorieux de Roscoff, cité balnéaire où se situe la maison de villégiature familiale. Roscoff qui fut convoitée par l'Angleterre, vit la France remporter de nombreuses victoires telles que la bataille navale de Saint-Mathieu en juin 1403. Lors cette bataille, l'amiral de Bretagne, Jean de Perhoët, parvient à mettre en échec les Anglais et s'empare de quarante de leurs vaisseaux. Corbière évoque aux vers 7, 8 et 9 ces conflits armés qui ponctuèrent tout le Moyen-Age :

> – Dors : Tu peux fermer ton œil borgne
> Ouvert sur le large et qui lorgne
> Les Anglais, depuis trois cents ans.

Au-delà de la découverte du climat apaisant de la ville de Roscoff, le poète lutte contre l'ennui qu'il tente d'apprivoiser et qu'il transpose en une poétique du « farniente ». Par ailleurs, Corbière introduit un jeu d'ambiguïtés entre la mort et le sommeil dans « Au vieux Roscoff ». La personnification de la ville de Roscoff dès le troisième vers, « Dors

ton bon somme de granit », annonce ces deux thèmes. Les mots « dors » et « somme de granit » aux deux extrêmes de ce vers se réfèrent de manière respective au sommeil et à la mort. Leurs évocations illustrent une constante dans *Les Amours jaunes*. En effet, l'impératif « dors » trace une continuité thématique entre « La pipe au poète », « Litanie », « Grand opéra » et « Le fils de Lamartine et Graziella ». La répétition anaphorique de l'injonction « dors » dans les quatre premiers poèmes de la section « Rondels pour après », accentue l'importance de l'analogie que le sommeil entretient avec la mort. Henri Thomas commente cette répétition de « Dors » : « C'est un verbe cher à Corbière, affligé probablement de grandes insomnies qui lui ont inspiré l'extraordinaire « Litanie du sommeil » »[55]. Ces six répétitions tissent des correspondances avec l'image de la berceuse dans les « Rondels pour après ». L'expression « belles années » évoque de manière allégorique le thème de la mort au vers 34 de « Au vieux Roscoff » et dépeint la nostalgie d'un passé mythique.

Corbière crée un jeu de miroirs entre le thème de la mort et celui du sommeil. Dans ce dédoublement le sommeil désigne la mort par euphémisme tandis que la mort équivaut au repos de la conscience. Le poète propose ainsi une dialectique d'inspiration shakespearienne qui tisse un réseau d'analogies entre la vie et la mort selon l'épigraphe « j'ai scié le sommeil » citée dans « Litanie du sommeil ». Le jeu de mots « le petit mort pour rire » présent dans « Idylle coupée » de même que dans le titre du poème éponyme, révèle la volonté de Corbière de dédramatiser la mort. Le ronflement dépeint au premier vers de « Litanie du sommeil » est synonyme de paresse : « Vous qui ronflez au coin d'une épouse endormie ». De manière similaire le ronflement dépeint de manière allégorique le désœuvrement des habitants de Roscoff respectivement aux vers 5 et 39 de « Au vieux Roscoff » : « Ronfle à la mer, ronfle à la brise ; » et « – Va : ronfle au vent, vieux ronfleur, ».

Les évocations du ronflement témoignent de l'angoisse du poète face à la mort au-delà de l'apparent dédain qu'il exprime envers le sommeil. Le thème de la mort entretient des correspondances thématiques avec d'une part « Au vieux Roscoff », et d'autre part les poèmes des sections « Gens de mer » et « Armor ». La répétition anaphorique de « dors » tout au long du poème fait écho à l'ensemble des itérations du

[55] Henri Thomas, « Tristan Corbière, le chant ironique », *La Nouvelle Revue Française*, n°476, sept. 1992, p. 69.

déontif « dors » qui ponctuent *Les Amours jaunes*. Ces itérations illustrent l'importance du thème du sommeil qui atténue l'angoisse de la mort du poète. Il crée autour de la polysémie du mot « sommeil » un jeu où alternent les évocations de la mort et du repos : « Dors ton bon somme de granit » et « Ronfle à la mer, ronfle à la brise ; ».

Par ailleurs, la mise en scène des principaux événements qui ont marqué l'histoire de Roscoff révèle une frustration attachée au présent. Corbière se projette dans un paysage historique qui fut celui de son père et qu'il dépeint aux vers 25 et 26 : « Où battaient-ils, ces pavillons, Echarpant ton ciel en haillons !... ». Le poète fait allusion aux vers 18 et 19 à l'incendie de Roscoff que l'on nommait « Roskosgoz » : « aux nuits rouges de vin, / De sang, de feu ! ». Cet incendie fut ordonné en 1375 par le comte d'Arundel, gouverneur anglais de Brest. Dans la sixième strophe, le poète évoque de manière humoristique les violentes attaques anglaises qui détruisirent au XVIe siècle le vieux Roscoff :

v. 28 « Dors : plus ne viendront ricocher
Les boulets morts sur ton clocher
Criblé – comme un prunier – de prunes… »

L'évocation dans le premier quatrain de la contrebande qui fut établie avec l'Angleterre du début du XVIIe siècle jusqu'à la moitié du XVIIIe siècle témoigne de l'attention que Corbière accorde à l'histoire de cette ville :

Trou de flibustiers, vieux nid
À corsaires ! – dans la tourmente,
Dors ton bon somme de granit
Sur tes caves que le flot hante…

Marie-Louise Aubry rappelle cette page de l'histoire de Roscoff où « Les vins et spiritueux constituent la matière du commerce interlope » [56].

Des correspondances apparaissent entre la nostalgie d'une époque glorieuse et la relation que le poète entretient avec son père. En effet, la remise en question du présent de Roscoff évoque une confrontation allégorique avec l'image de l'oisiveté que la figure

[56] Marie-Louise Aubry, « Le port de Roscoff, les mutations d'un site », *Norois*, 1969, volume 64, numéro 64, pp. 521-535., p. 524.
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/noroi_0029-182x_1969-182x1969_num_64_1_1665 consulté le 21/09/2011.

paternelle à la retraite représente. On relève aux vers 25 et 26 les récits des batailles maritimes qu'Edouard Corbière a pu relater à son fils : « Où battaient-ils, ces pavillons, / Echarpant ton ciel en haillons !... ». Le poète s'approprie le passé légendaire de Roscoff qu'il glorifie au-delà de la dérision. Tristan qui ne connaît que la navigation de plaisance se trouve confronté à l'image d'un père auréolé de gloire. La dérision lui permet de déposséder Édouard Corbière de sa renommée. L'évocation des « Mousses de quatre-vingt-dix ans, » dont il est question au vers 33 constitue un clin d'œil ironique que Tristan adresse à son père qui fut mousse à l'âge de quatorze ans. En outre, au vers 36 le « vieux ronfleur » semble désigner de manière péjorative l'auteur du *Négrier* dont Tristan dénonce l'embourgeoisement.

La métaphore du « somme de granit » au vers 3 évoque les côtes granitiques de Roscoff et introduit le thème de la mort. Corbière crée ainsi un jeu de correspondances entre le paysage de Roscoff où les roches granitiques affleurent, et les pierres tombales sculptées dans cette matière minérale. Au vers 4, le mot « cave » renforce le thème de la mort et révèle une allusion à la notion de vacuité qu'illustre l'image des tombes au vers 5 de « Petit mort pour rire » : « Les fleurs de tombeau qu'on nomme Amourettes ». Par ailleurs, le mot « caveaux » au vers 8 de « Rondel » entretient une relation d'analogie avec les mots « caves » et « tombeau » qui accentue la notion de vacuité dans *Les Amours jaunes* : « Entends-tu leur voix ?... les caveaux sont sourds ». « Steam-Boat », On relève également dans « Le Poète contumace » et « Le douanier » l'image de la cavité. L'assimilation de la cabine d'un navire à une boîte dans « Steam-Boat », accentue l'image de la mort dans le recueil.

On peut rappeler ici que la châsse accorde une dimension sacrée à la femme aimée dans « Grand opéra ». Cet objet participe à l'évocation du caveau et témoigne d'une mise en valeur de la mort. L'expression « la boîte à deux » dans « Steam-Boat » fait allusion à l'image de la tombe et à celle de la châsse mise en scène dans « Grand opéra ». La question « n'ouïs-tu pas les pas » que déclare le narrateur-personnage de « Grand opéra » annonce le vers 5 de « Rondel » : « Entends-tu leur pas ? ». Le sommeil qui constitue un euphémisme de la mort, acquiert dans « Steam-Boat » une signification particulière :

v. 33 Qu'elle va me sembler étroite,

Tout seul, la boîte à deux !... la boîte
Où nous n'avions qu'un oreiller
Pour sommeiller.

Le lit qui équivaut à un cercueil au vers 34 désigne de manière allégorique la mort de manière similaire à l'image du berceau au premier vers dans « Sonnet posthume » : « Dors : ce lit est le tien… ». La référence spatiale fantaisiste « Lits divers » à la fin de « Litanie du sommeil » renforce l'image de la tombe dans le recueil. Elle renvoie à une universalité d'espaces géographiques de manière comparable au symbole du navire qui est associé au thème du voyage. Par ailleurs, cette expression entretient des correspondances avec les paroles du paria : « où que je meure ». L'oxymore « nuit de jour » qui se réfère aux ténèbres de la tombe constitue une allusion à Diogène qui se promenait avec une lanterne en plein jour déclarant ironiquement qu'il était à la recherche la vérité. L'expression « lit de la morgue » au dernier vers de « Paris nocturne » témoigne de l'obsession de la mort que le poète éprouve.

Le caractère dédicatoire du titre « Au vieux Roscoff » qui annonce un hommage, contraste avec le recours à la dérision dans ce poème. L'effet de chute qu'introduit cet antagonisme est accentué au vers 21 par le recours au pseudo-lyrisme : « – Où sont les noms de tes amants ?... ». La question que pose le narrateur « où battaient-ils, ces pavillons, » au vers 25 renforce l'effet de chute. Au-delà de la dérision, l'hommage que le poète rend au passé de Roscoff entretient des liens de correspondances avec *Le Négrier* d'Édouard Corbière : « Le petit port de Roscoff… était le rendez-vous de tous les corsaires qui se réfugiaient dans le chenal de l'Ile-de-Bas, poursuivis par l'ennemi ou battus par les tempêtes de l'hiver. »[57]. S'attaquer au passé de Roscoff offre peut-être au poète une victoire contre l'imposante figure paternelle. Le jeu de miroir que composent les deux visages allégoriques de Roscoff repose sur la dépréciation de l'instant présent au profit du passé et de son historicité. Le poète adepte des dualités marquées par de fortes oppositions associe le moment présent à l'évocation de la mort et en annule l'importance. Au-delà des allusions aux événements historiques « Au vieux Roscoff » témoigne de la réflexion du poète relative à l'Histoire de manière comparable à « La pastorale de Conlie ».

2. La faune et la flore des *Amours jaunes*.

[57] Edouard Corbière, *op. cit.*, p. 55.

a. Les métamorphoses.

Corbière dépeint dans la section « Armor » un univers étrange inspiré des contes et des légendes de Bretagne. Le poète fait allusion à des récits populaires qui relèvent de la tradition orale afin de transposer dans son recueil l'imaginaire breton. Il met en scène dans le premier tercet de « Nature morte » une superstition qui associe le chant du coucou à un présage funeste :

> Des coucous l'*Angelus* funèbre
> A fait sursauter à ténèbre,
> Le coucou, pendule du vieux,

Il est important de revenir ici à l'attention que Corbière accorde aux superstitions populaires et en particulier aux êtres surnaturels tels que l'Ankou, les revenants, les feux follets et les lavandières de la nuit. Ces figures spectrales du paysage nocturne de la section consacrée à la Bretagne entretiennent des correspondances avec les figures du monde nocturne telles que les prostituées ou le personnage de l'amoureux éconduit qui veille sous la fenêtre de la femme désirée. L'astre lunaire gouverne le cycle des métamorphoses ainsi que l'illustre « La litanie du sommeil », poème qui met en scène un monde chimérique se substituant à la réalité diurne. En effet, sous le « soleil des loups » c'est-à-dire sous l'influence de la lune, le lièvre de « Paysage mauvais » se transforme en « un sorcier poltron qui fuit… ».

Le thème de la métamorphose animalière tisse des correspondances avec « Chanson en *si* », poème dans lequel la figure de l'amant souhaite devenir tour à tour un faucon, un taureau puis un rat. Le bestiaire de la section « Armor » offre la vision d'un monde nocturne que la mort régit. Le poète s'inspire des croyances traditionnelles qui attribuent à la mort le sens d'un perpétuel cycle de la vie qui permet la libre circulation des âmes. Selon le *Barzaz-Breiz* le crapaud punit certains défunts en avalant leur âme de même que la « Lavandière blanche » symbolise le spectre des blanchisseuses malhonnêtes condamnées à errer éternellement. L'évocation du « caméléon pailleté d'étoiles ! » dans « Litanie du sommeil » illustre le cycle des métamorphoses associées à la mort conçue comme une constante transformation qui exclut la notion d'arrêt et de figement.

Corbière se réfère au personnage imaginaire du vampire qui se situe à la frontière du monde humain et du règne animal. Il correspond à une intersection entre la sphère des vivants et celle des morts. La dualité que présente le vampire évoque l'ambivalence du douanier qualifié d'« amphibie » dans le poème éponyme. La signification symbolique de cette dualité paradoxale acquiert toute son ampleur avec le renégat qui incarne la conciliation des attitudes contraires. Cette figure de l'ambivalence réunit des traits de personnalité antagonistes tels que ceux qu'on relève au vers 9 du « Renégat » : « Pendu, bourreau, ». Il rejoint également le personnage du vampire du fait que son existence soit caractérisée par la dualité. Corbière se définit par une série d'allégories animalières à l'image de celles du chien et du crapaud. Corbière investit des rôles différents qui tendent à exprimer la complexité de son paysage intérieur. Le crapaud, double caricatural du poète, illustre la recherche d'une réconciliation identitaire conçue comme une métamorphose. La disparition de la figure du poète malade qui fait place à l'enfant prométhéen dans la section finale témoigne d'une métamorphose telle que celle du crapaud redevenu prince charmant dans le conte de fée populaire.

Le caractère allégorique de la faune des marais peut être rapproché de la dimension double du chien, emblème du cynisme philosophique. La volonté du poète d'attribuer une signification double ou plurielle à des êtres polymorphes peut être mise en relation avec la dimension allégorique des animaux dans « Paysage mauvais » et « Nature morte ». Les titres de ces poèmes entretiennent des correspondances du fait que les mots « paysage » et « nature » se réfèrent au nom « Armor ». En outre, les adjectifs « mauvais » et « morte » comportent une sonorité commune et présentent tout deux une connotation négative.

b. La dimension symbolique du goéland et de la pervenche.

Le fait que le goéland soit l'un des symboles du paysage de la corbière permet d'entrevoir une relation métonymique entre le nom du poète qui en est l'homonyme et le mot « goéland ». En effet, le nom toponymique « Corbière » désigne un cadre naturel, qui abrite des oiseaux marins tels que le goéland. Le poète a pu également relever des correspondances entre son prénom « Tristan » et le sens étymologique du mot « goéland » qui se réfère à la tristesse. Le jeu de mots que l'on relève entre les mots

« corps de garde » au vers 21 et « garde-côte » présent dans le sous-titre, illustre le recours à la dérision dans *Les Amours jaunes*. Ce jeu de mots crée un effet de symétrie avec l'expression « aussi goélands que les goélands ». Corbière associe un pendant animalier aux personnages qu'il met en scène dans le recueil tel que le douanier nommé de manière ironique au vers 9 « vieux oiseau salé du bon Dieu », de même que le narrateur-personnage de « Paria » se définit au vers 4 « maigre coucou ». Par ailleurs, on relève au vers 22 une comparaison établie entre la figure du douanier et le goéland : « Haut perché comme un goéland ». Les différentes évocations de cet oiseau maritime lui accordent une dimension symbolique qui désigne de manière allégorique l'identité des gens de mer dans le recueil. D'autres références aux oiseaux maritimes dans « Le naufrageur » permettent de peindre le paysage de la corbière ainsi que le révèle la présence du mot « cormoran » au vers 8. En outre, les expressions « oiseau de malheur à poil roux ! » et « oiseau d'épave » dans la troisième strophe de ce poème, complètent la peinture de cet espace naturel et créent un effet d'écho.

De manière similaire, la mise en scène dans « Le douanier » et « Le poète contumace » de la pervenche présente une dimension allégorique. Cette fleur incarne peut-être l'attachement du poète à la Bretagne. Corbière n'attribue-t-il pas à la pervenche l'image de l'enracinement identitaire ? Le poète a pu s'inspirer de la nature de cette fleur dont les tiges se déploient sur le sol afin d'y fixer de fortes racines. Dans « Le poète contumace » l'expression « pervenche sèche » joue le rôle d'un emblème allégorique. Elle renvoie à la question identitaire dans *Les Amours jaunes* qu'illustre l'attitude ambivalente de Corbière par rapport aux traditions bretonnes. Il est possible d'entrevoir des similitudes entre la pervenche et la mal-fleurette évoquée dans le poème éponyme. Cette fleur symbolise le renouveau poétique tel que l'illustre le refrain au premier vers : « Ici reviendra la fleurette blême ». L'adverbe de lieu « ici » placé à l'attaque du poème met en relief les frontières d'un territoire imaginaire où s'inscrit la poésie de Corbière.

La personnification de la pervenche désigne de manière métaphorique la conquête d'un territoire poétique tandis que l'image de son enracinement dans le mur renforce le thème de l'appartenance identitaire. La mise en scène de cette fleur au vers 111 révèle une dimension métapoétique : « Dans le mur qui verdoie existe une pervenche ». Le mur représente dans « Le poète contumace » un obstacle comparable aux frontières maritimes dans « Gens de mer ». Toutefois le mur définit une limite figée

qui contraste avec la perméabilité de la frontière qui délimite la terre ferme de l'espace maritime.

Le mur contribue également à l'image de la réclusion et renforce la dimension symbolique de la fleur. En effet, la pervenche enracinée dans le mur acquiert le rôle d'un emblème de la liberté absolue qu'illustre la métaphore de la réclusion aux vers 87 et 88 de « *Libertà* » : « cette fleur cloisonnée, / Qui fut ma liberté ». L'expression « pervenche sèche » crée une allusion au thème de la réclusion et de la marginalité. En premier lieu, la place du mot « sèche » en position de rejet au vers 112 du « Poète contumace » met en scène de manière mimétique l'exclusion. La marginalité illustre le sentiment d'exclusion que le poète a dû éprouver dans sa région natale. Le « poète contumace » incarne cette marginalité ainsi que le souligne Henri Thomas : « « Le Poète contumace » des *Amours jaunes* est remarquablement étranger à la Bretagne »[58]. Le héros du « Poète contumace », double de Corbière, permet de saisir le désarroi de celui qui apparaît « incompris » tel que le déclare le narrateur au vers 31 : « il était invisible ». Le poète recourt à un chiasme entre les mots « sèche » et « verdoyer » afin de créer un oxymore. L'effet de contraste met en relief le sentiment d'exclusion que le poète éprouve de manière comparable à la réflexion relative à la liberté exprimée dans « *Libertà* ». Selon l'esthétique des dualités contradictoires l'évocation du mur qui « verdoie » représente un espoir. Par ailleurs, l'antithèse que crée au vers 87 l'appellation « fleur cloisonnée », exprime un sens nouveau issu de l'alliance des contraires de sorte que la réclusion équivaut dans ce contexte à la véritable liberté.

« Pervinca », étymologie latine du mot « pervenche », dérive de « vincere » qui signifie « vaincre ». Cette signification explicite le choix de Corbière qui associe la pervenche au renouveau poétique. Dans les traditions mortuaires, les couronnes de pervenche sont déposées sur la tombe des enfants et symbolisent l'éternité. Le mot « pervenche » se réfère à l'attachement que le poète éprouve à l'égard de la Bretagne tel qu'en témoigne « vincire » qui correspond à une seconde étymologie possible pour ce mot pouvant être traduit par les verbes « lier » ou « attacher ». Albert Sonnenfeld commente le rôle accordé à la région natale dans *Les Amours jaunes* : « C'est vers la Bretagne que Tristan se retourne alors, pour y trouver une rédemption spirituelle et une

[58] Henri Thomas, *op. cit.*, p.57.

fin à sa solitude. »[59].

c. Les oiseaux symboliques.

Le recours à l'allégorie animalière témoigne de l'intérêt de Corbière pour le genre littéraire du merveilleux, élément essentiel de la trame des contes traditionnels. Les deux variations sur la fable de « La Cigale et la Fourmi » qui encadrent le recueil, révèlent également l'attention que Corbière porte au symbolisme animalier. Dans « Un jeune qui s'en va » le narrateur cite partiellement aux vers 35 et 36 la chanson « le loup, le renard et la belette » qui comporte une dimension folkloriste : « *J'entends le renard, le lièvr*e / *Le lièvre, le loup chanter*. ». Le symbolisme des instances animalières est comparable à celui que présentent les poèmes « Paysage mauvais », « Nature morte » et « Le naufrageur ». Le fait que les marins évoquent le cormoran dans leurs superstitions ainsi que dans les croyances traditionnelles bretonnes, semble justifier sa mise en scène dans le recueil. La traduction étymologique du nom « cormoran » qui signifie « corbeau de mer »[60] permet d'expliciter les superstitions associées à cet oiseau. Hugues Laroche entrevoit une analogie entre le nom de cet oiseau marin et le paysage de la corbière : « Le corbeau de mer a donné son nom à la corbière, celle en tout cas qui nous intéresse par sa situation maritime. »[61].

La signification du nom « cormoran » semble annoncer l'évènement malheureux réservé au navire au vers 8 dans « Le naufrageur », poème empreint d'une dimension folklorique : « le sort est dans l'eau : le cormoran nage ». Il apparaît important de remarquer que le cormoran désigne la mort dans les croyances des marins. En effet, l'étymologie de « cormoran » révèle qu'il a pour origine le mot breton « cormareng » qui se compose de « mareng », marin, et de « cor », corbeau. Dans « Au vieux Roscoff » le cormoran incarne peut-être la contestation littéraire, sociale et politique. La mise en scène également du margat, dont le nom populaire est « fou » ou « fou de Bassan », symbolise la marginalité sociale et constitue avec le cormoran un emblème de la révolte du poète. Corbière met en scène des animaux qui appartiennent au paysage des côtes bretonnes et auxquels il attribue une dimension symbolique. Le margat que les croyances

[59] Sonnenfeld, *op. cit.*, p. 111.
[60] Définition dans le TLFi, *op. cit*.
[61] Laroche, *op. cit.*, p. 165.

populaires associent à la folie, représente le refus des conventions sociales. La folie acquiert dans le recueil le sens d'une lutte contre les différentes formes d'exclusion. Le renversement de l'image négative associée à la marginalité illustre la recherche d'un renouveau poétique qui puisse exprimer la réalité.

Par ailleurs, la quête d'authenticité et de réalisme a pu motiver le choix du mot « margat ». L'étymologie de ce mot révèle que la base « mar » signifie « mer » et que le suffixe « gat » désigne le lièvre comme l'illustre le nom « morgate ». L'écho phonique que ce mot entretient avec le nom « marginal » renforce l'évocation de l'exclusion sociale de manière comparable au « maigre coucou » qui incarne la marginalité dans « Paria ». Le poète procède à un renversement des valeurs sociales et attribue au fou de Bassan une dimension allégorique et une connotation méliorative qui contraste avec l'image caricaturale que lui accorde l'ornithologue Dampier[62]. La place privilégiée accordée au margat dans le recueil évoque celle que Baudelaire attribue à l'albatros au sein des *Fleurs du Mal*.

Il semble que le vers « Trop fou pour être bête » dans « Épitaphe », permet de faire allusion au mot « margat ». En effet, « fou » est synonyme de « margat » tandis que le mot « bête » joue le rôle d'hyperonyme. Le jeu de mots repose sur une ambiguïté sémantique liée à l'homophonie que présente le terme « fou ». Au XIXe siècle cet oiseau était réputé pour son comportement surprenant ainsi que le révèle l'article consacré au « fou » dans le grand dictionnaire universel :

> « … Ces oiseaux sont grands et bien armés ; ils ont l'apparence de la force, et cependant ils n'osent ni attaquer ni se défendre. Tout leur instinct se borne à se reproduire et à saisir leur proie. Ils ne paraissent être affectés par aucun danger ; la mort des individus de leur espèce, tués à côté d'eux, ne les effraie pas. En mer, où ils s'avancent fort loin, ils se posent sur les vaisseaux, comme en lieu de sûreté ; sur terre, l'approche ou l'attaque de

[62] « Une narration du voyageur Dampier, dont la véracité est parfois un peu suspecte, paraît avoir été la source des particularités les plus remarquables qui ont été débitées relativement aux Fous. « Il trouva, dit-il, tant de stupidité dans ces oiseaux qui étaient réunis en quantités innombrables sur des côtes visitées pour la première fois, qu'il ne savait quels moyens employer pour les faire fuir et abandonner certains passages qu'ils obstruaient ; ils se laissaient assommer sous les coups de bâton, plutôt que de se déterminer à céder le terrain. ». « Dictionnaire classique d'histoire naturelle », E-Fouq, Volume 6 par Jean Victor Audouin, éditeurs Rey et Gravier, Paris, 1824, éditeurs Baudouin frères, p. 581.
http://books.google.fr/books?id=UQtcAAAAQAAJ&pg=PA581&lpg=PA581&dq=FOU+DE+BASSAN+une+narration+du+voyage+DAMPIER&source=bl&ots=JZnf91FJGN&sig=retXxLtPhaj9QZx7QhbIXhxwhhQ&hl=fr#v=onepage&q=FOU%20DE%20BASSAN%20une%20narration%20du%20voyage%20DAMPIER&f=false
consulté le 28 novembre 2011.

l'homme ne les intimide pas. Ils se laissent approcher, prendre ou assommer les uns après les autres, sans songer à fuir. ». [63]

La figure du fou évoque le thème de la contestation et soulève la question de l'appartenance identitaire. L'évocation du cri des fous et des cormorans peut être rapprochée du chant des rossignols mis en scène dans « Le poète contumace ». Dans ce poème l'expression « rossignols d'ouragan » fait écho à « poètes d'ouragans » présente dans « Au vieux Roscoff ». L'alliance de deux images antagonistes que présentent respectivement ces expressions, corrobore le jeu des oppositions dans la poésie de Corbière. Le cri du margat acquiert un sens allégorique et signifie la révolte du poète. Corbière s'attaque ainsi à la symbolique de l'oiseau dans la littérature romantique. La blancheur de l'albatros baudelairien s'oppose à la couleur noire du cormoran. Cet antagonisme chromatique constitue un renversement des valeurs poétiques traditionnelles.

Par ailleurs, Corbière déprécie l'image de l'hirondelle. Dans « Le poète contumace » elle n'incarne plus l'image d'un renouveau de la nature mais est associée à la représentation d'une mort douloureuse :

Le printemps... – Le printemps n'est-ce pas tes vingt-ans.
On n'attend plus que toi, vois : déjà l'hirondelle
Se pose... en fer rouillé, clouée à ma tourelle.

Les mots « printemps » et « hirondelle » qui désignent de manière symbolique la vie et la jeunesse, sont respectivement investis d'une connotation négative dans « Le poète contumace » et le premier quatrain de « Un jeune qui s'en va ». L'évocation du printemps constitue une parodie de la poésie pastorale aux deux premiers vers de ce dernier poème : « Oh le printemps! – Je voudrais paître ! ... / C'est drôle, est-ce pas : les mourants ». Le recours au verbe « paître » contribue à la parodie du genre littéraire de la bucolique. En effet, ce mot évoque les paroles d'Apollon dans la sixième des *Bucoliques*, célèbre recueil du poète latin Virgile : « Tityre, un berger doit faire paître ses grosses brebis, et chanter de petits airs champêtre. »[64]. Le verbe « paître » contraste avec le mot « printemps » qui appartient au champ sémantique de la pastorale et introduit une

[63] Définition selon le « *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle* » de Pierre Larousse, Administration du grand dictionnaire universel, Paris, Genève, réimpression Slatktine, 1952.

[64] Virgile, *Bucolique*, IV traduction de la collection M. Nisard, Paris, 1850, consulté le 28/11/2011 sur http://bcs.fltr.ucl.ac.be/virg/buc/buc06.html

allusion au berger Tityre, personnage des *Bucoliques*, évoqué au vers 35 de « Frère et sœur jumeaux » : « J'eus le cœur de crier au vieux duo : Tityre ! – ».

La dépréciation du registre bucolique participe à la remise en question de la représentation de l'amour dans la littérature romantique. La peinture de la prostitution que propose Corbière accentue également la contestation des excès de ce mouvement littéraire. Michel Dansel entrevoit une place importante accordée à la figure de la prostituée sur l'échiquier des *Amours jaunes* :

> « Déçu par le comportement de Marcelle, qui ne lui offre pas un amour à la mesure de son idéal, le poète s'acharne à rendre la situation plus absurde et plus affligeante qu'elle ne se présente. La prostituée devient son refuge, sa riposte, son moyen de narguer sa quête d'absolu pour se faire souffrir. »[65].

Il semble que ce personnage ne joue pas le rôle d'un pendant caricatural qui permet au poète de se venger de la femme aimée. La mise en scène de la figure de la prostituée attribue à la réalité une dimension euphorique. Dans « Idylle coupée » Corbière associe de manière imagée les prostituées à des noms d'oiseaux telle « la grue » citée au vers 3. Le mot « turlutant » au vers 8 désigne le chant du turlut, une variété d'alouette, de même que le mot « perruches » au vers 20 qui fait allusion à des femmes bavardes et vaniteuses, contribue au portrait caricatural des femmes de mœurs légères.

d. Le symbolisme floral.

Le « maigre jonc-marin en fleur » joue le rôle d'un hommage funèbre, un adieu dédié au passé glorieux de Roscoff qui faisait face aux attaques de la flotte militaire anglaise. Le motif floral tisse des correspondances avec le thème de la mort ainsi qu'en témoigne le titre « Male-fleurette », écho phonique de celui des *Fleurs du Mal*. L'allusion à ce recueil témoigne peut-être de l'aveu d'une filiation baudelairienne. En outre, le symbolisme attribué à la « male-fleurette » corrobore la référence à la poésie de Baudelaire. Corbière accentue la dimension contestataire associée à la « male-fleurette » aux derniers vers de l'ultime rondel :

v. 10 Elle connaît bien tous ses trépassés !

[65] Dansel, *op. cit.*, p. 76.

Et, quand elle tue, elle sait qu'on l'aime…
– C'est la male-fleur, la fleur de bohême. –

Le passage de l'appellation « fleurette » qui ponctue le rondel, à celle de « male-fleur » au vers 12 tend à justifier l'affirmation d'une affiliation baudelairienne.

Par ailleurs, il existe un lien d'analogie entre la male-fleurette et le « maigre jonc-marin » mis en scène dans « Au vieux Roscoff ». Ces deux végétaux représentent de manière allégorique la disparition physique. L'image du « maigre jonc-marin » placé au cœur du canon rouillé crée un contraste qui incarne le renouveau poétique. Le poète accorde au jonc-marin un rôle comparable à celui de la male-fleurette. La fragilité du jonc marin se substitue aux boulets de canon et inaugure une ère de paix. L'évocation de cette plante dans *Les Amours jaun*es entretient des correspondances avec le jonc de la poésie hugolienne qui désigne la fragilité de l'homme. Au vers 28 de « À Villequier » dans *Les contemplations*, le poète recourt à l'image du jonc afin d'affirmer la vulnérabilité de l'être humain : « Et que l'homme n'est rien qu'un jonc qui tremble au vent ; »[66]. La tournure pléonastique « maigre jonc-marin » attribue une signification particulière au mot « jonc ». L'évocation de la maigreur dans ce contexte allégorique peut se référer à la fragilité de l'état de santé du poète. L'expression « maigre jonc-marin » se compose de deux mots chargés d'une valeur symbolique dans *Les Amours jaunes*. Les mots « maigre » et « jonc-marin », de même que l'expression « maigre coucou » dans « Paria », font peut être allusion à la maigreur légendaire de Tristan

e. L'anémone de mer ou l'ambivalence identitaire.

L'anémone de mer appartient à l'univers maritime dont elle constitue le symbole floral tel que le dénote l'adjectif « épanouie » au vers 16 du « Douanier ». En tant qu'animal venimeux associé au danger, l'anémone de mer joue le rôle du pendant maritime de la male-fleurette. En effet, l'anémone de mer évoque la fleur vénéneuse de la poésie de Corbière au vers 11 de « Male-fleurette » : «Et, quand elle tue, elle sait qu'on l'aime… ». La male-fleurette en tant que fleur de la terre s'oppose à l'anémone qui incarne le pôle maritime. Ces deux fleurs constituent donc une polarité qui anime les deux dernières sections du recueil, « Gens de mer » et « Rondels pour après ». Elles représentent respectivement les dangers de l'univers maritime ainsi que le retour à la

[66] Hugo, *Les contemplations*, op.cit., p. 297.

terre d'origine dont Kutyla évoque le symbolisme : « La mort est non seulement vue comme un retour à la Nature – qui est le retour du corps à la poussière, à la terre – mais comme un retour à la Terre-mère »[67].

La dimension ambivalente de l'anémone qui possède des caractéristiques végétales et animales, présente des traits de ressemblance avec le sujet d'« Épitaphe » qualifié au vers 7 de « mélange adultère de tout. ». La figure du renégat est comparable à cet animal aquatique et sa versatilité laisse entrevoir une parenté avec la dimension protéiforme d'Arlequin. L'appellation « amphibie » qui désigne dans le recueil le renégat et le douanier permet de peindre leur ambivalence. En outre, le polymorphisme attribué à ces personnages illustre la dimension problématique de la question identitaire. Par ailleurs, le mot « pied » présent dans l'expression que le poète lexicalise « pieds-de-bancs-de-cabaret » au vers 62 du « Bossu Bitor », symbolise la rupture des liens avec la terre. L'appellation lexicalisée désigne de manière euphorique l'invalidité des membres inférieurs des marins. Le poète met en scène un espace de transition, microcosme intermédiaire entre la terre ferme et la mer comparable à la corbière qui constitue un lieu limitrophe du monde maritime.

Corbière dépeint avec une verve rabelaisienne l'ambivalence du douanier dans la huitième strophe du poème éponyme :

Tout se trouvait en toi : bonne femme cynique ;
v. 40 Brantôme, Anacréon, Barême et le Portique ;
Homère-troubadour, vieille Muse qui chique ;
Poète trop senti pour être poétique !...
– Tout : sorcier, sage-femme et briquet phosphorique,
Rose-des-vents, sacré gui, lierre bacchique,
v. 45 Thermomètre à l'alcool, coucou droit à musique,
Oracle, écho, docteur, almanach, empirique,
Curé voltairien, huître politique…

Cette inspiration rabelaisienne apparaît également dans « Le renégat » où le personnage éponyme incarne une pluralité de rôles :

v.4 Ecumeur, amphibie, à la course, à la tâche,
Esclave, flibustier, nègre blanc, ou soldat,
Bravo : fait tout ce qui concerne tout état,

[67] Kutyla, *op. cit*., p. 78.

La récurrence du thème de l'indétermination identitaire témoigne de la quête d'une identité plurielle telle que le révèlent les paroles du narrateur d'« *Elizir d'amor* » qui déclare au vers 13 : « répéterai tous mes rôles ». Pascal Rannou tente d'expliciter cette question : « la quête identitaire mise en œuvre dans *Les Amours jaunes* est-elle en premier lieu une quête négative : il s'agit de se définir contre ce qu'on rejette »[68]. Les différents déguisements que Corbière adopte tels que celui du mendiant, dénotent au-delà du désir de la provocation, un rejet des préceptes éducatifs et moraux que son milieu familial lui a inculqué ainsi que nous le relevons dans le premier quatrain de « Paris [V] » :

> C'est la bohême, enfant : Renie
> Ta lande et ton clocher à jour,
> Les mornes de ta colonie
> Et les *bamboulas* au tambour.

Au-delà de la dérision, le jeu des déguisements révèle un désir démiurgique qu'illustre le pronom indéfini « tout » présent aux vers 39 et 43 du « Douanier ».

L'évocation du thème de l'insularité aux vers 118 et 119 du « Poète contumace » témoignent d'une quête d'indépendance et d'originalité chez Corbière : « Ou *Robinson avec Vendredi* – c'est facile – / La pluie a déjà fait, de mon royaume, une île. ». L'indication géographique « Ile de Batz » dans « À mon chien Pope » contribue au thème de l'insularité qui participe à une recherche de liberté. En effet, l'île incarne un ailleurs qui s'oppose à l'ordre social établi et révèle une quête d'indépendance. Elle correspond à un idéal social et identitaire que l'appellation « mon royaume » désigne. Par ailleurs, les références géographiques factices présentées à la fin des poèmes permettent de parodier la littérature romantique qui manifeste des détails pseudo réalistes.

Au-delà du fait que Corbière n'ait pas formulé un véritable art poétique, sa contestation ironique de certains excès de ses contemporains contribue au renouveau de la poésie. L'absence de cohérence formelle entre les différentes sections du recueil crée une recherche d'effets de dissymétrie. Corbière rompt avec la tradition poétique par des dissymétries structurelles. De manière similaire, les dissonances phoniques, les alliances inédites de mots, ainsi que l'usage innovant de la typographie et de la ponctuation,

[68] Rannou, p. 157.

concourent à une esthétique de la rupture qu'illustre la réflexion d'André Le Milinaire qui tente de définir la quête d'innovations poétiques dans *Les Amours jaunes* : « la recherche presque systématique, dans la langue, des points de rupture. Toutes les ressources que peut lui apporter la langue orale pour subvertir l'écrit, Corbière les utilise : « langue de télégramme »[69].

IV. Les objets symboliques.

1. Le portrait dans le sac.

Corbière attribue au sac une valeur symbolique et l'associe à l'univers des marins tel que le révèle l'expression « Gens de corde et de sac ». Dans le cinquième quatrain de « Lettre du Mexique », la figure du corsaire décrit le contenu du sac d'un matelot mort en mer :

v. 18 … J'ai trouvé dans son sac des souvenirs de cœur :
Un portrait de fille, et deux petites babouches,

[69] Le Milinaire, *op. cit*., p. 109.

Et : marqué – *Cadeau pour ma sœur*. –

La présence des « souvenirs de cœur » et des cadeaux témoigne de la valeur sentimentale que le matelot décédé accordait à ce sac qui constitue une allusion au thème du voyage et à celui de l'itinérance. Le sac du matelot peut être rapproché de celui du mendiant breton et de la rapsode foraine, emblèmes de l'indigence et de la liberté.

Le sac joue un rôle important sur la scène poétique du « Riche en Bretagne » et de « La rapsode foraine et le pardon de Sainte-Anne ». Le sac de ces deux figures de l'itinérance sert à recueillir les dons et incarne de manière implicite la charité du peuple breton. Corbière recourt à une allégorie biblique dans « Un riche en Bretagne » afin de révéler la dimension spirituelle du personnage du mendiant. Le poète crée un jeu d'analogie entre la manne divine et le sac du pauvre :

> Il sait bien que pour lui l'œil d'en haut est ouvert
> Dans ce coin d'où tomba la manne du désert
> Et le pain de son sac…

Le sac de la rapsode foraine est également associé la révolte. En effet, le mot « soldat » que l'on relève au vers 230 dénote une dimension belliqueuse : « Avec son vieux sac de soldat : / C'est notre sœur… donne – c'est fête – ». Les sacs du soldat et de la rapsode ne sont-ils pas le pendant de celui des mendiants napolitains ? Le désœuvrement de la rapsode peut être comparé au farniente des lazzarones napolitains. L'interrogation rhétorique aux vers 28 et 29 met en relief le farniente du mendiant : « – Travailler – pour que faire ?...On travaille pour lui / Point ne doit déroger. Il perdrait la pratique ; ». Par ailleurs, dans « Le bossu Bitor » le sac présente une valeur symbolique. La sentence proverbiale au vers 74 de ce poème exprime le détachement des biens matériels que le poète adopte : « – L'or n'est qu'une chimère ! ». L'expression « un sac de sous » au vers 75 permet de montrer que la cupidité est à l'origine de la violence des marins à l'encontre du matelot bossu.

Le sac dans *Les Amours jaunes* est principalement associé au thème du voyage. Cet objet symbolique contribue également à la thématique de la fuite et à celle de l'oubli ainsi que l'illustre l'image du sac des condamnés à la peine de mort au vers 22 de « Litanie du sommeil » : « sac noir où les chassés s'en vont cacher leur tête ! ». Il s'agit

alors d'une représentation métaphorique de l'exil conçu comme un refuge propice à l'oubli. Dans ce contexte le sommeil représente une échappatoire pour le petit peuple malheureux. Dans « La rapsode foraine et le pardon de Sainte-Anne », on relève l'évocation du personnage d''Isaac Laquedem[70] surnommé le Juif errant. Corbière a pu s'inspirer du roman inachevé d'Alexandre Dumas publié en 1853 et consacré à cette figure légendaire condamnée à errer éternellement sur Terre pour avoir refusé de donner à boire au Christ portant la croix. Cité en premier lieu dans « Chapelet », ce personnage mythique associé à un perpétuel voyage concourt aux thèmes du voyage et de l'errance. Isaac Laquedem incarne dans le recueil un désir d'itinérance et de dépaysement, de même qu'il témoigne du sentiment de solitude du poète.

Le sac de la rapsode, symbole de la piété populaire et celui du matelot Bitor qui désigne l'oisiveté et la luxure, définissent une opposition thématique. L'évocation du sac des lazzarones napolitains, emblème de la paresse et de la malhonnêteté renforce la dimension ambivalente de cet objet. La mise en scène du vol du sac du narrateur-personnage dans « *Veder Napoli poi mori* » réactive le sens étymologique du nom italien « lazzarone » qui signifie « voleur ». Corbière recourt au discours direct au vers 29 afin de rendre compte de l'émoi du voyageur dépossédé de ses biens : « *Dolce Farniente* !... – Non ! c'est mon sac ! ». Le sac révèle une part de l'identité des personnages mis en scène dans *Les Amours jaunes* ainsi que l'illustrent ceux du mendiant breton et de la rapsode. Cet objet symbolise le mode de vie et la probité de ces figures de l'itinérance qui invitent à la miséricorde. Leurs sacs s'emplissent grâce à la compassion et à la générosité du petit peuple, tandis que ceux des lazzarones sont associés à leur condition de vie parasitaire que l'expression « c'est la sangsue à vide » dépeint au vers 35 de « *Veder Napoli poi mori* ».

L'expression imagée « panier percé » révèle de manière ironique l'état de grande précarité du peuple napolitain et constitue peut-être une allusion au thème du sac. Le recours au sens premier de cette expression qui désigne une personne dépensière, révèle un jeu sur la polysémie des mots. Le processus de remotivation du sens figé caractérise le goût de Corbière pour les jeux de mots et les calembours. Il réalise autour du mot « sac » des variations ludiques telles que la lexicalisation présente aux vers 62 et 63 de

[70] Alexandre Dumas, *Isaac Laquedem ou le mythe du Juif errant*, éd. Claude Aziza, Les Belles lettres, coll. Les romans sur l'Antiquité d'Alexande Dumas, 2005.

« La pastorale de Conlie » : « Parmi leurs sacs-de-nuit de cour… / A la botte vernie il faut robes à traînes; ». L'expression « Sacs-de-nuit » dont le poète renforce le figement lexical par l'adjonction des tirets, amplifie l'effet de l'antinomie introduite par le mot « cour » qui se réfère de manière ironique au faste dans lequel vivent les hommes politiques au pouvoir. L'effet de chute que les mots « sac de nuit » et « cour » introduisent dans le poème, permet de dénoncer les abus des membres du gouvernement.

Le poète met en relief la polysémie du mot « sac » aux deux premiers vers d'« Aurora » : « Cent vingt *corsairiens*, gens de corde et de sac, / À bord de la *Mary-Gratis*, ont mis leur sac. ». Selon une technique de remotivation du sens propre similaire à celle exploitée dans le contexte de « La pastorale de Conlie », le poète nomme les matelots au premier vers « gens de corde et de sac ». Il procède à une inversion des mots de la locution lexicalisée « gens de sac et de corde » qui se réfère au sac où l'on enfermait les malfaiteurs avant de les noyer. Cette inversion qui crée au deuxième vers une rime volontairement pauvre avec le mot « sac », entretient une relation d'analogie avec l'expression « mettre à sac » qui fait peut-être allusion au pillage des navires marchands par les corsaires. Dans le parler des gens de mer cette expression signifie que les marins sont sur le point de reprendre la mer.

Par ailleurs, les paroles du narrateur-personnage aux vers 11 et 12 du poème liminaire de la section « Gens de mer », « Et pour tantôt, j'espère un sac / Lesté d'un bon caillou qui coule », entrent en résonance avec l'expression « gens de corde et de sac ». L'évocation de la corde de pendaison et le sac employé pour noyer les condamnés contribue au thème de la condamnation à mort qui témoigne de l'angoisse du poète. L'ambivalence du symbolisme de la corde est comparable à celui du sac. En effet, dans « Chanson en *si* » la corde de la pendaison mène de manière paradoxale vers la liberté :

v. 36 Si j'étais roide pendu
Au ciel serais tout rendu
Grimperais après ma corde,
Ancre de miséricorde,
Grimperais !

Le suicide peut signifier dans ce contexte une fuite qui délivre le poète d'une existence marquée par la maladie. Le verbe « Grimperais » ainsi que le mot « miséricorde »

témoignent de la quête d'une libération. Le souhait que le narrateur exprime dans « *Point n'ait fait un tas d'océan…* », poème liminaire de la section « Gens de mer », corrobore cette hypothèse. Dans ce poème le verbe « espérer » accentue la dimension salvatrice accordée à la mort : « Mon lit d'amour fut un hamac ; / Et, pour tantôt, j'espère un sac / Lesté d'un bon caillou qui coule ».

Par ailleurs, le fait que la corde du condamné acquiert une dimension salvatrice, illustre la quête d'un renversement des valeurs morales établies. Corbière dépeint une vision ambivalente du monde dans « Sagesse des nations », texte mis en exergue dans le poème « Épitaphe » où le narrateur déclare qu'« une épitaphe égale une préface et réciproquement. ». L'expression « Ancre de miséricorde » qui désigne l'ancre la plus solide d'un navire, tisse un réseau d'analogies avec l'univers des marins auquel elle est associée. Corbière transpose dans sa poésie des images issues du parler des marins et accorde une dimension privilégiée à des mots tels que « sac » et « corde » afin d'exposer sa conception de la mort. Au dernier vers de « Litanie du sommeil » on relève le thème de la mer qui est associé à l'imagerie de la mort dans l'univers des marins : « Tu n'as pas LE SOMMEIL, ô Sac ensommeillé ! ». Par ailleurs, la métaphore du sac qui représente le corps de la figure du dormeur engourdi par le sommeil entretient des correspondances avec celui qui est condamné à la noyade. Cette métaphore s'oppose à celle de la « Manne de grâce » qui fait allusion au vers 146 à l'image du pain tombant dans le sac du vieux mendiant breton. La corde, pendant symbolique du sac et emblème du désespoir, amplifie l'image de la mort au vers 68 : « Ô corde de pendu de la Planète lourde ! ».

L'évocation symétrique de la corde et du sac dans la « Litanie du sommeil » contribue à un jeu d'analogie entre d'une part les symboles de la poésie lyrique tels que la lyre et la guitare, et d'autre part les objets qui représentent la mort. La corde qui figure par métonymie les instruments à corde, participe aux liens de correspondances entre les symboles du lyrisme poétique ainsi que le révèlent les paroles du narrateur-personnage au vers 4 de « À une demoiselle » : « Touches qui ne vont pas aux cordes des cheveux ! ». Dans ce contexte la chevelure de la femme aimée est assimilée aux crins du cheval qui servaient de cordes à piano. Cette image de la chevelure évoque ainsi la lyre et le clavecin nommé de manière humoristique « télégraphe à musique ». Le poète s'attaque à la mise en valeur d'une musicalité harmonieuse afin de dénoncer les excès du

Romantisme. Il compose un vers au rythme heurté et recourt à des sonorités dures telles que les consonnes gutturales [k] et [g] ainsi que la dentale [R] au vers 11 : « Cri d'os, dur, sec, qui plaque et casse – Plangorer … ». Aux vers 15 de « Pièce à carreaux » l'expression anti-lyrique « corde à boyaux » est le pendant caricatural de la corde conçue comme une métonymie de la lyre romantique. Le rythme heurté et la musicalité dissonante dans le deuxième quatrain de ce poème accentue la remise en question du Romantisme :

Donc – À qui rompra : votre oreille,
Ou bien mes vers !
Ma corde à boyaux sans pareille,
Ou bien vos nerfs ?

Au-delà de la contestation de certains excès du Romantisme, l'expression « cordes à boyau » présente également au vers 7 de « À un Juvénal de lait », désigne une poésie du déchant et de la désillusion ainsi que l'affirme le personnage du poète dans le deuxième quatrain :

v.6 […] Après, tu feras de tes nerfs
Des cordes à boyau ; quand, guitares, sans âmes,
Les vers te reviendront déchantés et soufferts.

Au vers 13 de « Bonsoir » l'évocation de la fin des épanchements lyriques de la figure de l'amant concourt au réseau de correspondances que les différentes occurrences du mot « corde » tissent : « Mais il n'a plus cette corde qui pleure. ». L'allusion à la philosophie cynique explicite le changement d'attitude de l'amant tel qu'il est présenté au deuxième quatrain de « À mon chien Pope » :

– Toi : rester toi ; ne pas connaître
Ton écuelle ni ton maître.
Ne jamais marcher sur les mains,
Chien ! – c'est bon pour les humains.

Le rejet des différents mouvements littéraires du XIXe siècle exprime la volonté d'indépendance du poète de même que sa quête d'une intégrité artistique. La personnification du chien, emblème de la contestation dans *Les Amours jaunes*, constitue une caricature du héros du topos romantique.

2. La corde, la laisse et l'ancre

Le mot « bitors » qui désigne une corde tordue dans le parler des marins, évoque le thème de la pendaison. Il constitue une allusion à la circularité que décrit la visite annuelle du matelot bossu aux prostituées. Dans le contexte du « Bossu Bitor » cette circularité constitue un cercle vicieux. De nombreuses expressions renforcent l'image du cercle : « tors et retors » citée au vers 7 du « Bossu Bitor » contribue à réaliser une évocation implicite de la perversion tandis que les paroles du narrateur au vers 43, « Lové tout de son long dans un rond de cordage », illustrent une attitude de désœuvrement similaire au farniente des lazzarones napolitains. La corde comporte différentes significations dont la plus récurrente est celle de la laisse du chien. Au-delà de cette image, la corde joue le rôle d'un fil conducteur qui participe à la dialectique de la liberté et de la servitude.

Au dernier vers de « Sonnet à sir Bob » on relève l'évocation de la laisse du chien qui symbolise la servilité : « j'aurai le collier portant Son petit nom. ». La représentation allégorique de la soumission contraste avec l'expression de la révolte de la figure du chien dans « À mon chien Pope ». Le fait que le narrateur-personnage feint la naïveté invite le lecteur à s'interroger quant à la signification de son attitude affectée. Le commentaire de Keith H. Macfarlane explicite la révolte du poète :

> « Or les velléités de ce « fou » l'empêchent de s'astreindre à un effort si continu. Il aurait voulu être ce que les braves gens de la côte d'Armor ont vu en lui : un Être, c'est-à-dire une parcelle aussi peu différenciée que possible de la Nature »[71].

Dans le huitième sonnet consacré à Paris, le contre-rejet « Laisse » crée un effet de chute du fait que l'expression « dernière maîtresse » présente au vers 10 introduit une ambiguïté sémantique. Cette expression accentue la connotation péjorative inférée par le mot « laisse » qui désigne un lien solide permettant d'attacher un animal. La disposition typographique crée un effet de rupture qui contribue à la dimension métapoétique de ce poème aux vers 9 et 10 :

v.9 Laisse
Ta bourse – dernière maîtresse –

[71] Macfarlane, *op. cit.* , p. 58.

Le blanc qui précède ce mot au vers 10 mime peut-être le peu de liberté de déplacement qu'une laisse offre à chien. Il contribue ainsi de manière mimétique à accentuer le thème de la servitude. La mise en scène métapoétique de ce sonnet corrobore la recherche de mimétisme dans *Les Amours jaunes* de manière comparable à l'usage des blancs dans la poésie de Mallarmé.

« Épitaphe » manifeste également un jeu sémantique entre les mots « laisse » et « maîtresse ». Les différentes références à la raideur des pendus participent à la mise en scène d'un état de figement qui illustre le mal de vivre que le poète éprouve. Le mot « roide » dans l'expression « roide-soûls » au vers 128 du « Bossu Bitor » témoigne de ce figement. L'exclamation « Roide pendu ! » au vers 36 de « Bohême de chic » fait écho au vers 41 de « Chanson en *si* » : « Si j'étais roide pendu, ». Enfin, le narrateur dépeint au vers 7 de « Frère et sœur jumeaux » la rigidité des corps des personnages : « Serrés l'un contre l'autre et roides, sans pensées… ». Cette raideur physique dénote peut-être la mort par pendaison. En outre, les différentes manifestations de la rigidité qui caractérise les corps mis en scène révèlent une impossibilité d'agir. Cette inaction subie revêt une double origine. La première est commandée par l'état de santé précaire de Tristan, tandis que la seconde est la conséquence de la situation de dépendance matérielle que le poète entretient avec son père.

Corbière dépeint des corps rigides évoquant ainsi le thème de la pendaison. Au vers 20 du « Renégat » le mot « potence » fait référence à ce thème : « Il a tout violé : potence et garde-chiourme. ». On relève également le mot « potence » au vers 43 de « Bohême de chic », ainsi qu'au premier vers de « Laisser-courre », poème dans lequel le poète renforce l'évocation de l'image de la pendaison : « J'ai laissé la potence / Après tous les pendus, ». L'image de la pendaison en tant que condamnation suprême présente des ressemblances avec le thème de la marginalité qui constitue une sorte de châtiment social. Le sentiment de dépit qu'éprouve le poète condamné par la maladie a pu lui inspirer la mise en scène de la pendaison. En effet, la pendaison est une représentation allégorique de l'exclusion sociale. La figure du chien aux vers 41 et 42 de « Bohême de chic » exprime de manière euphorique la révolte du poète : « Je lève haut la cuisse / Aux bornes que je vois : ». L'allusion à la figure du chien évoque la philosophie cynique qui

conteste les excès de toutes les formes d'autorité. Dans « Laisser-courre » la potence, emblème du pouvoir judiciaire désigne de manière symbolique le rejet de l'ordre établi.

La figure du pendu et la description du corps inanimé du « bossu Bitor » aux vers 247 et 248 révèlent l'intérêt morbide que le poète accorde à la dimension macabre de la mort : « Un cadavre bossu, ballonné, démasqué / Par les crabes. Et ça fut jeté sur le quai, ». Il faut remarquer que la position horizontale du cadavre de Bitor qui gît sur le quai contraste avec la verticalité des corps des pendus. Par ailleurs, la mort par pendaison symbolise l'échec social et évoque l'idée d'une chute. Le poète propose une représentation dichotomique de la mort qui oppose la verticalité synonyme d'une révolte contre les règles sociales, à l'horizontalité suggérant le thème de la soumission. Le narrateur-personnage dépeint un mouvement ascensionnel et libérateur au vers 38 de « Chanson en *si* » : « Grimperais après ma corde, ». De manière paradoxale la figure de l'amant entrevoit dans la mort une condition nécessaire pour atteindre la liberté absolue. Son attitude peut être comparée à celle de la figure du poète prométhéen des « Rondels pour après » qui se libère des attaches terrestres. Le premier quatrain de « Petit mort pour rire » tend à justifier ce rapprochement :

> Va vite, léger peigneur de comètes !
> Les herbes au vent seront tes cheveux ;
> De ton œil béant jailliront les feux
> Follets, prisonniers dans les pauvres têtes…

Le surgissement que désigne le verbe « jaillir » contribue à l'image de la libération et contraste avec la dimension dysphorique du mot « prisonniers ».

Par ailleurs, l'évocation de l'ascension du pendu au moyen de la corde témoigne peut-être d'un cheminement spirituel et jette un pont entre l'univers tellurique et la sphère céleste. L'image de la corde symbolise ainsi un lien entre la vie et l'au-delà. Corbière met en scène dans le recueil des mouvements contraires tels que l'illustre la chute du corps du pendu qui s'oppose au mouvement d'ascension du narrateur-personnage évoqué au vers 38 « grimperais après ma corde, ». Ces deux actions antagonistes ne révèlent-elles pas les tensions qui animent le poète entre les pulsions de vie et de mort ? En effet, cette dualité témoigne de l'opposition entre son attachement à la vie et la tentation de la mort conçue comme un apaisement.

3. La symbolique du pied dans *Les Amours jaunes.*

a. L'empreinte du pied ou la revendication d'un espace identitaire.

L'évocation de la terre natale dans *Les Amours jaunes* est associée à la question de l'identité. Dans « Saint Tupetu de *Tu-pe-tu* » Corbière dépeint aux vers 9 et 10 une croyance traditionnelle bretonne : « Et dans sa chapelle ouverte, entre / – Tête ou pieds – tout franc Breton ». Cette tournure elliptique accentue la mise en valeur du lieu de culte qui équivaut à un épicentre où convergent les espoirs de l'assistance. Les ellipses illustrent le recours à un minimalisme verbal qui permet au poète de retranscrire sa perception de la réalité. Le poète en quête d'authenticité transpose dans sa poésie l'aura des scènes qu'il dépeint ainsi que le révèlent les paroles du narrateur au vers 6 de « Déjeuner de soleil » :

v. 6 L'Aurore brossant sa palette :
Kh'ol, carmin et poudre de riz ;
Pour faire dire – la coquette –

Dans *Les Amours jaunes* le pied se rattache à l'univers maritime tel qu'il est évoqué au vers 73 de « Matelots » : « De son pied marin le pont près de crouler : ». Corbière dépeint cet univers par des ellipses et des ruptures dont témoigne au vers 72 de « Matelots » la disjonction typographique à l'hémistiche que le mot « piétinant » accentue. La dimension métapoétique de ce vers renforce l'effet de rupture :

v.72 Ce matelot entier !...
Piétinant sous la plante
De son pied marin le pont près de crouler :

La rupture du pont du navire que la scission du vers 72 met en scène de manière mimétique, amplifie le jeu de mots autour du mot « pied ». Dans ce contexte l'expression « pied marin » désigne un monde dont les lois sont différentes de celles qui régissent la vie des hommes sur la terre ferme. La rupture typographique au vers 72 mime la violence des éléments naturels. Par ailleurs, l'appellation « sous la plante de son pied marin » fait écho à la troisième strophe de « Paria » : « sous la plante / De mes pieds ». Le recours à l'enjambement contribue aux similarités entre les deux poèmes de sorte que les mots « sous la plante » situés de manière respective en fin de vers, sollicitent un complément

de signification nécessaire à la compréhension du premier vers. Cette disposition phrastique témoigne de la quête d'un territoire identitaire. En effet, la rupture typographique symbolise les frontières de ce territoire minimal que dessinent les empreintes des pieds sur le sol. La rupture typographique dans « Matelots » met en scène la violence du piétinement ainsi que le narrateur-personnage le relate au vers 73 : « le pont prêt de crouler ». L'expression en italiques au vers 14 « *planchers à bœufs* » révèle un jeu de mots qui évoque le pont du navire et la violence du matelot. L'image de l'empreinte du pied, de même que le piétinement dépeint dans « Matelots », désigne de manière allégorique la question identitaire dans *Les Amours jaunes*.

Dans « Armor » et « Gens de mer » Corbière définit un espace identitaire qui fait fusionner les frontières entre la Bretagne et l'univers maritime. Henri Bordillon déclare que : « La Bretagne, on le sait, est une idée avant d'être un lieu ou une histoire ; et c'est même une idée dans l'Europe littéraire »[72]. Ce territoire correspond à un espace privilégié accordé aux figures de la marginalité et au petit peuple comme le montrent les quatre poèmes qui leurs sont consacrés dans « Armor ».

La Bretagne des *Amours jaunes* représente de manière allégorique une remise en question des attaches du poète qu'elles soient familiales, sociales ou culturelles. Corbière propose dans « Épitaphe » un bilan caricatural de son existence de même qu'il s'attaque aux travers des relations humaines. Au vers 37, l'expression imagée « Mettant ses deux pieds dans le plat. » illustre la volonté du poète de dénoncer quelques défauts de la société. Cette attaque peut être comparée à la contestation de certains excès du Romantisme dans « Le fils de Lamartine et Graziella ». L'adjonction de l'adjectif numéral « deux » dans l'expression « mettre les pieds dans le plat » témoigne de manière euphorique d'une quête de vérité. Au vers 26 de « Déjeuner de soleil » cette expression familière dénote la volonté de Corbière d'aborder les sujets tabous afin de susciter le questionnement du lecteur : « toujours, les pieds au plat, tu sors, ».

L'évocation des pieds aux vers 47 et 48 de « La pastorale de Conlie » peut être comparée à celle que l'on relève au vers 37 d'« Épitaphe ». La tournure périphrastique « Ceux dont les pieds verdis sortent à fleur-de-terre / Se taisent… » met en relief la

[72] Article d'Henri Bordillon intitulé « Et Jarry créa la Bretagne » extrait des *Bretagnes de Alfred Jarry*, préface de Noël Arnaud, Henri Bordillon, Yves Leroy, Sylvain-Christian David et Patrick Besnier, Rennes, Maison de la culture de Rennes, novembre 1980, p. 9.

recherche de la vérité historique qui constitue une tentative de réhabilitation de la mémoire des soldats bretons morts à Conlie. L'euphémisme « se taisent » qui désigne la mort des soldats, contribue à l'allégorie de la vérité. Le tableau des cadavres des soldats évoque la male-fleurette, symbole de la révolte du poète et du renouveau poétique ainsi qu'en témoignent l'expression « fleur-de-terre » et les paroles du narrateur au vers 3 de « Male-fleurette » : « Dans les cœurs ouverts, sur les os tassés, ». Corbière dénonce à travers cet hommage rendu aux soldats martyrs l'incompétence des dirigeants politiques et l'irresponsabilité des chefs militaires qui ont provoqué la mort de milliers de soldats lors de la bataille du Mans.

b. Le pied marin.

Par ailleurs, l'image des pieds qui affleurent évoque la résurrection. En effet, le témoignage de Corbière accorde de manière paradoxale la parole aux morts. Dans le contexte de « La pastorale de Conlie » il s'agit de rendre hommage aux victimes de la guerre. L'expression « Les pieds plats » dévalorise de manière implicite la classe bourgeoise au vers 11 de « Do, l'enfant do… » : « *Chut ! Pour les pieds-plats, ton sol est maudit.* » Cette expression qui désigne des individus ignorants ou jugés méprisables s'oppose à l'appellation « pied marin ». Aux vers 29 et 30 de « Matelots » le poète invective la classe bourgeoise : « Vous êtes des *terriens*, en un mot, des *troupiers* : / *– De la terre de pipe et de la sueur de pieds* ! – ». L'expression « sueur de pieds » qui fait allusion aux « pieds-plats », désigne de manière péjorative la bourgeoisie au vers 11 de « Do, l'enfant do… ». L'antagonisme entre les expressions « sueur de pieds » et « pied marin » au vers 73 révèle un clivage entre l'univers des marins et celui des « terriens ». L'attitude révoltée du poète dans « Bohême de chic » permet de dénoncer les procédés malhonnêtes auxquels certains artistes et hommes de Lettres recourent afin d'accéder à la notoriété. Le poète marginalisé avoue son mépris à l'encontre de la bourgeoisie au vers 8 « Moi, va-nu-pieds, j'en ris ! ». Le poète « va-nu-pieds » exprime son dédain à l'égard de la notoriété et devient le porte-parole de la révolte des exclus de la société.

Par ailleurs, l'image du va nu-pieds constitue un motif récurrent dans *Les Amours jaunes*. Les personnages qui incarnent l'exclusion sociale telle que la rapsode foraine, le mendiant d'« Un riche en Bretagne » et les personnages évoqués dans « Saint Tupetu de *Tu-pe-tu* », entretiennent ce motif récurrent. Au vers 18 d'« *Elizir d'amor* » le

poète crée un jeu de mots autour du sens propre de l'expression « à pied » qui désigne l'état d'indigence de la figure de l'amant éconduit. Dans le cinquième quatrain le narrateur-personnage dépeint de manière euphorique quatre postures physiques :

v. 17 – À genoux, haut Cavalier,
À pied, traînant ma rapière,
Je baise dans la poussière
Les traces de Ton soulier !

Les postures corporelles du personnage de l'amoureux transi successivement à genoux, à cheval, à pied puis étendu sur le sol témoignent de son attitude tourmentée et révèlent une alternance de connotations positives et négatives. La mise en scène de l'attitude implorante du personnage de l'amoureux que dépeint l'expression « à genoux », culmine en un acte d'adoration au vers 18 : je baise la poussière ». Sa soumission présente un jeu d'oppositions et de contrastes avec l'évocation de l'attitude fière du « haut Cavalier. »

Le sous-titre du « Novice en partance et sentimental » réitère l'évocation des postures citées dans « *Elizir d'amor* » : « A la déçente des marins ches Marijane serre à boire et à manger couche à pieds et à cheval ». L'expression « à pieds et à cheval » révèle un effet de chute du fait qu'elle introduit de manière humoristique un rapport d'égalité entre les cavaliers et leurs montures. Au-delà de la dérision, la dépréciation des attributs du cavalier participe à la remise en question de l'ordre social. Les paroles du narrateur-personnage « Va : je ne suis pas cavalier… » au vers 10 de « À ma jument souris », corroborent le renversement des privilèges attribués au cavalier. Ces paroles font échos à celles que l'on relève aux vers 17 et 18 d'« *Elizir d'amor* » : « À genoux, haut cavalier, / A pied, traînant ma rapière, ». L'image du cavalier se poursuit dans « À la douce amie », poème consécutif « A ma jument souris » avec lequel il constitue un diptyque. En outre, ces deux poèmes illustrent les rapports ambivalents que les personnages de ce couple amoureux entretiennent.

Dans « Hidalgo ! », parodie du thème de l'Espagne littéraire, le poète dénonce la dimension corrompue des relations sociales. Au vers 19 de ce poème l'image du cavalier espagnol met en scène de manière euphorique les rapports de force qui opposent la bourgeoisie au peuple : « Son pied nu prenait ma poche en étrier ». Le poète conteste ainsi en filigrane la situation privilégiée des « terriens parvenus ». La posture corporelle

du narrateur-personnage exprime sa soumission et illustre le détachement du poète par rapport aux biens matériels. Le prisme de la parodie permet de délivrer au lecteur une peinture de la précarité du petit peuple. Francis Burch tente de définir la visée de Corbière : « Le contenu des *Amours jaunes* est essentiellement une méditation sur la condition humaine, les rapports entre l'homme et le monde, l'homme et ses semblables, l'homme et son Dieu. »[73]. Le poète dénonce les travers de ses contemporains de manière indirecte. Au-delà de la dérision, le recueil sous-tend une quête de sagesse qui offre à Corbière la possibilité d'une réconciliation avec la société.

Les deux tirets qui encadrent au vers 9 l'expression « à pied », mettent en relief la détresse de la figure du poète-mendiant, de même que le recours aux italiques au vers 13 accentue de manière mimétique la différence de classe sociale entre le marcheur et le cavalier : « Ah ! seigneur *Cavalier*, d'honneur ! sur ma parole ! ». Aux vers 7 et 8 le discours métapoétique relatif au thème principal du poème jette un pont entre la peinture et la poésie : « Là j'ai fait le croquis d'un mendiant à cheval, / Le Cid… un cid par un *été* de carnaval ». Les paroles du narrateur évoquent l'art de l'esquisse qui consiste à indiquer par quelques traits principaux et caractéristiques la première idée d'un peintre. L'alliance oxymorique dans l'expression « mendiant à cheval » au vers 7 renverse l'échelle des valeurs et infère au mot « mendiant » un sens figuré. Le poète dote la figure du mendiant d'attributs chevaleresques ainsi que le révèle au vers 17 d'« *Elizir d'amor* » l'expression « haut Cavalier ». Au premier vers d'« Un riche en Bretagne » Corbière désigne également ce personnage de manière méliorative : « C'est le bon riche, c'est un vieux pauvre en Bretagne, ». Par ailleurs, le mot « pied » qui tisse des liens de correspondances avec le thème de l'errance, symbolise la marche et évoque les personnages mis en scène dans « La rapsode foraine et le pardon de Sainte-Anne », « Saint Tupetu de *Tu-pe-tu* » et « Un riche en Bretagne ». Les différentes occurrences du thème du cheminement pédestre illustrent la transposition sur la scène des *Amours jaunes* du questionnement identitaire du poète à la recherche de la sagesse populaire.

[73]Francis Burch, *L'originalité des Amours jaunes et leur influence sur T.S Eliot*, Paris, Nizet, 1970, p. 162.

V. L’univers des gens de mer.

1. La quête d’un refuge.

Le recours à l’oralité, les dialogues enchâssés dans les poèmes de même que les blancs et les ruptures typographiques, concourent à la théâtralité des *Amours jaunes*. La section « Gens de mer » présente une importante dimension théâtrale telle qu’en témoignent les dialogues enchâssés dans « Le bossu Bitor ». Inspirés du parler du petit peuple et de celui des marins, les dialogues évoquent l’art dramatique ainsi que les répliques suivantes l’illustrent :

v. 104 « Le judas darde un rais : – Hô, quoi que vous voulez ?

– J'ai de l'argent. – Combien es-tu ? Voyons ta tête…
– Bon. Gare à n'entrer qu'un ; la maison est honnête ;
– Fais voir ton sac un peu ? … Tu feras travailler ? … –

Le jeu des répliques et le recours à la dérision tel que l'illustre l'expression « la maison est honnête », révèlent les liens de correspondances que la poésie de Corbière entretient avec le théâtre. La remise en question dans « *Point n'ai fait un tas d'océans…* » du faux pathétique des marins que le poète a pu constater sur les scènes de théâtre, dénote de manière implicite l'attention que le poète accorde à l'art dramatique :

– *Va,* bonhomme de mer *mal fait* !
Va, Muse à la voix de rogomme !
Va, Chef-d'œuvre de cabaret !

La peinture de l'univers maritime attribue à la vie du peuple breton une dimension euphorique. En effet, le regard que Corbière porte sur les gens de mer participe à la dualité qui oppose la classe bourgeoise au petit peuple. L'attachement du poète à l'existence des gens de mer semble la conséquence du sentiment d'exclusion sociale qu'il éprouve. L'appellation « terriens » présente dans « Matelots » et « La Fin » déprécie la terre qui figure le pôle de la matérialité tandis que l'élément maritime est investi d'une dimension sacrée.

L'une des principales questions que nous relevons dans les deux dernières sections des *Amours jaunes* est celle de la quête d'un refuge. Les trois occurrences de l'adverbe « ici » dans « Male-fleurette » renforce l'espoir de la découverte d'un havre de paix dont « la fleurette blême » constitue l'emblème. La mer joue le rôle d'un univers promis aux marins de manière comparable à la relation que les mendiants entretiennent avec la Bretagne. Ces lieux privilégiés que sont l'univers maritime et la Bretagne contrastent avec le monde de la bourgeoisie que démystifient le mot « *troupiers* » présent dans « Matelots » et l'appellation caricaturale « cucurbitacés » dans « Male-fleurette ».

Le premier poème de « Gens de mer » inaugure au vers 28 cette opposition : « Eux : l'Océan ! – Et vous : les plates-bandes sales ; ». La maladie du poète peut justifier la valeur négative attribuée à la terre qui symbolise la société bourgeoise dans le recueil. Corbière ne fait-il pas également allusion au chapitre 3 de la Genèse dans lequel Dieu déclare à Adam : « Parce que tu as écouté la voix de ta femme et que tu as mangé

de l'arbre dont je t'avais interdit de manger, maudit soit le sol à cause de toi ! À force de peines tu en tireras subsistance tous les jours de ta vie »[74]. Le poète malade entrevoit dans l'existence une forme de malédiction tel que l'exprime de le narrateur-personnage de « Grand Opéra » au vers 31 : « La terre maudite me tient. ». Ce cri de désespoir fait écho à celui du narrateur au vers 11 de « Do, l'enfant do… » et contribuent à la contestation des règles de la société bourgeoise : « Chut ! Pour les pieds-plats, ton sol est maudit. »

La communion avec la nature dédommage le poète-enfant déçu de l'impossible dialogue avec la société. Elle met un terme à une situation de rejet comparable à celles que subissent la figure du « poète contumace » et le sujet « incompris » d'« Épitaphe ». L'attitude du paria qui se qualifie de « maigre coucou » se réfère à l'image du poète condamné à un exil intérieur. La mer associée à la mort se métamorphose de manière symbolique en un espace de réconciliation où l'homme accepte ses souffrances. Corbière accorde à l'héroïsme des équipages noyés une dimension humaine. Sa quête d'authenticité le conduit au refus du modèle du héros romantique. Michel Dansel tente d'expliciter la relation que le poète entretient avec l'univers maritime : « La mer lui permet d'exister par le truchement de tout ce qu'il investit en elle »[75].

Corbière découvre dans l'univers maritime des dualités qu'il transpose dans « Gens de mer ». Il dépeint l'ambivalence des matelots dont les élans de générosité alternent avec les actes de violence. L'expression « Gens au cœur sur la main » aux vers 32 et 33 de « Matelots » illustre la générosité des marins dont l'attitude contraste avec la cruauté des matelots qui violentent le bossu Bitor :

v.216 … Sur sa bosse grêlaient avec quelle gaîté !
Des bouts de corde en l'air sifflant comme couleuvres ;

Corbière met en scène les dangers qui guettent le matelot infirme sur la terre ferme malgré la brièveté de ses séjours décrits de manière respective aux vers 54 et 58 : « juste une fois l'an » et « Il en a pour deux nuits : réglé comme un compas ». La situation de marginalité que vit Bitor a pour origine son infirmité. Elle justifie sa solitude et

[74] *La Bible de Jérusalem* : Genèse, chapitre 3, www.biblia-cerf.com/BJ/gh3.html, consulté le 10/10/2011.
[75] Dansel, *op. cit.*, p. 202.

l'indifférence de l'équipage à son égard ainsi que le révèle au vers 49 et 50 la caresse qu'un marin prodigue à Bitor en tant que geste de superstition populaire : « – Un *loustic* en passant lui caressait les os : / Il riait de son mieux et faisait le gros dos. ».

L'exclusion sociale qu'endure le bossu Bitor sur la terre ferme présente des similarités avec la marginalité du « Paria » qui se définit tel un « maigre coucou ». L'évocation de la liberté de Bitor au vers 42, « Il était libre aussi, maître et gardien à bord », peut être rapprochée de la marginalité de la figure du « Paria » qui déclare au vers 8 : « À moi : toujours seul. Toujours libre. ». Par ailleurs, la nostalgie que ces emblèmes de la marginalité éprouvent respectivement renforce leurs traits de ressemblances. Le narrateur met en relief au vers 24 de « Paria » l'état de tristesse causé par l'éloignement de la terre natale : « Et le mal du pays me ronge… ». L'évocation de la nostalgie est associée au sentiment de solitude aux vers 23 et 24 du « Bossu Bitor » : « Quelque novice seul, resté mélancolique, / Se chante son pays avec une musique… ». Le mot « novice » désigne peut-être Bitor ainsi que tend à le montrer sa mise en relief au moyen des italiques au vers 6 : « – *novice!* – ». Marshall Lindsay tente d'expliciter le rôle des figures de la solitude dans *Les Amours jaunes* :

> « L'intention de Corbière était sans doute d'abord de pasticher le thème de l'exil chez les romantiques, mais il dut bientôt comprendre que se donner le rôle d'un romantique isolé pour s'en moquer le portait trop près de sa vérité à lui pour vouloir en prolonger la comédie. »[76].

La mort de Bitor accentue les traits de ressemblances avec le paria. Si la mer a préservé le matelot bossu de la cruauté humaine, en revanche le retour sur la terre ferme projette Bitor dans la condition du paria de sorte qu'il meurt sans sépulture ainsi que le narrateur le décrit dans l'ultime strophe : « Un cadavre bossu, ballonné, démasqué / Par les crabes. Et ça fut jeté sur le quai, ».

Par ailleurs, Corbière conçoit la vision d'un monde maritime qui a le pouvoir de tempérer les mauvais instincts de l'homme. Le navire offre au matelot un espace protecteur par opposition à la terre ferme ainsi que le dénotent les paroles du narrateur au vers 42 : « Il était libre aussi, maître et gardien à bord… ». La dimension protectrice du navire présente des similitudes avec l'image du lit de l'enfant évoqué dans les « Rondels pour après ». L'état de quiétude de Bitor à bord du navire représente une forme de

[76] Lindsay, *op. cit.*, p.15.

sagesse ainsi que l'illustre la comparaison au vers 44 « comme un sage ». Le narrateur dépeint l'attitude indolente du matelot assimilé de manière euphorique à la figure du chien qui constitue une allusion à la philosophie cynique. Les attributs « maître et gardien »,allusions à la figure du chien, révèlent la position privilégiée du matelot resté seul à bord du navire en relâche.

Corbière dénonce en filigrane l'absence de compassion de la foule à la fin du « Bossu Bitor » :

v.250 Restant de crabe, encore il servit de pâture
Au rire du public ; et les gamins d'enfants
Jouant au bord de l'eau noire sous le beau temps,
Sur sa bosse tapaient comme sur un tambour

Le poète brosse un tableau authentique de la cruauté humaine et avoue ainsi sa vision pessimiste des relations humaines ; au rire cruel des adultes répond la violence physique des enfants. La mort violente de Bitor sur la terre ferme met en relief l'image d'un navire comparé à un refuge tel le vieux couvent qui abrite le « poète contumace ». La terre en tant qu'allégorie de la société, acquiert le sens d'une malédiction qui crée une rupture avec la quiétude du matelot infirme à bord du navire. Cette dimension dysphorique participe au thème de « la terre maudite » selon l'expression au vers 31 de « Grand opéra ».

2. « Mourir pour mourir ».

Corbière associe le thème de la mort à celui de la mer dans la pénultième section du recueil afin de révéler la dimension dramatique de l'existence des marins. La polyphonie des voix de la narration dans « Gens de mer » permet d'exposer la pluralité des significations que le poète accorde à la mort. En effet, les personnages de « Gens de mer » évoquent tour à tour leur conception de la mort. L'attitude courageuse du jeune orphelin prêt à affronter la mort dans « Le mousse » contraste avec les intentions criminelles du naufrageur dans le poème éponyme, Par ailleurs, la bravoure des marins s'oppose à la lâcheté des naufrageurs de même que l'attitude des gens de mer face à la mort est antagoniste à celle de la bourgeoisie. Le poète brosse ainsi la variété des représentations de la mort dans le monde des marins.

Le souci de vraisemblance et d'authenticité des récits et des témoignages qui abordent le thème de la mort révèle le regard que les marins portent sur l'existence. L'exclamation du lascar c'est-à-dire le matelot d'origine indou, « Quoi ! mourir pour mourir et ne rien sauver… » dépeint de manière euphorique le courage des matelots face à la mort. Au vers 24, la réplique ironique d'un membre de l'équipage relative à la mort du lascar renforce l'évocation de la témérité des gens de mer : « – Bon, ce n'est pas trop cher. ». Ces paroles peuvent être attribuées au capitaine du navire en perdition ainsi que tend à le justifier la note rédigée dans le journal de bord : « – *Gros temps. Laissé porter. Rien de neuf à bord.* – ». L'indifférence des marins par rapports aux dangers qu'ils encourent, contribue à relativiser l'importance accordée à la vie.

Corbière dépeint les périls extrêmes qui ponctuent l'existence quotidienne des gens de mer afin de démystifier la mort. L'insouciance du matelot qui chante au moment où le navire risque de chavirer témoigne de la bravoure des marins. Le poète fustige en filigrane la vision romantique de la mort que le poème hugolien « *Oceano Nox* » illustre. La peinture emphatique des dangers de la mer dans « La Fin » constitue une parodie de la poésie romantique qui recourt à l'emphase parfois de manière excessive. L'attitude du lascar mis en scène dans « La goutte » présente des similarités avec celle du narrateur du « Renégat ». Ce dernier déclare au vers 12 qu'il fut « recraché par la mort, recraché par la vie », tandis que le lascar affirme aux vers 26 et 27 : « La lame m'a rincé de dessus la poulaine, / Le même coup de mer m'a ramené gratis… ». En effet, le dédain que ces deux figures de la marginalité affichent à l'égard de la souffrance ainsi que leur marginalité par rapport à la société, accentuent leurs ressemblances.

Les figures de la marginalité de l'univers des gens de mer tel le lascar jouent le rôle de pendant de celles qui sont mis en scène dans « Armor ». Ils entretiennent également des traits de ressemblances avec le sujet d'« Épitaphe » qui se définit « en dehors de l'humaine piste ». Le renégat qui constitue une synthèse de toutes les ambivalences, présente des similarités avec le bossu Bitor, le capitaine Bambine et le lascar. Les différentes épreuves douloureuses qu'a éprouvé le renégat, le conduisent à une sagesse spirituelle dépeinte dans l'ultime vers du « Renégat » : « Pur, à force d'avoir purgé tous les dégoûts. ». Cette réflexion paradoxale qui accorde une valeur positive à une expérience issue d'un acte jugé immoral, se réfère à l'antiphrase au dernier vers du

« Bossu Bitor » : « – le pauvre corps avait connu l'amour. ». Au-delà de l'ironie de cet ultime vers, la recherche de l'amour physique a mené le matelot bossu vers une mort qui équivaut à une libération.

Par ailleurs, la parodie de la tonalité évangélique jette un pont entre les souffrances du matelot et celles du calvaire du Christ. Au vers 50 de « Matelots », le nom sacré « Jésus-Christ » remplace le mot « gendarme » : « À toujours l'habit bleu d'un *Jésus-Christ* rossé. ». L'intention blasphématoire semble écartée du fait que dans une note explicative en rapport avec cet usage le poète affirme recourir au parler argotique des marins : « *Jésus-Christ* : nom marin du gendarme. ». De manière similaire l'appellation « *grippe-Jésus* » au vers 36 comporte une connotation irréligieuse que la définition placée en note en bas de page réfute. La figure du lascar présente des traits de similarités avec celle du renégat ainsi qu'en témoigne le regard qu'ils portent sur la mort. En effet, le lascar est sauvé miraculeusement lors d'une tempête en mer, de même que le renégat apparaît « recraché par la mort ». Corbière personnifie la mer et lui attribue le pouvoir de donner la mort et d'accorder la vie. La personnification de l'élément maritime telle qu'elle apparait au vers 68 de « Matelots », le dote d'un pouvoir divin : « – Car la mer est bien grande et la mer est jalouse ».

3. Une vision de la mort différente.

Corbière investit l'instance féminine personnifiant la mer de multiples attributs qui constituent les différentes facettes de l'univers maritime. Les tirets qui cernent les paroles du narrateur au vers 68, introduisent une confidence que le narrateur adresse au lecteur. Les incidentes révèlent la relation privilégiée que le narrateur établit avec le lecteur et concourent au dédoublement de la voix narrative. Le poète hisse l'incidente au rang de procédé de style tel que l'illustre la mise en relief de la personnification de la mer au vers 22 dans « Au vieux Roscoff » : « – la mer et la gloire étaient folles ! – ». Corbière s'inspire de la culture populaire et attribue à la mer un visage féminin de manière comparable aux paroles de l'orphelin aux vers 3 et 4 du « Mousse » : « En découchant d'avec ma mère, / Il a couché dans les brisants… ». Le recours à l'oralité s'inscrit dans une quête d'authenticité dont témoignent les paroles du narrateur-personnage au vers 41 dans « À mon côtre *Le Négrier* » : « La mer jolie est belle ».

Corbière revendique une poésie qui puisse renouveler l'expression poétique et supprimer les formulations verbales figées. Le poète fidèle à son vœu de « peindre uniquement ce qu'on n'a jamais vu », compare dans « La Fin » la houle à l'attitude suggestive et provocante d'une prostituée. Cette image révèle donc de par sa puissance d'évocation de nouveaux rapports de ressemblances entre la mer et la réalité. Les paroles du narrateur au vers 22 dans « Au vieux Roscoff » comportent une dimension grivoise : « – La mer et la gloire étaient folles ! – ». En effet, l'évocation de l'expression « être en folie » qui signifie « le fait d'être en rut », comporte une allusion à la métaphore de la « vieille fille à matelots » mise en scène dans la quatrième strophe de ce poème.

En outre, la comparaison aux vers 32 et 33 attribue à la houle l'attitude fortement suggestive d'une prostituée : « On dirait le ventre amoureux / D'une fille de joie en rut, à moitié soûle… ». D'un point de vue psychanalytique l'érotisation de l'océan désigne la nostalgie de la figure maternelle. Corbière attribue au « Phare » une connotation sexuelle ainsi qu'en témoigne le jeu de mots final :

Dans le boyau de l'édifice
Nous promenant,
v. 55 Et, dans le feu – sans artifice –
Nous rencontrant.

Joli ramonage… et bizarre,
Du haut en bas !
Entre nous… l'érection du phare
v. 60 N'y tiendrait pas…

L'érotisation de l'univers maritime sous-tend une nostalgie du monde de l'enfance. Aux vers 39 et 40 de « La Fin », la notion de virginité est associée à celle de la nudité et renforce ainsi la transfiguration de la mer en une instance féminine qui incarne la pureté : « … Qu'ils roulent infinis dans les espaces vierges !... / Qu'ils roulent verts et nus, ». Marshall Lindsay tente de décrypter la fascination que le poète éprouve pour la mer : « C'est peut-être parce qu'elle lui a inspiré un désir quasi érotique qu'il n'a jamais su assouvir, qu'elle est restée vierge en ce qui le concerne. »[77]. L'érotisation de la mer, de même que sa sanctification, participe à la réification du monde dans le recueil. La mer sanctifié devient ainsi le pendant de la femme aimée canonisée dans « Grand opéra ».

L'évocation du « *De profundis* », psaume qui a inspiré Baudelaire et Théophile

[77] Lindsay, *op. cit.*, p.15.

Gautier, contraste avec la mise en scène de la prostituée aux vers 32 et 33. Le jeu d'oppositions attribue à la mer un rôle émancipateur tel que l'illustre la métaphore marine au vers 18 du « Naufrageur » : « Sur les brisans que la mer lave… ». Cette métaphore tisse un réseau de correspondances avec le récit de la procession du pardon de Sainte Anne où le narrateur dépeint un rituel de purification aux vers 122 et 123 : « Où les Jobs teigneux ont lavé / Leur nudité contagieuse… ». Elle s'oppose à l'image de la souillure que manifestent le crapaud surnommé « rossignol de la boue » et l'expression « sueur de pieds ! » qui qualifie de manière caricaturale la classe bourgeoise au vers 30 de « Matelots ». Corbière met en scène l'allégorie d'un univers maritime qui libère l'homme de ses attaches terrestres. Il déprécie la terre et l'associe au pôle de la déchéance tel que l'illustre l'image de la souillure aux vers 32 et 33 de « Grand opéra » : « La terre maudite me tient / Ma plume a trempé dans la fange ».

Dans « La Fin » la personnification aux vers 19 et 20 de la mort et de la mer crée un jeu d'identification entre ces deux instances : « la Mort, change de face : / La Mer !... ». La figure de la mort, double de la mer, possède une fonction purificatrice suggérée dans l'ultime strophe du « Naufrageur » :

v.35 – Mais il dort mort le vieux *saltin*
Et morte la vieille *morgate*…
Là-haut, dans le paradis saint,

Corbière se réfère aux croyances populaires et attribue à la mort une dimension rédemptrice qui assure le salut des pilleurs d'épaves. L'expression « le paradis saint », désigne l'au-delà de manière comparable à son évocation aux vers 99 et 100 du « Cantique spirituel », poème enchâssé dans « La rapsode foraine » dans lequel le poète recourt au parler populaire : « – Le bonjour aux âmes parentes / Qui sont bien dans l'éternité ! ». L'appellation « pauvres gens » dans « Le renégat » révèle le sentiment de compassion que le poète éprouve à l'égard du peuple de mer.

La mort acquiert une dimension humaine du fait qu'elle accorde un nom à ses victimes c'est-à-dire une identité. Corbière dépeint une vision de la mort inédite à travers le prisme des croyances des marins selon son précepte pictural : « peindre ce que l'on n'a jamais vu ». Michel Dansel commente l'univers imaginaire des gens de mer : « Autour d'un thème privilégié, Corbière s'est bâti un univers chimérique peuplé de croisières et

d'escales imaginaires, traversé par des filles de retrouvailles. »[78]. L'aura funèbre qui accompagne le tableau des périls en mer dans « La goutte » met en relief l'ampleur des dangers maritimes. Le personnage du renégat qualifié de « recraché » par la mort introduit une dimension euphorique. Les différents regards que les personnages des *Amours jaunes* portent sur la question de la mort, contribuent à l'importance que revêt ce thème dans le recueil.

Le narrateur de « Lettre du Mexique » oppose la conception de la mort des marins à celle des « terriens ». L'ironie que manifeste le narrateur révèle un antagonisme entre les deux univers qui tend à dédramatiser la perspective de la mort. En premier lieu, Corbière dépeint l'attitude des marins face à la mort dans « Matelots » et « La Fin », ces deux poèmes qui se situent de part et d'autre de la section « Gens de mer ». La majorité des poèmes de cette section concourent au thème de la mort de manière directe ou allusive. L'appellation « chantres mélancoliques » que le narrateur de « Paysage mauvais » attribue aux crapauds, contraste avec la figure du poète qui incarne le rôle de la cigale dans la célèbre fable de La Fontaine. De ce fait, le chant dysphorique du crapaud s'oppose à celui du poète.

En second lieu, la section « Armor » trace une continuité thématique en révélant les liens qui unissent la mer et la mort. Aux deux premiers vers de « Paysage mauvais » la métaphore du glas accorde à la mer le sens d'un deuil : « Sable de vieux os le flot râle / des glas : crevant bruit sur bruit… ». Le bruit des vagues assimilé au tintement du glas équivaut donc à un mauvais présage. Le poète renverse les préceptes romantiques et transpose l'univers maritime en un théâtre tragique. Il faut rappeler ici que la personnification de la mort accompagne celle de la mer. Michel Dansel dépeint l'attitude de Tristan face à l'univers maritime ainsi que les liens qui unissent le poète au gens de mer :

> « Or Corbière, dans les cafés de Roscoff, vivait au jour le jour la réalité des marins perdus en mer et au sillage encore présent. S'il portait en lui toute la liturgie de la mort océane, il percevait aussi cette mort par le filtre de ses racines bretonnes »[79].

Corbière propose une représentation bipolaire du monde des marins aux vers 19 et 20 de « La Fin » : « Vieux fantôme éventé, la Mort, change de face : / La Mer !... ». Les

[78] Dansel, *op. cit.*, p. 202.
[79] Dansel, *op cit.*, p. 210.

instances que sont la « Mer » et la « Mort » incarnent sur la scène de ce théâtre allégorique l'éternel cycle de la nature. La métamorphose acquiert une fonction symbolique qui représente la disparition physique de l'homme devenu une part infime de l'univers. L'effet de chute que crée l'isolement du nom « La Mer » au vers 20, mime le passage vers un au-delà de sorte que l'univers maritime désigne le lieu d'une réconciliation universelle. La mise en valeur de la mort des marins tend à dévaloriser l'existence des « terriens ». Corbière souhaite peindre la véritable existence des hommes de la mer au-delà de l'hommage qu'il rend aux romans paternels. Marshall Lindsay tente d'expliciter la vision de la mort dans *Les Amours jaunes* : « dans l'idée de l'avenir c'est celle de la mort qui domine. »[80]. Cette conception de la mort révèle une quête de réalisme de manière comparable à l'usage du parler des marins.

Par ailleurs, le poète expose en filigrane sa vision de la mort dans le dernier poème des « Gens de mer ». La conception de la mort chez les marins témoigne de leur anticonformisme qui les hisse au dessus des valeurs morales établies. L'absence du corps des marins disparus en mer accentue la dimension douloureuse et poignante de leurs cérémonies funèbres. Aux vers 5 et 6 la figure du jeune orphelin tente de saisir le sens de la mort de son père : « Maman lui garde au cimetière / Une tombe – et rien dedans. – ». L'image de la vacuité de la tombe aux deux derniers vers de ce poème exprime la sensation de vide que la figure de l'enfant éprouve du fait de la disparition de son père. Cette mort accidentelle exhorte de manière paradoxale le jeune enfant à devenir marin c'est-à-dire à suivre la voie que son père a choisi.

L'idée d'une mort naturelle apparaît dans les poèmes de la section « Armor ». En effet, le narrateur de « Un riche en Bretagne » prédit une mort sans apparat au personnage du mendiant aux vers 45 et 46 : « son Pauvre est ramassé / Le lendemain matin au revers d'un fossé. ». On relève une prédiction similaire relative au barde féminin dans « La rapsode foraine », « Ça sera trouvé mort par terre… », de même que le paria affirme son rejet de tout cérémonial funèbre au derniers vers du poème éponyme : « Mon os ira bien là tout seul… ». Les paroles du jeune orphelin aux deux derniers vers du « Mousse » témoignent d'une lutte contre l'angoisse de la mort : « Moi : j'ai ma revanche : / Quand je serai grand – matelot ! ». D'un point de vue biographique, le vœu

[80] Lindsay, *op. cit*., p. 23.

de l'enfant qui souhaite exercer le métier de son père évoque le rêve d'une carrière maritime du jeune Édouard-Joachim.

« Bambine » qui constitue un hommage rendu à un célèbre capitaine, révèle en filigrane le sentiment d'admiration que le jeune Edouard-Joachim a pu éprouver à l'égard de la carrière maritime de son père. Corbière recourt à des expressions langagières qui expriment la force de caractère du capitaine Bambine. Les paroles du capitaine aux vers 12 et 13 illustrent sa bravoure ainsi que son dédain à l'encontre des passagers apeurés : « C'est pas pour mon plaisir, moi, v's'êt's mon chargement : / Pare à virer…– ». La mise en relief de ce mépris crée une évocation de l'attitude des narrateurs de « Matelots » et « La Fin » qui invectivent ceux qui n'ont pas le pied marin. Par ailleurs, au-delà de la section des « Gens de mer » l'énoncé dédicatoire « À l'auteur du Négrier » affirme que *Les Amours jaunes* s'adressent en premier lieu à Edouard Corbière, romancier dont les récits d'aventures maritimes comportent un caractère autobiographique.

La bourgeoisie que le mot « troupier » désigne de manière péjorative dans « Matelots » représente un milieu social qu'il tente de renier. Le sentiment d'exil intérieur qu'éprouve la figure du poète dans « Épitaphe », annonce la scission mise en scène dans « Gens de mer ». Les appréciations péjoratives attribuées à ces figures de la marginalité concourent au renversement des valeurs sociales dans « Gens de mer ». La recherche d'architecture et de symétrie dans la disposition des poèmes du recueil soutient d'un point de vue mimétique ce renversement des valeurs. Nous remarquons à cet effet que la disposition symétrique d'« Épitaphe » et du « Poète contumace », poèmes présents respectivement à la fin de la section « Ça » et celle des « Amours jaunes », sous-tend un jeu de correspondances.

Par ailleurs, les métaphores de la marginalité contribue au thème de la mer aux vers 52 et 53 d'« Épitaphe » : « Flâneur au large, – à la dérive, / Épave qui jamais n'arrive… ». Elles annoncent la peinture de l'univers maritime dans « Gens de mer ». Il faut remarquer la répétition du mot « épave » qui tisse un réseau d'analogies entre les expressions péjoratives « – Planches d'épaves au sec », « épaves de héros ! » et « oiseau d'épave » présentes de manière respective dans « Le poète contumace », « Matelots » et « Le naufrageur ». Les différentes correspondances témoignent du sentiment d'échec que

Tristan éprouve. Le mot « épave » qui symbolise dans *Les Amours jaunes* l'échec social est présent dans l'une des anciennes versions d'« Épitaphe », comme le souligne Pierre-Olivier Walzer[81]. On relève ce mot dans le sous-titre de la seconde édition des *Amours jaunes :*

POUR
TRISTAN JOACHIM ÉDOUARD CORBIÈRE, PHILOSOPHE,
ÉPAVE, MORT-NÉ

La mise en scène du mot « épave » montre une volonté de transformer la notion de défaite et de lente agonie en une philosophie de vie chez celui qui « vécut s'attendant mourir. », ainsi que l'énonce le narrateur d'« Épitaphe » dans les différentes versions du poème. L'image de l'épave se réfère peut-être à l'état de santé précaire du poète atteint d'une maladie chronique qui lui interdit de se projeter dans l'avenir. Elle témoigne de l'impuissance d'agir et révèle le rôle important qu'Édouard Corbière joue dans l'existence de son fils. La connotation péjorative de l'image de l'épave a peut-être pour origine un sentiment de honte que Tristan a pu nourrir du fait sa dépendance financière.

Corbière met en scène dans « Au vieux Roscoff » un jeu de dédoublement entre la mort et le sommeil. En effet, le sommeil désigne par euphémisme la mort qui comporte une signification métaphorique. Le jeu de mots « le petit mort pour rire » dans « Idylle coupée » constitue une allusion euphorique au thème de la mort et entretient ainsi des liens de correspondances avec les sections « Armor » et « Gens de mer ». Les dix itérations du verbe « dormir » dans « Au vieux Roscoff » font écho aux onze occurrences du déontique « dors » présent dans les quatre premiers poèmes des « Rondels pour après ». Les nombreuses itérations de ce mot dans *Les Amours jaunes* renforce l'importance du thème du sommeil, euphémisme de l'image de la mort ainsi que l'illustrent les paroles du narrateur au vers 3 de « Au vieux Roscoff » : « Dors ton bon somme de granit / Sur tes caves que le flot hante… ».

4. Les gens de mer ou la liberté.

[81] Cros et Corbière, *op. cit.*, p. 1267.

La figure de la rapsode et le mendiant breton qui incarnent l'errance et la marginalité, présentent des similarités avec les hommes de la mer que le poète nomme « héros de misère » au vers 60 de « Matelots ». Les gens de mer incarnent un mode d'existence que le poète a peut-être souhaité vivre. En effet, le peuple de la mer constitue un miroir qui transcende l'existence sédentaire de Tristan. Corbière poursuit dans « Gens de mer » le thème du voyage que l'évocation de l'Espagne et de l'Italie littéraires introduit dans « Sérénade des sérénades » et « Raccrocs ». Il vaut ici de rappeler que la composition des « Gens de mer » présente des effets de symétrie. En effet, le thème de la mort des marins entretient des correspondances entre « Matelots » et « La Fin », poèmes liminaires de cette section, de même qu'il existe des similitudes entre la composition du recueil et les « Gens de mer ».

Dans « La Fin », poème consacré à la parodie et à la satire de la poésie hugolienne, un jeu de mots au vers 21 dans l'expression ludique « *noyés* […] d'eau douce » fait écho à l'expression péjorative « marin d'eau douce ». Le courage des gens de mer face à la mort contraste avec la peur de ceux qui craignent l'univers maritime. L'appellation « Vieux fantôme éventé » au vers 19 constitue une allusion au thème de la mort et évoque le « Revenant »[82], poème de Hugo qui aborde le thème de la réincarnation des âmes. À la fin du poème le narrateur dépeint la surprise d'une mère endeuillée qui voit son nourrisson lui parler :

v.100 Elle entendit, avec une voix bien connue,
Le nouveau-né parler dans l'ombre entre ses bras
Et tout bas murmurer : – C'est moi. Ne le dis pas.

Le poète privilégie le rituel funéraire maritime qui consiste à jeter par-dessus bord les dépouilles des marins décédés en mer. Dans « La Fin » il attribue à la mort le sens d'une libération spirituelle qui offre à l'homme de la mer une fusion avec la nature :

v. 28 Eux ils vont aux requins ! L'âme d'un matelot,
Au lieu de suinter dans vos pommes de terre,
Respire à chaque flot.

Christian Angelet déclare à ce sujet : « L'importance des correspondances secrètes du poète avec la nature est une découverte du Romantisme, découverte que Corbière fait

[82] Hugo, *Les Contemplations*, *op. cit.*, p. 225.

sienne. »[83]. L'océan, symbole d'immensité, incarne une liberté absolue dans le dernier quatrain :

> …Qu'ils roulent infinis dans les espaces vierges !...
> Qu'ils roulent verts et nus,
> Sans clous et sans sapin, sans couvercle, sans cierges…
> – Laissez-les donc rouler, terriens parvenus !

La répétition anaphorique de la préposition « sans » introduit l'image d'un délestage physique et spirituel. Les « clous » et le « sapin » désignent les entraves physiques tandis que le « couvercle » et les « cierges » figurent respectivement l'oppression sociale et les contraintes des conventions religieuses. La conception d'un adieu sans cérémonie constitue une allusion au vœu que le narrateur-personnage formule dans l'ultime strophe de « Paria » :

> Un linceul encor : pour que faire ?...
> Puisque ma patrie est en terre
> Mon os ira bien là tout seul…

Le poète exprime à travers le rejet du cérémonial funéraire, l'une des plus importantes manifestations sociales, une contestation du caractère superficiel des cérémonies traditionnelles. Son esprit contestataire et anticonformiste s'exprime par les antinomies ainsi que le révèle « Épitaphe ». Corbière recourt dans ce poème à un jeu d'oppositions autour de la préposition « sans » dans les énoncés « des nerfs, – sans nerf ; », « Coureur d'idéal, – sans idée ; » et « Artiste sans art, ». On relève également la préposition « sans » aux vers 6 et 7 de « Décourageux » : « Sans lui donner la forme en baudruche qui crève, / Sans *ouvrir le bonhomme,* et se chercher dedans ».

Les nombreuses itérations de « sans » illustrent peut-être l'attitude réfractaire du poète qui refuse de manifester un véritable engagement littéraire et social. Le poète opte pour une série de négations qui dénotent son rejet des traditions littéraires qu'il juge sclérosées. Outre le fait que les figures de l'errance témoignent du refus de Tristan de vivre une existence rangée, les différentes formes de négation tendent à montrer qu'il hisse le rejet des conventions sociales au rang d'une philosophie de vie. L'expérience de la maladie a pu conduire Corbière à méditer sur son existence « en dehors de l'humaine piste ». La réflexion du poète relative à la mort au vers 28 de « Sous un portrait de

[83] Angelet, *op. cit*, p. 81.

Corbière » tend à expliciter le fait qu'il n'ait pas rédigé un véritable art poétique : « Et puis, la mort n'est pas, c'est la négation. ». La dernière occurrence de la préposition « sans » dans *Les Amours jaunes* se présente dans l'anaphore au vers 41 de « La Fin » et témoigne d'une vision apaisée de la mort qui équivaut à une libération.

La présence dans l'ultime quatrain de « La Fin » d'une triple occurrence du verbe « rouler » constitue un jeu de symétrie avec l'anaphore de l'adverbe « sans ». La répétition du verbe « rouler » aux vers 39 et 40 introduit une dimension mimétique qui évoque un mouvement de rotation continuelle : « …Qu'ils roulent infinis dans les espaces vierges !... / Qu'ils roulent verts et nus, ». Corbière attribue à la mort une dimension cosmique qui annonce la réconciliation du poète avec la nature mis en scène dans les « Rondels pour après ».

La dimension théâtrale des *Amours jaunes* repose sur le choix de personnages marginaux qui incarnent la révolte du poète et symbolisent de manière indirecte la sagesse populaire. Corbière dénonce le leurre que les valeurs morales de la classe bourgeoise constituent. Il caricature également les contes de fées afin d'en révéler les excès. Par ailleurs, la peinture de Paris et la représentation de la Bretagne illustrent la théâtralité du recueil et accordent à ces lieux une portée symbolique. L'évocation de la mort conçue comme une réconciliation avec la nature dans « La Fin », ultime poème de « Gens de mer », exprime en filigrane le dénouement du drame intérieur que le poète éprouve.

Troisième partie :
De la révolte à la découverte de la sagesse populaire

I. L'amour dans *Les Amours jaunes.*

1. Amour-trahison.

L'évocation de la couleur jaune dans le titre du recueil constitue une allusion à l'or qui influence les relations sociales et corrompt l'amour. Le jaune désigne de manière symbolique la monnaie d'échange de la prostitution. Par ailleurs, le poète dépeint l'éternel dilemme qui oppose les hommes à la gente féminine afin de révéler une autre défaillance des relations sentimentales. La mise en scène dans « Sérénade des sérénades » des tensions qui ponctuent les amours passionnelles illustre cet impossible dialogue évoqué dans « Toit ». Le silence auquel se heurte le poète malheureux témoigne de la rupture du dialogue. Dans ce sonnet l'indifférence de la femme aimée répond à la complainte du personnage de l'amoureux transi. Dans le dernier tercet une ligne de points introduit une rupture dans le corps du poème et évoque les souffrances sentimentales du personnage du poète. Cette rupture typographique accentue l'effet de chute de l'annonce de la trahison amoureuse aux derniers vers du poème :

v. 12 Dans ton boîtier, ô Fenêtre !
Calme et pure, gît peut-être…
……

Un vieux monsieur sourd !

Le jeu homophonique dans le titre du poème met en rapport le thème de la demeure interdite et celui des souvenirs amers. Le pronom tonique « toi » permet d'accuser de manière emphatique la figure féminine des malheurs de l'amoureux éconduit. La rime [twa] consolide la relation d'homophonie que les mots « toit » et « Toi ! » entretiennent dans le premier quatrain. Les invectives que l'amant malheureux adresse à la femme désirée témoignent de son ressentiment et de son désir de vengeance aux vers 2 et 3 : « Qu'il me tombe quelque tuile, / Souvenir de Toi ! ». Ses reproches font place à l'expression de la haine aux vers 9 et 10 : « Je crèverai – Dieu me damne ! – / Ton tympan ou la peau d'âne ». L'image du tympan crevé participe au thème de la surdité, allégorie de l'impossible dialogue. L'intérêt que Corbière accorde à ce thème a longtemps été interprété par la critique, notamment Jean Rousselot, comme une preuve de la surdité du poète. Corbière s'attaque à la figure de la femme aimée dont il dénonce la vénalité telle que l'illustre le cri de désarroi de l'amant éconduit qui s'exclame au vers 14 : « Un vieux monsieur sourd ! ». Le poète met en relief l'ampleur de la trahison qu'il associe à la vénalité de la figure féminine. La jeunesse et la vigueur de la figure de l'amant malheureux contrastent avec l'âge avancé de l'heureux élu infirme et dénoncent de manière indirecte la cupidité de la femme aimée.

L'attente vaine de l'amant dépité sous la fenêtre de la belle se transforme en une souffrance morale dans le second quatrain : « J'ai tondu l'herbe, je lèche / La pierre, – altéré ». L'évocation des sens propre et figuré du mot « sourd » crée une ambiguïté sémantique. Corbière invite le lecteur à s'interroger à propos du sens figuré du mot « sourd » qui désigne dans ce contexte l'indifférence. La surdité du rival victorieux et l'indifférence de la femme aimée aiguisent le dépit de l'amant éconduit. Par ailleurs, le mutisme de l'instance féminine confirme la rupture sentimentale et renforce la déception de l'ancien amant. La métaphore de la tombe au vers 12 accorde une dimension macabre au silence de la femme aimée et exprime de manière imagée les souffrances de l'amant malheureux. Le mot « boîtier », appellation populaire qui désigne la bière, associe la demeure de la femme aimée à une tombe. Les mots « calme » et « pur » renforcent l'évocation du silence et concourent au thème de la mort.

En outre, les verbes « crever » et « gît » qui se réfère à une épitaphe, ainsi que le mot « pierre », tissent des liens de correspondances avec le thème de la mort. La charge

émotive qu'expriment les paroles « je crèverai » concourent à l'aura dysphorique du poème. Corbière recourt à des calembours afin d'introduire une signification inattendue. Il déconstruit les structures verbales de sorte qu'il porte un éclairage inédit sur le sens propre ou figuré d'un mot.. La juxtaposition des formes transitives et intransitives selon les deux lectures possibles des paroles de l'amant éconduit « je crèverai » et « je crèverai…Ton tympan », montre la volonté du poète d'exploiter les différentes ressources de la langue.

L'adverbe de négation « Non » qui ouvre le sonnet « Litanie », fait écho aux premières paroles mises en scène dans le poème précédent : « Tiens non ! ». Ce jeu d'échos attribue une dimension dialogique aux deux poèmes. Les différents refus répétés témoignent de l'entêtement amoureux qui fige la figure de l'amant dans une longue attente dépeinte aux vers 3 et 4 de « Toit » : « Passer ma nuit, si longue encor, / Sur le pavé comme un rat mort ». L'expression macabre qui exprime l'ennui au vers 4 illustre la douleur de l'attente de l'amant. Le recours à l'appellation affective « Petite » révèle un sentiment de tendresse protectrice qui s'oppose à l'évocation de la haine dans « Toit ». La femme aimée est ainsi assimilée à une enfant qui annonce le poète prométhéen dans les « Rondels pour après ». L'image de la berceuse au vers 5 crée l'idée d'un apaisement qui renforce les similitudes entre « Litanie » et l'ultime section. Le ressentiment de l'amant dépité a fait place à un grand élan d'affection que la tonalité euphorique de la fin du poème illustre. Ses paroles expriment la quête d'un dédommagement aux vers 6 et 7 : « Sur Ta lèvre reste poser / Comme une haleine de baiser ». L'attitude apaisée de l'amant s'apparente à celle du poète malade qui se livre à un aveu lyrique dans le dernier quatrain de « Un jeune qui s'en va » :

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

Le poète recourt au thème romantique du baiser amoureux et lui attribue le sens d'un dédommagement qui permet à l'agonisant d'accepter la mort. Dans *Les Amours jaunes* le baiser symbolise un adieu à la vie et témoigne également de la réconciliation du poète avec l'existence.

2. La folie amoureuse.

La figure de l'amant malheureux révèle les différents états de la tourmente sentimentale. L'ambivalence de l'amant en proie à la jalousie et au doute est peut-être inspirée des souffrances que le poète a pu éprouver. La peinture de la colère de l'amant s'oppose à son expression lyrique dans la littérature romantique. L'attitude de l'amant dépité contribue à la remise en question des relations amoureuses que le romantisme a idéalisées tandis que la peinture de la folie amoureuse participe à la recherche d'une nouvelle expression poétique. Les métaphores obsédantes, les sonorités heurtées et l'angoisse du néant permettent de brosser les différents états de la tourmente sentimentale de l'amant éconduit.

La figure du « paria » illustre l'obsession du vide qui ponctue le recueil :

v. 35 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.

L'épanchement lyrique du poète malade qui exprime son angoisse du vide au vers 28 de « Un jeune qui s'en va » nous remémore l'attitude du « paria » : « Le vide chante dans ma tête… ». L'image de la vacuité est l'expression privilégiée du poète qui ressent la défaillance de son élan vital. Sa perception du vide révèle l'angoisse qu'il éprouve face à la mort. La dimension symbolique du vide ainsi que le thème du sommeil et de la mort de l'enfant, entretiennent des correspondances aux vers 23 et 24 : « D'emporter cet enfant maussade / Qui ne veut pas s'aller coucher. ». Les poèmes des « Rondels pour après » associent l'imagerie du sommeil à celle de la mort de l'enfant. La mort acquiert dans ce contexte le sens d'une délivrance. Elle équivaut à une échappatoire qui met un terme aux souffrances sentimentales et physiques du poète malade. Le retour à l'enfance prend la forme d'une régression, un repli sur soi qui signifie la démission de Corbière face la maladie.

Par ailleurs, on relève le thème de la folie dans la cinquième strophe de « Sous

un portrait de Corbière », poème retrouvé que le poète a placé sous l'une de ses auto-caricatures : « Si par pitié / Une femme pouvait me sourire à moitié, / Je lui dirais : oh ! viens, ange qui me consoles !... / … Et je la conduirais à l'hospice des folles. ». La folie que dépeint le poète constitue l'une des facettes de la passion amoureuse. Christian Angelet analyse l'angoisse de l'aliénation que le poète éprouve :

> « C'est le drame « existentiel » de l'être lucide, parfaitement, effroyablement lucide et isolé de lui-même, de l'être qui se cherche et qui ne parvient pas à se rejoindre. En définitive, l'angoisse de l'esprit devant sa propre inexistence. »[1].

Les paroles de la figure du poète illustrent également le conflit intérieur qui anime Corbière :

V. 21 On m'a manqué ma vie !... une vie à peu près ;
Savez-vous ce que c'est : regardez cette tête.
Dépareillé partout, très bon, plus mauvais, très
Fou, mais ne me souffrant… Encor si j'étais bête !

Le cri de désarroi au premier vers de ce quatrain exprime le mal de vivre du poète que l'échec sentimental accentue. Le poète laisse tomber le masque de l'excentricité au vers 24 et avoue sa souffrance morale.

3. La mort ou la quête d'un amour absolu.

Corbière ne renonce-t-il pas à lutter contre le mal qui le ronge du fait de la déception sentimentale qu'il a éprouvé lors de sa brève relation avec Herminie ? La désillusion le conduit vers une acceptation de la mort. Le poète accorde à la mort le sens d'une réconciliation universelle qui met un terme à ses souffrances sentimentales de même qu'elle dénoue la question identitaire. Corbière perçoit la mort tel un retour à la nature qu'il dépeint aux vers 19 et 20 dans « La Fin » : « La mort, change de face : / La Mer… ». La personnification de la mort et celle de la mer entretiennent des liens de correspondances qui unissent les marins à l'univers maritime. Elles annoncent la vision d'une mort conçue comme une fusion cosmique dans les « Rondels pour après ». Dans cette ultime section du recueil le poète dévoile sa quête d'un amour absolu et universel qui puisse le délivrer de la marginalité sociale et des affres de la maladie.

[1] Angelet, *op. cit.*, p. 57.

Corbière associe la notoriété à la mort au vers 11 de « Petit mort pour rire » : « Ils te croiront mort ». L'attitude du poète-enfant est comparable à celle de la figure du rameur mis en scène dans « Le Nénuphar blanc ». La quête de la victoire qui anime ce personnage évoque la pose de Corbière relative à la notoriété. En effet, l'ambition du poète est intimement liée à l'expérience de l'écriture poétique. La notoriété constitue un enjeu secret ainsi que le narrateur-personnage d'« Un jeune qui s'en va » semble l'avouer :

v. 51 À moi le pompon d'immortelle
Des grands poètes que j'ai lus !

A moi, *Myosotis ! Feuille morte*
De *jeune malade à pas lent !*
v. 55 Souvenir de soi…qu'on emporte
En croyant le laisser – souvent !

Le poète recourt à un jeu de mots autour du nom « immortelle » qui désigne une variété de fleurs apparaissant sèches lors de leur floraison. L'immortelle, symbole la pérennité de la poésie, est assimilée au pompon, emblème d'une fierté grotesque qui dévalorise la fleur séchée. Le poète dénonce les abus des poètes rhétoriciens d'une manière plus mordante que dans « I Sonnet » où il s'attaque aux excès de la poésie parnassienne. Dans « Un jeune qui s'en va » le poète malade fustige les auteurs romantiques dont le lyrisme est exacerbé. Corbière blâme les poètes qui relatent leur drame intime afin de le transformer en succès littéraire. Il exprime également sa déception face à l'absence de toute forme d'amour. Le poète dénonce l'attitude de Lamartine qui mit en scène le décès de sa fille dans « Gethsémani ou la mort de Julia ». Les courts portraits caricaturaux que Corbière réalise parfois en un ou deux mots révèlent les travers des hommes de Lettres qu'il dépeint. Le mot « hôpital » constitue une allusion ironique à la mort d'Henri Murger et à celle de Baudelaire. L'expression sarcastique « phtisie et paraphrase » se réfère à la vie et aux œuvres littéraires de Nicolas Gilbert. La recherche du trait le plus expressif fait de Corbière un maître dans l'art de la caricature. Anne Sophie Kutyla souligne la dimension paradoxale de ses portraits lapidaires : « L'image la plus fidèle, apparemment, sera donc en même temps la moins

révélatrice du personnage. »[2].

Corbière s'attaque l'œuvre de l'auteur des *Médiations poétiques* afin d'en révéler les dérives. Le poète souligne les excès du lyrisme de la poésie de Lamartine qu'il surnomme l'« Inventeur de la *larme écrite* ». L'expérience de la maladie accentue l'indignation de Tristan qui dénonce certains excès du Romantisme de manière comparable à ses prédécesseurs. Aux vers 53 et 54 de « Un jeune qui s'en va », il fait allusion à ironiquement « La chute des feuilles », un poème de Charles Millevoye : « *Jeune malade à pas lent !* ». Le poète semble confier au lecteur l'angoisse qu'il éprouve face à la perspective d'une mort imminente. Les paroles du narrateur mises en scène au vers 26 de « Un jeune qui s'en va » témoignent de cette angoisse : « Mon drap n'est pas un linceul ». L'affirmation « Mais non, la poésie est : vivre, » met en relief le rôle salvateur que le poète accorde à la poésie dans son existence. La longue énumération des poètes que fustige le narrateur-personnage s'achève de manière abrupte aux vers 98 et 99 par l'évocation d'un combat pour l'amour et la poésie : « Paresser encore, et souffrir / Pour toi, maîtresse ! et pour mon livre ; ». La création littéraire associée aux douleurs de l'accouchement acquiert une dimension euphorique.

De manière analogue, on relève une relation d'analogie au vers 30 de « Ça ? ». Dans ce poème Corbière procède à une personnification de son œuvre littéraire qu'il nomme « mon enfant ». Par ailleurs, dans « Un jeune qui s'en va » l'ultime quatrain est séparé du corps du poème par une ligne de points qui marque une rupture dans le texte. Le recours à cette séparation prophétise peut-être la mort précoce du narrateur-personnage. La ligne de points qui introduit une rupture dans le poème annonce un changement de tonalité :

v. 100 Il est là qui dort.
– Non : mourir !
……..

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

Au vers 103, le narrateur associe dans une métaphore l'évocation de la mort à l'amour

[2] Kutyla, *op. cit.*, p. 3.

que lui voue la figure féminine : « La mort dans tes bras me bercer… ». La présence de la femme aimée au chevet de l'amant malade témoigne du rôle que le poète attribue à l'amour qui le délivre de l'angoisse de la mort.

4. La berceuse ou la nostalgie de l'amour maternel.

La référence au chant des berceuses constitue une allusion au monde de l'enfance et à l'amour maternel. Ces chants de même que l'anaphore du verbe « dormir », révèlent une nostalgie de la figure maternelle. Dans « Sonnet posthume », poème qui ouvre l'ultime section du recueil, l'incipit « dors » fait écho à la répétition anaphorique du verbe « dormir » dans « Au vieux Roscoff ». Dans les « Rondels pour après », Corbière attribue une nouvelle signification au mot « sommeil » qui diffère de celle qui est proposée dans « Litanie du sommeil ». La répétition de « dors » dans le recueil concourt au thème de la nostalgie du monde de l'enfance dans *Les Amours jaunes*. L'analogie qui lie « Au vieux Roscoff » à l'ultime section renforce l'évocation de la figure maternelle. L'aura du monde de l'enfance aux vers 31 et 32 du poème consacré à Roscoff accentue cette évocation : « – Dors : sous les noires cheminées, écoute rêver tes enfants ». L'alternance des injonctions « dors » et « rêve » aux vers 3, 4 et 5 de « Sonnet posthume » participe à l'aura de l'apaisement. La musicalité des poèmes qui composent les « Rondels pour après » crée une rupture avec la tonalité générale du recueil et révèle une nouvelle facette de la poésie de Corbière. Le poète recourt à la dérision et s'attaque aux représentants de la poésie traditionnelle qu'il nomme de manière ironique « cucurbitacés ». Robert L. Mitchell entrevoit une dimension ludique dans cette ultime section du recueil : « Il se peut que Tristan souriait à nouveau au moment où il rédigeait ces poèmes sachant qu'ils allaient constituer une énigme pour la postérité. »[3].

Au-delà de l'évocation de l'amour maternel, Corbière associe la berceuse dans *Les Amours jaunes* à un chant funèbre ainsi que le dénote l'expression en italiques « *Berceuse pour naufrage* » au vers 114 du « Poète contumace ». Le chant des berceuses se réfère par allusion à la mort, double allégorique de la mer ainsi que nous l'avons

[3] Texte original : « Perhaps, on the other hand, Tristan was again smiling as he wrote these poems, knowing that they would be an enigme for posterity » de Mitchell, *op. cit.*, p. 145.

précédemment relevé aux vers 19 et 20 de « La Fin ». L'alliance paradoxale des mots « berceuse » et « naufrage » contraste avec l'évocation du monde de l'enfance et les dangers de l'univers des marins tel qu'en témoigne dans « Steam-Boat » la métaphore du lit-cercueil qui désigne la mort par euphémisme :

v.33 Qu'elle va me sembler étroite !
Tout seul, la boîte à deux !... la boîte
Où nous n'avions qu'un oreiller
Pour sommeiller.

Corbière recourt également à la métaphore du lit dès le premier vers de la section des « Rondels pour après » : « Dors : ce lit est le tien... Tu n'iras plus au nôtre. ». Le thème du sommeil contribue au réseau d'images associées à la mort telles que celle du berceau. La relation analogique que l'image du cercueil entretient avec celle du berceau repose sur leurs formes concaves. La symbolique du cercueil-berceau signifie la quête d'une réconciliation post mortem. Macfarlane affirme de manière humoristique que la question identitaire qui tourmente le poète ne peut être résolue que par la mort : « mourir, c'est trouver une patrie sous forme d'un récipient. »[4]. L'expression « *Berceuse pour naufrage* » attribue à la mort des marins le sens d'une régression vers la prime enfance. Cette imitation du titre d'une composition musicale joue le rôle d'un hymne dédié aux marins. Le sous-titre également du poème « Au vieux Roscoff », « BERCEUSE EN NORD-OUEST MINEUR », constitue une parodie des titres de pièces de musique classique.

Le titre de l'un des poèmes retrouvés, « Une mort trop travaillée », atteste d'une méditation sur la mort de la part du poète au-delà de la dérision qu'il manifeste. L'aveu d'un désespoir engendré par la maladie transparait dans le deuxième quatrain :

Puis, écœuré de toute envie,
En déséquilibre sur la vie
Et, ne sachant trop de quel bord…
Il se joua, lui contre *un mort*.

Lorsque la vie quotidienne se transforme en une lente et douloureuse agonie dont témoignent les paroles l'expression « écœuré de toute envie », la mort équivaut à un apaisement. Corbière met en scène la tentation du désespoir et l'angoisse du néant dans « Le poète contumace ». La conscience de l'impossibilité de mener à bien un acte illustre

[4] Macfarlane, *op. cit.*, p. 159.

les approximations et les erreurs inhérentes à l'accomplissement de tout projet. Le souci d'objectivité du poète lui commande de peindre les différentes nuances qui caractérisent la réalité. Sa prédilection pour la dérision contribue à la dédramatisation de l'obsession de l'échec qui perce parfois dans un cri de désarroi tel celui que l'on relève au vers 21 de « Sous un portrait de Corbière » : « On m'a manqué ma vie !... une vie à peu près ; ». Dans l'ultime vers d'« Épitaphe » l'écriture en italiques de l'adjectif « raté » révèle l'exagération du trait caricatural : « Trop réussi – comme *raté* ». Ce sentiment d'échec lié à la peur de la mort accentue l'oscillation entre le rejet et l'acceptation de la réalité. L'angoisse due à la maladie donne le jour à une réflexion relative à la mort dans « *Libertà* ». Marshall Lindsay tente d'expliciter cette angoisse : « Le drame de la poésie corbiérienne va se jouer au niveau de la prise de conscience du néant du temps : tout effort de donner de la réalité au moment se verra déjoué. »[5]. Le bruit du glas dépeint dans « Heures » donne une dimension sonore à l'angoisse du néant :

J'entends comme un bruit de crécelle…
v. 10 C'est la male heure qui m'appelle.
Dans le creux des nuits tombe : un glas…deux glas.

L'accord universel entre le poète et la nature dépeint dans les « Rondels pour après » témoigne du dénouement du drame intérieur que Tristan a vécu. Le poète ne conçoit plus le retour à la terre en tant qu'avilissement semblable à l'évocation péjorative du vers 29 de « La fin » : « Au lieu de suinter dans vos pommes de terre, ». La mort libère l'esprit du poète et équivaut à une victoire ainsi que l'illustre la flamme symbolique des feux follets qui incarnent le triomphe de la poésie aux vers 3 et 4 de « Petit mort pour rire » : « De ton œil béant jailliront les feux / Follets, prisonniers dans les pauvres têtes… ». Le mot « follet », diminutif de « fou » annonce un renouveau poétique. Par ailleurs, l'image du bercement que l'on découvre au vers 103 ponctue le recueil et atténue la violence de l'évocation de la mort. Le bercement, allusion au monde de l'enfance, est associé à l'univers maritime dans une métaphore qui assimile le navire à un berceau. Il désigne par euphémisme l'agonie et annonce la réconciliation du poète avec la société. L'expression « berceuse des vaincus » au vers 120 de « Litanie du sommeil » corrobore les correspondances entre la mort et le sommeil qui équivaut à un dédommagement du sentiment d'échec que le poète éprouve.

[5] Lindsay, *op. cit.*, p. 57.

Par ailleurs, la berceuse en tant que chant qui mène vers le sommeil témoigne de la quête d'une réconciliation identitaire. Les références à la berceuse révèlent l'aveu des liens puissants qui rattachent le poète à la terre natale. Le poème consacré à Roscoff illustre l'attachement de Tristan à cette ville balnéaire. La répétition anaphorique de « dors » dans « Au vieux Roscoff » et la section « Rondels pour après » leur attribue le rythme d'une berceuse, ce chant lié au monde de la prime enfance tel qu'en témoigne la mort du poète-enfant qui incarne le retour à la terre nourricière. Pascal Rannou associe la quête du retour aux origines à « un repli vers l'espace-utérin de l'enfance et du passé glorifiés. »[6]. Le poète idéalise le passé qui lui offre la possibilité de se réconcilier avec un présent marqué par le mal de vivre et la maladie. Dans « Un jeune qui s'en va » l'imminence de la mort mène le poète agonisant vers l'univers de l'enfance. L'extrait des paroles d'une berceuse placé aux vers 35 et 36 illustrent la quête du monde de l'enfance : « *J'entends le renard et le lièvre, / Le lièvre, le loup chanter* ».

En outre, la berceuse est l'expression métaphorique d'une nostalgie d'un passé heureux lié au monde de l'enfance. En outre, les différentes allusions aux berceuses se réfèrent à une quête de l'amour maternel. L'extrait de la chanson enfantine, « le loup, le renard et la belette », met en scène une allégorie animalière qui peut être rapprochée des parodies de « La Cigale et la Fourmi » placées aux deux extrêmes des *Amours jaunes*. Cette berceuse constitue peut-être un souvenir de la petite enfance d'Edouard-Joachim. L'évocation du chant de la berceuse crée une mise en abîme dans « Un jeune qui s'en va ». En effet, les paroles de la berceuse tissent des liens de correspondances avec le chant des figures animalières dans les poèmes liminaires du recueil. De manière parallèle, « Au vieux Roscoff » présente un procédé de mise en abîme qui évoque le jeu d'échos qui ponctue *Les Amours jaunes*. Le poème dédié à Roscoff équivaut à un chant du fait que son sous-titre lui attribue le rôle d'une berceuse. L'allusion au chant des oiseaux aux vers 12, 13 et 14 contribue à l'effet de mise en abîme : « Les margats et les cormorans, / Tes grands poètes d'ouragans, / Viendront chanter à la marée… ».

5. Le poète solitaire

[6] Rannou, *op. cit*., p. 288.

La maladie et le sentiment d'un échec social contraignent le poète à une solitude forcée. Corbière transpose cette solitude en une quête identitaire. Le poète amplifie et met en scène dans *Les Amours jaunes* sa rupture avec la société. Son goût prononcé pour la provocation et la dérision accentue son exclusion sociale à Roscoff. De manière similaire, sa contestation de la marginalisation témoigne de son désarroi ainsi que le révèlent les paroles du narrateur dans « Le phare » :

v.41 Demandez-lui donc s'il chérit
Sa solitude ?
S'il parle, il répondra qu'il vit…
Par habitude.

L'ambivalence identitaire du « Douanier » est le pendant de la représentation allégorique de la solitude dans « Le phare ». En effet, le poète recourt dans « Le douanier » à un procédé d'animalisation qui dévalorise l'employé de la douane respectivement aux vers 5 et 80 : « Là, rat de mer solitaire, » et « – Va, lézard démodé ! ». Cette animalisation du douanier s'oppose à la personnification du « Phare » dont la métamorphose est dépeinte aux vers 3 et 4 : « s'allume le grand borgne louche, / Clignant de l'œil. ».

Corbière met en scène le lézard qui incarne la paresse et la solitude dans « Le douanier » et « Le phare ». Il fait allusion à ce symbole du désœuvrement aux vers 33 et 34 du premier poème : « comme un lézard à l'eau-de-vie / dans un bocal, ». Son évocation fait écho à l'interjection péjorative au vers 80 du « Douanier » : « va lézard démodé ! ». En outre, les six occurrences du mot « lézard » tissent un réseau d'analogies dans *Les Amours jaunes*. L'amour qu'éprouve l'amant est comparé au petit reptile au vers 34 de « À une camarade » : « Je t'aimais comme un lézard qui pèle / Aime le rayon qui cuit son sommeil… ». En outre, on relève le mot « lézard » au vers 34 de « Laisser-courre » ainsi que dans les expressions péjoratives « couveur de lézards » et « ce n'est plus le lézard, c'est la sangsue à vide… » de manière respective au vers 105 de « Litanie du sommeil » et au vers 35 de « *Veder Napoli poi mori* ».

Les trois mentions du mot « lézard » associé au sommeil constituent un jeu de correspondances dans les poèmes « À une camarade », « Laisser-courre » et « Litanie du sommeil ». D'un point de vue psychanalytique, le lézard représente la révolte de Tristan contre l'imposante figure paternelle. L'image du lézard au soleil se réfère peut-être au désœuvrement que le poète vit à Roscoff, ville balnéaire qui a pu accentuer son

sentiment de solitude. L'angoisse de Tristan transparaît au-delà de la question oratoire que le narrateur adresse au phare personnifié dans le poème éponyme « Demandez-lui donc s'il chérit / Sa solitude ? ». Les paroles du narrateur au vers 73 de « *Libertà* » témoignent de l'exil intérieur du poète : « Seule est ta solitude, ». Guiseppe Bernadelli remarque que le titre de ce poème fait référence à une sensation de « prison intérieure »[7] que le poète endure. Le mot « seul » placé à l'enjambement au vers 83 met en scène de manière mimétique la solitude du prisonnier, figure allégorique du poète.

Le sentiment d'exclusion sociale qu'exprime le poète a peut-être pour origine l'interruption précoce de ses études. L'évocation du thème de la solitude ponctue *Les Amours jaunes*. La figure du malentendant dans « Rapsodie du sourd » incarne la rupture avec la société et la solitude forcée. Le narrateur de « *Libertà* » dépeint cette marginalisation aux vers 66 et 67 : « – Prison, sûre conquête / Où le poète est roi ! ». « Paria » accentue l'évocation de la solitude que la répétition de l'adverbe « toujours » let en relief au vers 8 : « À moi : toujours seul. Toujours libre. ». L'emphase que créent le pronom tonique « moi » et l'adverbe « toujours » dépeint la détresse du poète. La hantise de la solitude transparaît également au vers 3 de « Do, l'enfant do… », troisième poème de la section des « Rondels pour après » : « Tu n'auras pas peur seul, pauvre petit ?... ». La question que le narrateur adresse au poète-enfant fait écho aux paroles du narrateur aux vers 41 et 42 du « Phare » : « Demandez-lui donc s'il chérit / Sa solitude ? ». La présence à l'enjambement du mot « solitude » de même que la question oratoire révèlent l'angoisse du poète.

La ligne de points qui succède à l'expression du désarroi de la figure du poète accorde une dimension théâtrale à ce silence mimétique inspiré peut-être du mutisme de Tristan en proie à l'angoisse de la solitude. Le silence contribue à l'aveu du désespoir que les paroles du narrateur révèlent aux vers 43 et 44 : « S'il parle, il répondra qu'il vit… / Par habitude ». L'enjambement au vers 43 et la question oratoire mettent en scène un effet de chute qui illustre le dépit du poète malade. Son désespoir transparaît dans les paroles du sujet d'« Épitaphe » qui affirme que « s'il vit, c'est par oubli ». Au-delà de l'expression du désespoir, le mot « oubli » témoigne du désenchantement du poète face à la réalité. L'identification du poète au crapaud dans le poème éponyme constitue un aveu des souffrances morales que Corbière endure : « Bonsoir – ce crapaud-là c'est moi. ». Le

[7] L'expression originale de Bernardelli est « prigone interiore » *op. cit.*, p. 100.

crapaud désigne de manière allégorique la laideur que le poète perçoit comme une entrave à ses relations sociales et sentimentales. Les différents lieux hostiles à l'homme dépeints dans le recueil constituent le théâtre de la marginalité tel que l'illustrent « les pays malsains » où le « poète contumace » trouve refuge. Par ailleurs, les figures de la solitude tels que le renégat et le paria contribuent au thème de l'exclusion sociale.

6. L'amour chrétien.

Les allusions aux souffrances du Christ contribuent à l'identification du poète et au symbole du martyr chrétien. Dans sa quête d'amour le poète entrevoit dans les souffrances une dimension sacrée qui le hisse de la sphère tellurique de l'amour charnel vers celle de la spiritualité chrétienne. Le poète crée un jeu d'analogies entre d'une part ses douleurs qui évoquent la recherche d'une rémission, et d'autre part, le martyr du Christ qui incarne la spiritualité. Les lignes de points que l'on relève dans *Les Amours jaunes* miment en filigrane l'image d'une plaie et montrent la volonté de Corbière de procéder à des jeux typographiques. Le recours à ce procédé typographique participe au thème de la séparation et de la rupture qui ponctue le recueil. La ligne de points placée dans le dernier tercet de « Toit » joue le rôle d'un silence funèbre. Cette ligne accentue l'effet de chute que l'on découvre au dernier vers : « Un vieux monsieur sourd ! ». En outre, l'évocation de la déchirure de la membrane du tympan et celle du tambour dans le premier tercet accentuent l'allusion à l'image de la plaie :

> Je crèverai – Dieu me damne ! –
> Ton tympan ou la peau d'âne
> De mon bon tambour !

Les mutilations de la peau dépeintes au vers 9 de « Duel aux camélias » tissent des correspondances avec l'image de la plaie : « Je vois rouge… Ah oui ! c'est juste : on s'égorge – ». Par ailleurs, les points de suspension au vers 8 dans l'expression « Rose comme… » renforcent l'évocation de l'image de la plaie et témoignent d'un indicible. Les points de suspension miment le silence du narrateur et contribuent à la puissance d'évocation de l'adjectif « rose » qui se réfère à la couleur d'une plaie béante. La dimension mimétique du silence illustre la recherche d'innovations poétiques dans le recueil.

La métaphore « camélia vivant » au dernier vers de « Duel aux camélias » attribue à l'image de la blessure une connotation positive. Corbière réécrit le cliché romantique qui associe la déception sentimentale à l'image de la blessure. La métaphore « Camélia vivant, » crée un contraste avec l'expression « Amour mort » à l'attaque du vers 12. Le jeu d'antagonisme entre les représentations métaphoriques de la vie et de la mort attribue une dimension inédite à l'évocation de la désillusion amoureuse. Au dernier vers, le nom « sang » file la métaphore du camélia personnifié et renforce la violence de l'image de la blessure : « Camélia vivant, de sang panaché ! ». L'image de la plaie que l'on relève au vers 98 du « Poète contumace », constitue une allusion au martyr du Christ qui incarne l'amour chrétien : « Je veux te voir toucher la plaie et dire – Toi ! – ». La figure du poète fait allusion au doute de Saint Thomas qui refusa de croire en la crucifixion de Jésus avant de voir ses plaies. Les paroles du narrateur aux vers 20, 21 et 22 de « Grand opéra » illustrent la mise en relief de cette image : « tout fidèle, / Evêque, publicain ou lépreux, a le droit / De t'entr'ouvrir sa plaie et d'en toucher ton doigt ?... ». L'aura dysphorique que révèle la peinture de la plaie du narrateur-personnage dans la quatrième strophe de « Cris d'aveugle » semble inspirée des souffrances du poète :

v. 19 Rouge comme un sabord
La plaie est sur le bord
Comme la gencive bavant
D'une vieille qui rit sans dent
La plaie est sur le bord
Rouge comme un sabord

Les paroles de la figure de la douleur aux vers 23 et 24 constituent une répétition inversée des vers 19 et 20 qui accentuent l'évocation des souffrances du Christ. Le jeu des répétitions renforce la dimension sacrée de l'image de la plaie et associe ainsi le symbole de l'amour chrétien aux douleurs du poète. L'expression de cette souffrance témoigne d'un sentiment d'échec tant sentimental que littéraire tel que l'illustre « Laisser-courre » au vers 59 : « J'ai laissé tous les Dieux, ». L'allusion aux désillusions du poète se poursuit aux vers 65 et 66 : « Aux poètes la foi… / Puis me suis laissé moi. ». Le regard pessimiste que le narrateur porte sur l'existence témoigne de l'ambivalence du poète qui alterne entre engagement et démission. La recherche de l'amour dans le recueil sous-tend une quête d'apaisement et d'oubli de l'angoisse de la mort.

II. La religion ou la sagesse populaire.

1. La perception de la religion dans *Les Amours jaunes.*

Dans la Bretagne du XIXe, la religion est marquée par des croyances traditionnelles et des rituels populaires où les mendiants jouent un rôle important. Michel Lagrée décrit l'influence de ces traditions populaires sur les pratiques religieuses en Bretagne :

> « Le chant religieux breton paraît reposer sur une étroite compénétration du monde visible et du monde invisible, telle qu'elle se révèle dans l'omniprésence typographique et psychologique du sacré, l'importance de la mort et de la culture macabre dans la vie quotidienne, enfin le rôle de toute une population d'intercesseurs, traits d'union familiers »[8].

Cette réflexion révèle l'omniprésence de la mort dans les croyances religieuses bretonnes et permet d'expliciter l'attention que Corbière accorde aux traditions de sa religion natale. Il existe une corrélation entre l'ampleur du phénomène social de la mendicité et l'attention que la société accorde aux indigents. Selon Guy Haudebourg « les mendiants représenteraient 42 ‰ de la population des Côtes-du-Nord et 22 ‰ de

[8] Michel Lagrée, *Religion et cultures en Bretagne*, Paris, Fayard, 1992, p. 48.

celle du Morbihan en 1847, 10 ‰ de celle de la Loire-Inférieure en 1855 et 66 ‰ de celle du Finistère en 1856. »[9]. Michel Lagrée cite un célèbre axiome en langue bretonne qui signifie que le breton et la foi sont frère et sœur en Bretagne : « Ar brezoneg hag ar freiz / A zo breur, c'hoar e Breiz »[10]. Les résultats du recensement réalisé en Bretagne au cours de l'année 1843 montrent un important taux de mendicité. Par exemple, selon Habasque[11] dans la commune de Trébeurden on relève la présence de 50 indigents et 40 mendiants pour 1491 habitants. Cette grande précarité peut justifier qu'un jour de la semaine fut dédié aux mendiants surnommés « klasker bara », ces chercheurs de pain qui faisaient la tournée des maisons charitables ainsi que Habasque le relate :

> « Vers 1880, le jour des pauvres était vendredi […] cela s'appelait faire le *Tro-Ker* (tour de la ville). En attendant la distribution de pain, ils récitaient ensemble un pater et *Doue da bardono d'an anaon* (que Dieu pardonne aux défunts) »[12].

Au-delà de la dérision le poète dépeint dans « Armor » de nombreux rituels religieux où les mendiants jouent un rôle majeur. De manière paradoxale ces êtres marginaux occupent une fonction essentielle dans la société bretonne. Ils participent aux rituels funéraires tels que Giraudon le remarque : « Ce fut pendant longtemps dans le Trégor le rôle du mendiant d'annoncer un décès dans le secteur où il vivait. C'est lui également qui se chargeait de trouver les porteurs du cercueil »[13]. Lagrée dépeint la relation privilégiée que les mendiants entretiennent avec la population en Basse-Bretagne : « Le mendiant est accueilli volontiers par les habitants de cette région d'habitat dispersé où il joue le rôle de colporteur de nouvelles et où il est un acteur privilégié de la transmission du patrimoine culturel. »[14]. D'un point de vue religieux le rôle du mendiant est important ainsi que l'atteste leur présence sur tous les lieux de culte tels que les pardons où ils se présentaient parfois par « procuration »[15] pour effectuer un pèlerinage ou des pénitences.

---

[9] Haudebourg, *op. cit.*, p.67.
[10] Lagrée, *op. cit.*, p. 507.
[11] Jean-François-Guillaume Habasque décrit l'ampleur de la mendicité en Bretagne. Il cite le cas de la ville de Rostrenen située dans le centre ouest de la Bretagne où l'on relève 100 mendiants et 600 indigents pour 1200 habitants. Habasqué est cité par Daniel Giraudon, « La place du mendiant dans la société bretonne entre le 19ème et le 20ème siècle » dans Jean-Yves Carluer, *La pauvreté en Bretagne*, *Kreiz* n° 19, Brest, éd.CRBC-UBO, 2005, p. 13.
[12] Daniel Giraudon, *op. cit.*, p. 14.
[13] Giraudon, *op. cit.*, p. 23.
[14] Lagrée, *op. cit.*, p. 103.
[15] Lagrée évoque les cas où les mendiants pouvaient être sollicités : « On peut penser qu'en général, seules les personnes incapables de se déplacer se faisaient remplacer parce qu'elles étaient infirmes, malades ou que leur situation ne leur permettait pas de quitter leur domicile au moment d'un pardon » dans Lagrée, *op. cit.*, p. 103.

Le poids du christianisme en Bretagne renforce la place accordée aux mendiants dans la société. Giraudon rappelle le dicton populaire « donner à un pauvre, c'est donner à Dieu »[16] qui témoigne de l'importance de la figure du mendiant telle qu'elle apparaît dans « Un riche en Bretagne ». Nelly Blanchard relève dans le « Barzaz-Breiz »[17] de Théodore Hersart de La Villemarqué le rôle privilégié des mendiants en Bretagne : « les pauvres comptent parmi les acteurs mis en scène dans le texte, leur place y est très importante, tant au niveau quantitatif par leur présence récurrente, qu'au niveau qualitatif puisque de chaque évocation de la pauvreté se dégage une impression d'harmonie sociale globale. »[18].

Corbière dépeint les rituels religieux auxquels les mendiants se joignent. Le poète crée une opposition entre d'une part les processions religieuses populaires qui se déroulent en plein air et d'autre part les rituels officiels pratiqués à l'intérieur des édifices ecclésiastiques. La vision dialectique de la religion témoigne de l'ambivalence de Tristan influencé par l'attitude anticléricale de son père et le respect des traditions religieuses qu'il hérite de sa famille maternelle. Cette dialectique contribue à la mise en relief de la sagesse populaire que dénote l'attention accordée dans le recueil aux traditions religieuses bretonnes. L'expression euphorique « les morts vont vite » au vers 54 du « Poète contumace » illustre en filigrane la lutte du poète contre l'angoisse de la mort et l'oubli. Cette expression populaire désigne le fait que les morts sont rapidement oubliés. Les différentes perceptions de la mort exprimées dans *Les Amours jaunes* montrent la complexité des rapports que le poète entretient avec la religion. Dans les « Rondels pour après » la mort apaisée de l'enfant prométhéen figure la réconciliation identitaire du poète. Au-delà de cette acceptation de la mort, la lutte contre l'oubli sous-tend le rêve de gloire du poète exprimée dans « Déclin ». La nouvelle notoriété de la figure poète décrite au vers 10 révèle que le rêve d'immortalité qui anime Corbière le dédommage de ses souffrances physiques ainsi que du sentiment d'échec social qu'il éprouve : « Il est coté fort cher…ce Dieu c'est quelque chose ».

[16] Giraudon, *op. cit.*, p. 24.
[17] Recueil de chants populaires bretons qui connut un grand succès à la fin du XIXe siècle.
[18] Nelly Blanchard, « La belle pauvreté. Mendiants, pauvres et paysans dans le Barzaz-Breiz de Théodore Hersart de La Villemarqué » dans Jean-Yves Carluer, *op. cit.*, p.59.

La maladie a peut-être exhorté Corbière à méditer sur le rôle des traditions religieuses bretonnes. La section des « Gens de mer » offre au lecteur une vision différente de la mort et de la foi religieuse. La mort des marins acquiert le sens d'une libération aux vers 28 et 30 de « La Fin » : « L'âme d'un matelot,… / Respire à chaque flot ». Les paroles sarcastiques du narrateur qui circonscrivent le vers 29 caricaturent la classe bourgeoise : « Au lieu de suinter dans vos pommes de terre, ». Par ailleurs, l'image de la libération de l'âme des marins connote une dimension religieuse. Le poète accentue les différences qui opposent les « Gens de mer » aux « terriens ». Le recours à la métaphore de l'océan assimilé à un cimetière révèle une perception inédite de la mort qui contraste avec son évocation dans « Armor ». En effet, les paroles du naufrageur au premier vers du poème éponyme introduisent une tonalité macabre : « Si ce n'est pas vrai que je crève ! ». Le sens littéral du verbe « crever » met en relief les souffrances du naufrageur aux vers 20 et 21 : « Et qu'il vente la peau du diable ! » / Je sens ça sous ma peau. ».

L'allusion à la mort des parents de la figure du naufrageur dans l'ultime strophe de ce poème éponyme amplifie la dimension dramatique du « Naufrageur » :

v.29 Mon père était un vieux *saltin*,
Ma mère une vieille *morgate*…

v. 35 – 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.

La répétition symétrique des expressions « vieux saltin » à la fin des vers 29 et 35, et « vieille morgate » aux vers 30 et 36, attribue au « Naufrageur » la tonalité d'une chanson populaire. Au vers 35, l'alliance de l'adjectif « mort » et du verbe « dormir » crée un effet de chute qui participe à l'évocation de la mort. L'adjectif « morte » et le nom « morgate » entretiennent au vers 36 un jeu d'échos qui accentue l'aura dysphorique de ce poème. Le recours au parler populaire dépeint le regard que le petit peuple porte sur la mort ainsi que l'illustrent au vers 37 les expressions « là-haut » et « Le paradis saint ». La comparaison « je ris comme un mort » au vers 28 contribue à la tonalité macabre du « Naufrageur ». L'expression métaphorique au vers 24, « l'enfer fait

l'amour », dépeint de manière implicite les souffrances sentimentales que le poète a pu endurer.

D'autre part, les cinq occurrences du mot « enfer » dans *Les Amours jaunes* renforcent l'évocation du thème de la souffrance. Au vers 9 de « Portes et fenêtres » le narrateur-personnage exprime son dépit amoureux : « En enfer j'ai pavé ta rue ». La connotation religieuse du mot « enfer » attribue une dimension chrétienne aux souffrances morales du poète tel que l'illustre également l'expression « Ce soleil d'enfer » qui déprécie l'astre solaire dans « *Libertà* ». La dévalorisation du soleil symbolise la révolte de Tristan contre la figure paternelle ainsi que les règles sociales que représentent les figures de la marginalité telles que le paria, le renégat ou « poète contumace ». Par ailleurs, l'enfer symbolise le sentiment d'exclusion sociale que le poète a pu éprouver dans la société. Les allusions à l'enfer et au paradis dans *Les Amours jaunes* composent une dialectique qui manifeste l'attitude ambivalente de Corbière par rapport aux croyances religieuses. Le mot « paradis » acquiert une dimension métaphorique aux vers 12 et 13 du deuxième sonnet consacré à Paris. Dans ce contexte il désigne de manière ironique les maisons closes : « C'est le paradis / des mahomets et des houris, ».

Au vers 14 de « frère et sœur jumeaux », poème consacré à l'amour sororal, l'expression méliorative « paradis bleu », allusion à un au-delà édénique, témoigne d'une nostalgie du monde de l'enfance que les paroles du narrateur accentuent au vers 29 : « Ils avaient de cela – De retour dans l'enfance, ». Corbière se réfère de manière euphorique aux traditions religieuses dont à titre d'exemple l'évocation dans « Le Poète contumace » du jardin d'Éden qui annonce un avenir meilleur : « nous nous mettrons au vert du paradis perdu… ». La recherche du paradis perdu, symbole de la perte du bonheur et de la paix, attribue une dimension sacrée au monde de l'enfance. Cette quête du jardin d'Éden désigne la réconciliation du poète avec le passé. L'évocation euphorique de l'univers de l'enfance contraste avec la remise en question d'un présent conflictuel. La nostalgie d'un passé heureux telle que l'illustre l'attitude du « poète contumace », s'oppose à la mise en relief d'un présent porteur d'un désenchantement du monde. Cette vision de la temporalité témoigne de l'influence de la conception traditionnelle de la religion dans le recueil.

Le poète conçoit l'avenir tel un retour vers un temps heureux ainsi que le révèlent les paroles du narrateur au vers 14 de « À un Juvénal de lait » : « Quand il faisait beau temps au paradis perdu ». Dans ce poème, la reconquête d'un passé heureux offre à la figure du jeune poète la perspective d'un dédommagement. La volonté de reconquérir un passé édénique comparable à la recherche proustienne dans la mesure où il s'agit de renouer avec le temps perdu ainsi que le narrateur le déclare aux vers 12 et 13 : « Plus tard, tu colleras sur papier tes pensées, / Fleurs d'herboriste, mais autrefois ramassés… ». La redécouverte d'un passé oublié constitue la condition d'un avenir porteur d'un apaisement. L'expérience de la douleur dans « Cris d'aveugle » conduit le narrateur-personnage vers une vision mystique qui accorde à la mort le sens d'une délivrance :

v. 31 Dans la moelle se tord
Une larme qui sort
Je vois dedans le paradis

L'évocation du paradis qui signifie un dénouement heureux dans ce poème présente des ressemblances avec l'image d'une mort libératrice dans « Saint Tupetu de *Tu-pe-tu* ».

Les paroles du narrateur au vers 33 de « Cris d'aveugle », « je vois dedans le paradis », n'expriment-elles pas l'espoir d'une guérison que Tristan nourrit ? En effet, le mot « paradis » introduit dans ce contexte un heureux présage qui crée un effet de chute avec l'aura dysphorique du poème. L'effet de rupture dans ce poème peut être rapproché de celui que Mallarmé réalise dans « Les fenêtres »[19]. Par ailleurs, le thème de l'agonie dans « Cris d'aveugle » contribue à l'évocation du poème mallarméen, de même que les paroles de la figure de la douleur « Je vois dedans le paradis » peuvent être comparées à celles du narrateur des « Fenêtres » décrivant au vers 17 l'attitude du moribond qui « voit des galères d'or ». Les deux poètes présentent de manière comparable la quête d'un dédommagement qui témoigne de leur angoisse de la mort et du néant.

Au vers 34 de « Cris d'aveugle », Corbière fait allusion au « Miserere » cinquante-unième psaume en latin qui s'ouvre par l'invocation « miserere mei, Deus ». En outre le poète se réfère au « De profundis », qui correspond à la sixième prière des sept psaumes de la pénitence. L'évocation de ces psaumes témoigne de l'attention que le

[19] « Les fenêtres » dans Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 32.

poète accorde aux traditions religieuses bretonnes qu'il dépeint dans « Armor ». Les poèmes consacrés à l'Italie révèlent une quête de spiritualité au-delà du recours à la dérision. La prière de la figure de la douleur dans « Cris d'aveugle » fait écho aux paroles du narrateur aux vers 165 et 166 de « La rapsode foraine et le pardon de Sainte-Anne » : « – *Miserere* pour les ripailles / Des *Ankokrignets* et *Kakous* !... ».

Les différentes références au thème de la religion tissent un réseau de correspondances dans *Les Amours jaunes.* L'évocation de prières telles que « Le Cantique spirituel », long poème enchâssé au cœur de « La rapsode foraine et le pardon de Sainte Anne », contribue à la peinture des traditions religieuses populaires. Ce poème révèle de manière indirecte l'importance de la thématique de la foi et de la religiosité dans le recueil. Dans le quatrième quatrain d'« Idylle coupée » le poète jette un pont de manière ironique entre l'attitude irrespectueuse des prostituées et la gestuelle des prières :

Et comme en façon de prières,
v. 15 Entrer dire – Bonjour, gros chien,
Au *merlan*[20], puis au pharmacien.

« Lettre du Mexique » révèle la prédilection de Corbière pour la peinture des traditions religieuses du petit peuple. Ce poème se présente sous la forme d'une lettre de condoléances adressée à la famille d'un jeune matelot mort en mer. L'évocation du recueillement religieux au vers 21 est associé à l'univers maternel : « Il fait dire à *maman* : qu'il a fait sa prière ». Le recours à des variations typographiques illustre la dimension parodique de « Lettre du Mexique ». La graphie du mot « maman » en italiques accentue la charge affective attribuée à ce nom. L'acte religieux acquiert dans ce contexte le sens d'un dédommagement dans la mesure où il conduit le poète vers une acceptation de la mort. Les deux occurrences du mot « prière » dans « Lettre du Mexique » et « Litanie du sommeil » constituent un jeu d'oppositions. Corbière caricature le rituel de la prière aux vers 153 et 154 de « Litanie du sommeil » : « – Non ? … – Sais-tu le réveil du philosophe immonde / – Le Porc – rognonnant sa prière du matin ; ». L'expression « philosophe immonde » et la personnification du « Porc » se référent de manière euphorique à la pensée épicurienne. L'allusion à l'épicurisme,

[20] Le mot « merlan » désigne familièrement le coiffeur.

philosophie fondée sur la quête du bonheur et la délivrance de la peur, témoigne de la lutte du poète contre l'angoisse de la mort. Le recours à l'humour évince la dimension dysphorique que les traditions religieuses associent à la mort.

Anne Sophie Kutyla définit l'attitude du poète à l'égard de la religion en tant que « renversement burlesque qui tient en un écart entre la matière noble du sujet élevé et son traitement sur un ton bas et vulgaire. »[21]. Cette réflexion est en partie erronée du fait que les sarcasmes participent à une manière inédite de peindre les traditions religieuses. La dérision introduit une dimension euphorique dans la manière de peindre les grands rassemblements religieux tels qu'ils sont dépeints dans « La rapsode foraine » :

v. 141 Cet autre pare le cautère
De son petit enfant malsain :
– L'enfant se doit à son vieux père…
– Et le chancre est un gagne-pain !

Corbière dénonce en filigrane des actes odieux tels que la mutilation des enfants motivée par la demande d'aumône et réalisée afin d'inspirer de la compassion aux fidèles. Le poète ne procède pas à une dévalorisation de la foi chrétienne : il porte un regard neuf sur les traditions religieuses et dépeint certaines de ses dérives.

Les mots qui composent le champ lexical de la religion dans « Le bossu Bitor », se réfèrent au thème de la nativité. Corbière réécrit de manière euphorique le récit de la nativité relaté dans l'Evangile de Luc aux vers 53 et 54 : « Et cela lui prenait, comme un commandement / De Dieu : vers la Noël, et juste une fois l'an. ». La dérision se poursuit aux vers 71 et 73 et accentue la dimension caricaturale de la référence à la nativité : « – C'est un soir, près Noël – Le côtre est à bon port, / … / C'est le grand jour qu'il s'est donné pour prendre terre : ». L'évocation de la date de la nativité au vers 54 crée un jeu d'analogies entre la descente de Bitor sur la terre ferme et la naissance de Jésus.

Cet effet de symétrie offre une double lecture du poème. Au vers 95, Corbière fait allusion à Lagardère, le héros du *Bossu* de Paul Féval qui incarne le personnage du justicier : « Lagardère en manteau qui va se redresser !... ». Les croyances superstitieuses

[21] Kutyla, *op.cit.*, p.42.

du XIXe siècle attribuent aux personnes bossues le don de porter chance. La mise en scène du bossu s'apparente à une contestation des superstitions populaires. Corbière désacralise de manière euphorique les croyances traditionnelles associées au mythe du bossu et s'attaque ainsi aux préjugés sociaux. Il jette un pont entre la figure du bossu et le Christ afin de dénoncer l'exclusion sociale. Les coups de couteaux dont le matelot bossu est victime, accentuent les similitudes entre les violences que subit Bitor et la passion du Christ. Au-delà de la tonalité sarcastique, les souffrances physiques que le bossu endure lui attribuent une dimension sacrée. L'allusion au martyre du Christ au vers 254 contribue à l'aura du sacré : « – Le pauvre corps avait connu l'amour. ».

Le nom « Mary-Saloppe » désigne un chaland qui reçoit les vases extraites par la drague. Dans le parler des marins ce nom est l'un des noms attribués aux prostituées. D'un point de vue onomastique il constitue un oxymore qui associe la figure de la vierge à celle de la prostituée. Ainsi Mary-Saloppe joue le rôle d'un double caricatural de Marie Madeleine. Corbière fait allusion à la notion religieuse de rédemption vers 225 et 226 : « Quelques couteaux pleuvent… Mary-Saloppe / D'un beau mouvement, hèle – À moi sa place ! – Tope ! ». La répétition du phonème [maRi] révèle un écho phonique entre les noms de ces deux figures féminines. L'attitude de Mary-Saloppe qui tente de protéger le bossu Bitor, présente des ressemblances avec le rôle de Marie Madeleine auprès du Christ.

La description des violences que le bossu Bitor subit présente des ressemblances avec la scène évangélique qui décrit Marie Madeleine auprès du Christ descendu de la croix. L'attitude de Marie Madeleine qui incarne le rôle de la prostituée repentie renforce les traits de ressemblances entre les deux instances féminines. Le cri de compassion de Mary-Saloppe, « À moi sa place ! » est une allusion à la parabole chrétienne. En effet, les paroles de Mary-Saloppe se réfèrent à l'attitude de Marie Madeleine à l'égard du Christ. La dimension rédemptrice des paroles de la prostituée au vers 238, « C'est mon amant de cœur… », constitue une évocation du récit de l'Evangile de même que le surnom « l'heureux Bitor » au vers 20 concourt au symbolisme religieux du poème.

2. L'humour et la religion.

Les rapports que le poète entretient avec la foi présentent une ambigüité ainsi que l'illustre l'ambivalence des personnages des *Amours jaunes* à l'égard de la religion. Les différents jeux d'antagonismes qui se réfèrent aux traditions religieuses, contribuent à la contestation de la religion dans le recueil. Le mythe du péché originel auquel il est fait allusion de manière ironique dans « Vendetta » témoigne de la prédilection du poète pour la dérision :

v. 13 – Je suis encor, Ma Très-Chère,
Serpent comme le Serpent
Froid, coulant, poisson rampant
Qui fit pécher ta grand-mère…

L'appellation « ta grand-mère » désigne dans le parler familier Ève, figure féminine considérée dans la Bible comme la mère de l'humanité et qui porte le poids du péché originel. Le poète emprunte au parler populaire l'expression humoristique « Grand'tante du petit Jésus » qui révèle sa recherche d'authenticité. Les paroles du narrateur aux vers 17 et 18, « Et tu ne vaux pas Pécore, / Beaucoup plus qu'elle » associent de manière dépréciative la femme aimée à Ève. Corbière parodie la mise en scène de Saint Anne dans les chants religieux et lui accorde une apparence masculine :

Toi dont la mamelle tarie
S'est refait, pour avoir porté
v. 35 *La Virginité de Marie,*
Une mâle virginité !

Le parler populaire attribue une dimension euphorique aux vêtements symboliques que Sainte Anne a confectionnés pour Jésus. Le mot « maillot » issu du registre familier exprime au-delà de la dérision le sentiment de religiosité que les fidèles éprouvent à l'égard de la naissance du Messie. L'évocation du suaire mortuaire du Christ témoigne également de la ferveur chrétienne de la Bretagne du XIXe. L'adjectif « *seule* » au vers 57 manifeste la quête d'authenticité de la poésie de Corbière :

Toi qui fus là, seule pour faire
Son maillot neuf à Bethléem,
Et là, pour coudre son suaire
Douloureux, à Jérusalem !...

Le poète porte son regard sur les objets symboliques associés aux rituels religieux tels

que la statue de « la petite Vierge » au vers 10 qui incarne la Vierge Marie. Le poète brosse un portrait caricatural de Saint Joseph et le présente dans le rôle d'un mari crédule que son épouse trompe. Corbière accentue la tonalité ironique et lui attribue le rôle d'un saint délaissé par l'Église et ses fidèles : « Au coin, Joseph, tenant son cierge, / Niche, en saint qu'on ne fête plus… ». Le portrait de cette figure de l'Evangile qui se poursuit aux vers 75 et 76, contribue à la peinture authentique de la religiosité du petit peuple : « Que, près de toi, Joseph-Concierge / Garde la propreté du seuil ! ».

L'attitude ironique de Tristan Corbière à l'égard de la religion révèle en filigrane le rejet de l'éducation religieuse traditionnelle que sa mère, Angélique Aspasie Puyo, a tenté de lui inculquer. Cependant, Tristan ne peut se détacher radicalement de l'éducation religieuse traditionnelle qu'il a reçue. Dans « Pudentiane » le poète dénonce de manière humoristique la pseudo-dévotion des religieuses qui ne respectent pas le vœu de chasteté qu'elles ont prononcé. Corbière se réfère à Ève et au péché originel afin de faire allusion à la faiblesse humaine face à la tentation de la chair. La figure d'Ève attribue une dimension allégorique au personnage de Pudentiane qui incarne les faux-semblants.

Le poète s'attaque ainsi aux travers des traditions religieuses. Les paroles du narrateur au vers 12 « Que l'Amour, ailleurs, comme un coq se chante… », révèlent la recherche d'une foi qui ne soit pas soumise aux institutions ecclésiastiques. La personnification de l'« Amour » met en relief la dimension spirituelle de la quête du personnage-narrateur. Corbière affirme en filigrane que la véritable foi se trouve « ailleurs ». L'adverbe « ailleurs » désigne dans ce contexte les cérémonies religieuses tels que les Pardons au cours desquels le peuple breton exprime sa dévotion. Le poète oppose les espaces de prière clos aux lieux de rassemblements religieux à ciel ouvert auxquels il associe une dimension euphorique. Ces lieux où le petit peuple exprime ses espoirs désignent la véritable foi et s'opposent aux églises qui incarnent les valeurs de la société bourgeoise.

Le choix d'un cadre tel que celui d'un vieux couvent abandonné mis en scène dans « Le poète contumace » répond à un désir de *tabula rasa* des règles sociales. La transgression du langage religieux dans le premier tercet de « Pudentiane » constitue une attaque contre les institutions religieuses : « Une autre se donne. – Ici l'on se damne – /

C'est un tabernacle – ouvert – qu'on profane. / Bénitier où le serpent est caché ! ». De manière similaire, les paroles du narrateur dans « Le fils de Lamartine et de Graziella » présentent une dimension sacrilège : « Mère de l'Antechrist de Lamartine-Père, / Graziella ! – Conception trois fois immaculée… ». La référence à Saint Thomas, allusion aux les plaies du Christ, accorde au poète le rôle d'un témoin oculaire. Corbière met en scène un narrateur omniscient afin de peindre la ferveur religieuse du petit peuple telle qu'en témoigne la scène du Pardon de Saint Anne et l'évocation du dépit des soldats bretons dans « La pastorale de Conlie ». Le recours aux paroles du Christ telle « *Vide latus* », expression que l'on relève dans le poème consacré à la rapsode foraine, de même que « Je veux te voir toucher la plaie et dire : – Toi ! – » au vers 99 du « Poète contumace », expriment la compassion du poète aux souffrances du petit peuple. Corbière s'identifie aux marginaux afin de porter un regard neuf sur son existence d'homme condamné par la maladie de sorte qu'il parvient à transcender les affres de sa maladie chronique et perçoit dans la création poétique une dimension universelle.

3. Les rapports de Tristan Corbière avec la religion.

Le poète conçoit un syncrétisme religieux dans lequel la mort réconcilie l'homme avec l'univers. Ce retour à la nature dépeint dans les « Rondels pour après » conduit le poète à une fusion cosmique. Dans ce syncrétisme religieux Corbière associe les croyances populaires à la foi chrétienne ainsi que Laroche le montre :

> « Plus que de catholicisme, c'est de syncrétisme qu'il faudrait parler. Ainsi la figure de Sainte Anne allierait évangile et paganisme dans la personne d'Ana, divinité celtique assimilée à l'aïeule de Jésus. »[22].

Le culte de nombreux saints d'origine celtique ou profane caractérise les traditions religieuses bretonnes. La pauvreté justifie la popularité et le nombre important de ces saints. Corbière fait allusion à la grande précarité qui renforce cette tradition religieuse au vers 15 de « Saint Tupetu de *Tu-pe-tu* » : « Petit prophète au pauvre monde ». L'intérêt que le poète accorde aux intercesseurs bretons et aux traditions populaires transparaît dans le poème consacré à Saint Tupetu dont la notoriété était très locale. La Bretagne présente plusieurs catégories d'intercesseurs dont la popularité peut atteindre

[22] Laroche, *op. cit.* , p. 17.

l'échelle de la province. Le grand attachement qui lie chaque localité bretonne à ses saints est dépeint aux vers 15 et 16 : « – Plus fort que sainte Cunéguonde[23] / Ou Cucugnan de Quilbignon[24]… ». Les traditions populaires d'origine celtique ont fortement influencé les croyances et les pratiques religieuses en Bretagne tel le culte consacré à Sainte Anne, mère de la Vierge Marie. « Armor » révèle l'ampleur de la demande d'intercession, l'un des piliers de la foi en Bretagne. Dans « La rapsode foraine » le poète dépeint un rituel religieux populaire dédié à Sainte Anne qui bénéficie d'une place privilégiée dans les rituels bretons. Elle est considérée comme la patronne de Bretagne et un pardon lui est consacrée à Sainte Anne d'Auray. Cette figure tutélaire cristallise les espoirs du petit peuple décrits aux vers 117 et 118 dans « La rapsode foraine » : « …Et les fidèles, en chemise, / – *Sainte Anne, ayez pitié de nous !* ».

Dans « Vésuve et Cie » on relève une allusion aux vers 7 et 8 à l'atmosphère de religiosité que Tristan a connu chez les Puyo, branche maternelle de sa famille : « C'était le confesseur dit-on de ma grand'mère ! Qui t'avait rapporté de Rome tout flambant … ». La dimension euphorique que présente la peinture des traditions religieuses masque le vif intérêt que Corbière accorde à la religiosité du petit peuple dans « La rapsode foraine et le pardon de Sainte Anne ». La mise en relief du « Cantique spirituel », poème enchâssé dans « La rapsode foraine », témoigne de l'engouement du poète pour les chants religieux traditionnels.

Au vers 9 du « Renégat », l'expression « Prophète *in partibus* » attribue une dimension religieuse au personnage central. Dans ce poème Corbière se réfère de manière ludique à l'expression latine « in partibus infidelium » qui signifie « dans les contrées des infidèles ». Il s'agit d'une fonction honorifique qui désigne un ancien siège épiscopal de l'Eglise désormais disparu. Cette expression incarne de manière paradoxale et ironique l'évêque sans évêché. Le mot « prophète » qui s'est substitué à « évêque » accentue le sentiment de dépossession que le poète éprouve. « Prophète in partibus » entretient également des correspondances avec le proverbe « nul n'est prophète en son pays » qui se réfère au sentiment de dépit que ressent une personne incomprise par son entourage. Corbière recourt à cette expression afin de légitimer sa recherche

[23] Sainte Cunégonde est invoquée en faveur des enfants en danger de mort.
[24] Saint Pierre-Quilbignon est une ancienne commune qui fut rattachée à Brest en avril 1945. Au XIXe siècle, trois pardons importants s'y déroulaient : à Kerengo, à Sainte-Anne-du-Portzic, et à Sainte-Brigitte.

d'innovations poétiques. La connotation méliorative de l'expression « in partibus » fait peut être allusion à son combat littéraire. « Le prophète in partibus » désigne de manière emblématique le poète qui n'adhère pas aux mouvements littéraires de ses contemporains. Le narrateur dénonce dans le second hémistiche, « à tant par kilo d'âme ; », le mercantilisme qui mine l'institution religieuse.

L'usage des majuscules au vers 2 du « Naufrageur » attribue une dimension démiurgique à la sainte évoquée : « La NOTRE-DAME DES BRISANS ». La mise en relief du nom de la sainte invoquée par les naufrageurs montre l'ampleur de la religiosité populaire. La foi en la divine providence dépeinte au vers 11 et 12 de « Un riche en Bretagne » peut être rapprochée de l'évocation des croyances des naufrageurs : « Il sait bien que pour lui l'œil d'en haut est ouvert / Dans ce coin d'où tomba la manne du désert ». Le poète brosse un tableau des traditions bretonnes dont il révèle la part de superstitions :

Il est de noce alors ; très humble desservant
De *la part du Bon Dieu*. – Dieu doit être content :
v. 45 Plein comme feu Noé, son Pauvre est ramassé
Le lendemain matin au revers d'un fossé.

L'expression « la part du bon Dieu » désigne une portion de repas réservée aux mendiants et confirme la place importante accordée au mendiant en Bretagne. Giraudon décrit cette tradition qu'il associe à un acte religieux : « la part du pauvre, *Tamm ar paour*, cette portion de repas que l'on met de côté, au cas où un pauvre viendrait à frapper à notre porte. ». Le recours aux italiques met en relief le fait que cet acte de charité soit dicté par les traditions populaires. Jean-Marie Déguignet remarque que la générosité populaire est motivée par la peur d'être privé du Paradis :

> « *Charité* « Providence de tous ceux que le remords poursuit et que l'enfer menace » : j'étais si petit, écrit-il, si maigre, si triste que les bonnes fermières avaient pitié de moi, non pas tant pour soulager ma misère que pour s'acquitter d'un devoir envers leur Dieu. Ces aumônes avaient toujours un but intéressé et égoïste : elles n'étaient jamais données au nom de l'humanité, chose inconnue chez les Bretons, mais seulement au nom de Dieu. »[25]

L'attention que le poète accorde aux mendiants témoigne de sa compassion à leur égard. La maladie a peut-être renforcé son sentiment de compassion du fait que les marginaux ont souvent été contraints à la mendicité suite à un handicap physique ou mental.

[25] Giraudon, *op. cit*., p. 19.

Au vers 16 le sentiment de désespoir de la figure de la douleur dans « Cris d'aveugle » est associé au cri du Christ sur la croix : « *Lamma lamma sabacthani* ». L'expression du désespoir dans ce poème dépeint l'ampleur des souffrances physiques que Corbière endure. L'expression « Dieu compatissant » est la traduction des prières présentes aux vers 7 et 8 et réitérées aux vers 11 et 12 : « *Deus misericors* / *Deus misericors* ». Corbière n'invite-t-il pas le lecteur à entrevoir des correspondances entre son patronyme et le mot « misericors » ? La répétition de la syllabe [COR] crée un écho phonique entre les mots « Corbière » et « misericors ». Le sens étymologique du mot « misericors » qui signifie « qui a le cœur (cors) sensible à la pitié » offre un second trait de similarité entre ces deux noms. La mise en scène des personnages qui incarnent la marginalité dans *Les Amours jaunes* sous-tend une réflexion relative aux différentes formes de l'exclusion sociale. Tristan Tzara explicite la compassion que Corbière voue au petit peuple :

> « Il est dans la nature de ceux qui luttent pour garder intact leur isolement de ne voir en celui-ci que le dépit d'un trop grand amour des hommes, une impossible communion sur le plan des échanges affectifs ».[26]

Les différentes références aux paroles de prières dans *Les Amours jaunes* s'inscrivent dans la perspective d'une recherche d'authenticité. De manière similaire le « Cantique spirituel » en tant que prière populaire illustre la piété traditionnelle. Le narrateur de « La rapsode foraine et le pardon de Sainte Anne » dépeint aux vers 113 et 114 la pauvreté et la situation de détresse du petit peuple en Bretagne : « – Voici ton cierge : / (C'est deux livres qu'il a coûté) ». L'allusion au prix du cierge est inspirée du parler du petit peuple et témoigne de son état de pauvreté. Le recours à l'oralité attribue une dimension authentique à ces paroles, de même que dans « Saint Tupetu de *Tu-pe-tu* » la référence au prix du tour de roulette joue un rôle similaire : « Il tient sa *Roulette-de-chance* / Qu'il vous fait aller pour cinq sous ; ».

La parodie des chants liturgiques bretons contribue à la dénonciation de certains excès de la religiosité de même qu'elle constitue une peinture inédite de la société. Corbière exprime sa contestation littéraire et sociale par des calembours et des jeux de mots. Il évoque le fléau de l'alcoolisme qui touche la Bretagne au cours de la seconde

[26] Tristan Corbière, *Les Amours jaunes*, préface de Tristan Tzara intitulée « Tristan Corbière ou les limites du cri », Paris, Club français du livre, 1950, p. 87-88.

moitié du XIXe siècle ainsi que le justifient les paroles du narrateur placées entre parenthèses au vers 90 du « Cantique spirituel » : « (– Sauf respect – perdus de boisson) ». Dans le contexte de « La rapsode foraine », le recours à l'humour permet de faire allusion à une question qui demeure un tabou social. Il vaut ici de citer l'analyse de Pasquale A. Jannini relative aux différents ressorts de l'humour de Corbière :

> « Le désenchantement, la frustration des aspirations impossibles provoquant une attitude double du poète face à la vie : d'un côté une ironie subtile et profonde et d'autre part un sarcasme dur et déconcertant. »[27].

Corbière parodie les prières traditionnelles et dépeint de manière euphorique l'assemblée des fidèles venus assister au Pardon. Les différentes nuances de l'ironie témoignent d'un jeu polyphonique qui crée un dédoublement de la voix narratrice. Le poète projette sur la scène du théâtre imaginaire des *Amours jaunes* des personnages dont les rôles sont antagonistes. Les répliques de ces personnages que Corbière adresse de manière sous-jacente au lecteur concourent à la polyphonie du recueil. Le jeu du dédoublement des voix de la narration participe également à la remise en question des conventions poétiques.

Par ailleurs, la variété des attitudes religieuses décrites dans le recueil compose un discours polyphonique tel qu'on relève dans « La rapsode foraine ». Le poète y dépeint un syncrétisme religieux qui réunit les croyances populaires et le catholicisme traditionnel. En outre, dans ce poème les invocations religieuses du chant du « Cantique spirituel » qui fait référence à la piété du peuple, contrastent avec l'attitude détachée du narrateur qui dépeint le rituel du pardon. La polyphonie des voix narratrices dans « La rapsode foraine » témoigne d'une fusion de la foi chrétienne et des croyances populaires en Bretagne. La diversité des rituels religieux et des superstitions populaires, de même que les allusions à la doctrine de la réincarnation, définissent le syncrétisme religieux de Corbière. Au-delà du masque de la parodie, l'évocation des prières condamne l'exclusion sociale ainsi que les paroles du « Cantique spirituel » l'expriment :

v.77 *Prends pitié de la fille-mère,*
Du petit au bord du chemin…
Si quelqu'un leur jette la pierre,
Que la pierre se change en pain !

[27] Jannini, *op. cit.*, p. 9.

Le poète livre en filigrane dans ce poème un vœu de tolérance et d'acceptation des marginaux.

4. Les jeux de mots autour du nom « dieu ».

Le nombre important des itérations du nom « Dieu » dans *Les Amours jaunes* atteste de la prédilection du poète pour les jeux de mots. Les variations typographiques dont le recours à la majuscule dans l'expression « bon-dieu » illustrent la dimension ludique de la poésie de Corbière : « bon-dieu », « bon-Dieu », « Bon-Dieu ». Ce jeu de mots dans « Un riche en Bretagne » évoque celui qui se présente dans le titre « Féminin singulier ». Le poète ironiste réduit le mythe de l'« Éternel féminin »[28] à une catégorie grammaticale. Corbière invite le lecteur à entrevoir dans le titre « Un riche en Bretagne » un jeu sémantique qui contribue à la contestation de l'importance que la société accorde aux biens matériels. La dérision révèle dans ce contexte la relation complexe que le poète entretient avec la religion. Le jeu typographique autour du mot « bon-dieu » dans « La rapsode foraine et le pardon de Saint Anne » entretient des liens de correspondances avec la dimension mimétique attribuée à ce mot au vers 216 : « Autour des Bon Dieu de granit… ». Le recours au mimétisme et au parler populaire contribue à l'authenticité de la peinture des traditions religieuses.

L'usage des lettres capitales à l'attaque du vers 62 dans « Litanie du sommeil » accentue la valeur méliorative accordée au mot « Dieu » au vers 62 : « GRAND Dieu, Maître de tout ! Maître de ma Maîtresse ». Au vers 63, les paroles du narrateur « Qui me trompe avec toi » créent un effet de chute en associant de manière paradoxale l'infidélité à l'instance divine. Les expressions emphatiques « GRAND Dieu » et « Maître de tout » empruntées aux invocations religieuses sont dénuées de leur connotation sacrée. L'évocation du regard que le petit peuple porte sur la religion participe d'une part à la peinture des traditions culturelles bretonnes et révèle d'autre part la volonté du poète de désacraliser les pratiques religieuses qu'il associe à l'ordre social établi.

Les données biographiques permettent d'expliciter l'attitude critique de Corbière relative à la question des pratiques religieuses. La lettre dans laquelle le jeune Édouard-

[28] Le mythe de l'éternel féminin est évoqué dans le second *Faust* de Goethe.

Joachim relate à ses parents avec humour la visite de la citée vaticane illustre son attitude critique à l'égard des institutions ecclésiastiques. Le portrait caricatural du pape dans cette lettre évoque la figure du curé dans « Le poète contumace ». Le poète dénonce les faux-semblants des membres corrompus du clergé. Pasquale A. Jannini analyse cette forme d'engagement :

> « Il est certain qu'un engagement politique au sens social transparaît dans sa poésie. Il suffit de lire avec attention « Un riche en Bretagne » pour sentir l'esprit satirique de Corbière envers la classe bourgeoise et son expression lyrique à la mode, l'élégie. »[29].

La caricature des représentants de l'Église s'inscrit dans la perspective d'une lutte contre les injustices sociales. Corbière prend la défense du petit peuple dont les souffrances l'interpellent. L'attention qu'il accorde aux êtres démunis et les attaques qu'il dirige contre la classe bourgeoise témoigne de sa révolte contre les inégalités sociales. Par ailleurs, le recours à l'ironie dénote son engagement ainsi que l'illustre l'antiphrase présente dans le titre « Un riche en Bretagne ». Cette expression évoque de manière ironique la situation sociale privilégiée de la figure paternelle.

[29] Jannini, *op. cit.*, p. 25.

III. Remise en question des règles sociales.

1. La contestation des traditions religieuses.

Corbière dénonce de manière humoristique la cupidité de certains hommes d'Église. Il dépeint les traditions religieuses afin de révéler les espoirs qui animent le peuple breton. Le mot « curé » est associé dans *Les Amours jaunes* à la caricature de la pseudo-dévotion. Les expressions péjoratives « Le curé voltairien » et « curé cafard » présentes respectivement au vers 47 du « Douanier » et au vers 5 de « *Soneto a Napoli* », participent à la contestation de l'institution ecclésiastique. L'expression humoristique « *Un curé dans ton lit* » au vers 12 de « Matelots » fait allusion à la figure du curé qui joue un rôle important dans la société rurale du XIXe siècle. La mise en scène de ce membre du clergé évoque le goût de Tristan pour les déguisements ainsi que l'illustre l'anecdote relatant que le poète apparut un jour du haut de son balcon coiffé d'une mitre de cardinal afin de parodier les gestes de la bénédiction épiscopale. Les allusions à la figure du curé dans le recueil sont inspirées de l'humour du petit peuple qui démystifie le clergé. Les superstitions des marins dépeintes au vers 10 du « Bossu Bitor » renforcent la dévalorisation du personnage du curé : « – Rien ne f…iche malheur comme femme ou curé ! ».

Par ailleurs, le regard que Corbière porte sur la mort accentue la contestation des règles sociales. Dans « La Fin » il brosse un portrait caricatural de la bourgeoisie qu'il associe à l'image dysphorique du cimetière :

v.28 – Pas de fond de six pieds, ni rats de cimetière :
Eux ils vont aux requins ! L'âme d'un matelot,
Au lieu de suinter dans vos pommes de terre,
Respire à chaque flot.

La disposition des blancs typographiques au vers 31 crée un effet de chute avec l'allusion à l'enterrement, rituel social dont la dimension dysphorique permet de

déprécier la classe bourgeoise au vers 28. Le verbe « respirer » incarne une quête de liberté de manière similaire à son évocation dans « *Libertà* ». La dimension mimétique des blancs typographiques renforce l'image de la libération. L'idée de la pérennité de l'âme des marins accentue la dépréciation de la bourgeoisie associée aux pommes de terre au vers 30. Au vers 31 de « La Fin », le poète met en relief la croyance des gens de mer en une nature sacrée qui désigne le paganisme traditionnel breton. Corbière oppose la vision de la mort selon les marins à celle de la classe bourgeoise qu'il surnomme ironiquement les « terriens ». Au vers 38 de « La Fin » le narrateur entrevoit dans l'athéisme des marins une révolte contre les traditions ecclésiastiques que la bourgeoisie perpétue : « – Eux : le *De profundis* que leur corne le vent. ». Le mot « de profundis » qui se réfère à un psaume de la liturgie chrétienne, corrobore la dimension sacrée attribuée à la mort des marins. La conception de la mort dans *Les Amours jaunes* participe à la contestation sociale dont témoigne l'allégorie du poète-enfant dans les « Rondels pour après ». La mort de l'enfant prométhéen, selon l'expression « voleur d'étincelles », annonce aux vers 3 et 4 de « Petit mort pour rire » un renversement des règles sociales établies et un renouveau poétique : « De ton œil béant jailliront les feux / Follets, prisonniers dans les pauvres têtes… ».

Par ailleurs, la dimension euphorique accordée aux traditions religieuses bretonnes accentue la révolte contre la classe bourgeoise et la figure paternelle emblème de l'embourgeoisement. Corbière fait allusion au monde de l'enfance et à l'éducation religieuse traditionnelle aux vers 20 et 22 dans « Lettre du Mexique » : « Il fait dire *à maman* : qu'il a fait sa prière » / « Au père : qu'il serait mieux mort dans un combat. ». La référence à la dévotion religieuse et à la mort au combat évoquent les ambitions que Marie-Angélique Puyo et Édouard Corbière ont rêvées pour leur fils aîné. La mise en scène des traditions culturelles bretonnes masque l'attitude du poète par rapport à la question de la foi. En effet, la peinture des traditions religieuses constitue une attaque contre certains excès des règles sociales telles que la marginalisation des mendiants et leur pénalisation.

2. La critique du modèle social dans *Les Amours jaunes*.

La poésie de Corbière peut être définie comme une lutte contre les injustices et

le conformisme social. Le poète exprime son combat pour la liberté d'expression dans « *Libertà* » aux vers 14 et 15 : « – Moi : jamais n'ai chanté / Que pour toi, ». Le poète en quête de sagesse perçoit dans la réclusion un moyen paradoxal de se libérer des contraintes sociales. La rencontre avec le comte de Battine marque un moment important dans l'existence de Tristan. Le témoignage de Rodolphe de Battine relatif au conflit franco-prussien a peut-être inspiré à Corbière la composition de « La pastorale de Conlie ». Le poète y exprime un hommage aux soldats bretons qui furent victimes de la guerre.

Le poète dénonce le mercantilisme qu'il associe à la classe bourgeoise ainsi que le révèle l'attitude du personnage de la cigale au vers 15 du « Poète et la Cigale » : « *La voisine est très prêteuse,* ». Dans cette parodie de la célèbre fable de La Fontaine, la dette du poète est comparable aux difficultés financières des artistes de la Bohème dont l'emblème est le « *poète ayant rimé, / IMPRIME,* ». Ce poète en quête de la renommée annonce l'envers du monde de l'art et de la littérature relaté dans le troisième sonnet consacré à Paris. Au vers 2 de « La Cigale et le Poète » le mot « déchanté » désigne les désillusions du poète qui a connu l'échec. Dans cette seconde parodie de la célèbre fable de La Fontaine, Corbière évince la fourmi au profit de la figure du poète qui joue le rôle d'un double de la cigale. Le poète met en scène deux personnages parasitaires et dépeint ainsi les relations sociales intéressées. Cependant, le rôle accordé au poète dans ce contexte contraste avec celui que La Fontaine attribue à la cigale. Le fabuliste du XVIIe siècle met l'accent sur l'idée d'une finitude du chant poétique tandis que Corbière met en relief la dimension pérenne de la poésie qu'il associe de manière allégorique à la sensation de faim :

> *Il alla crier famine*
> *Chez une blonde voisine,*
> *La priant de lui prêter*
> *Son petit nom pour rimer*

Les nombreuses occurrences du mot « poète » que l'on relève notamment dans les titres de quatre poèmes du recueil, témoignent du rôle majeur que Corbière accorde à la poésie dans la société. On relève ce mot dans les poèmes liminaires du recueil de même que dans « Le poète contumace » et « La pipe au poète ». Au-delà de l'hommage rendu à l'auteur des *Fleurs du Mal*, dans la parodie du poème baudelairien « La pipe » Corbière s'attaque au statut social accordé au poète. Le jeu des références intertextuelles

dans *Les Amours jaunes* révèle l'attitude ambivalente du poète à l'égard des hommes de Lettres auxquels il se réfère. Les différents dialogues intertextuels tels que ceux inspirés des romans d'Édouard Corbière, posent la question de la filiation littéraire que Laroche commente :

> « Chez Corbière la question du modèle se pose. Le modèle romantique est ouvertement rejeté, mais c'est à partir de lui, en négatif que s'écrit l'œuvre. Quant à la figure paternelle, sa puissance écrase toute velléité de révolte : son œuvre est citée, mais sans intention subversive. »[30]

Les allusions littéraires qui ponctuent *Les Amours jaunes* contribuent à un dialogue intertextuel au-delà de la dérision et de la remise en question des œuvres évoquées. Cette contestation littéraire et sociale permet d'expliciter le sentiment d'exclusion sociale que Corbière éprouve.

3. Peinture caricaturale de la capitale.

Les huit sonnets consacrés à « Paris » dans la section « Ça » composent un tableau de la capitale que Corbière associe à une « fourmilière ». Le poète fait allusion à sa perpétuelle agitation et à son ciel terne ainsi que le révèle la remarque relative à la lumière : « où le soleil manque de ton ». Dans le premier sonnet consacré à Paris, la répétition du mot « vide » dont la première occurrence est adjectivale et la seconde nominale, crée un contraste avec la notion d'encombrement que le mot « fourmilière » désigne. La vacuité des seaux d'eau représente de manière allégorique l'incessante agitation de la foule parisienne. Au vers 10 la figure de la prostituée, allégorie dépréciative de la muse du poète, permet de dénoncer avec une ironie acerbe le mercantilisme du monde littéraire :

v. 9 Là, sa pauvre Muse pucelle,
Fit le trottoir en demoiselle,
Ils disaient : qu'est-ce qu'elle vend ?

v.12 – Rien – Elle restait là, stupide,
N'entendant pas sonner le vide
Et regardant passer le vent…

La désillusion de la figure du jeune poète qui découvre la capitale, participe à la

[30] Laroche, *op. cit.*, p. 61.

tonalité dysphorique du poème initial du recueil. L'appellation péjorative « bâtard » qui ouvre le premier sonnet consacré à la capitale introduit une aura négative. Ce mot qui désigne un enfant né d'un métissage ethnique ou d'une liaison illégitime, accentue dans ce contexte l'image négative de la prostitution qui constitue une allusion aux personnalités littéraires avides de gains. « Idylle coupée » et « Déjeuner de soleil » entretiennent avec les sonnets dédiés à Paris un réseau d'images négatives qui concourent à la démystification de Paris. Le premier et le douzième quatrain d'« Idylle coupée » révèlent ces correspondances :

> C'est très parisien dans les rues
> Quand l'Aurore fait le trottoir,
> De voir sortir toutes les grues
> Du violon, ou de leur boudoir…
>
> C'est le *Persil* des gueux sans poses,
> Et des riches sans un radis…
> Mais ce n'est pas pour vous, ces choses,
> Ô provinciaux de Paris !...

Le thème de la prostitution jette un pont entre le premier sonnet consacré à Paris et « Idylle coupée ». Corbière éprouve un attachement particulier envers les prostituées tel qu'en témoigne la répétition symétrique de l'aveu « J'aime les voir » aux vers 12 et 16. Kutyla entrevoit un parallèle entre la place privilégiée accordée à la figure de la prostituée dans la poésie baudelairienne et le rôle qui lui est attribuée dans *Les Amours jaunes* : « Il y a un aspect humanitaire à considérer dans leur poésie, une fraternité avec les enfants malheureux, les prostituées, les laissés pour compte, tous ceux qui souffrent d'un mal physique ou moral. »[31]. La compassion de la prostituée à l'égard du bossu Bitor que l'on peut comparer à l'attitude de Marie Madeleine auprès du Christ, accentue la dimension symbolique associée à cette figure féminine.

Le parler populaire introduit une dimension euphorique dans *Les Amours jaunes* ainsi que l'illustrent les mots argotiques « *Persil* », « *merlan* », « *mannezingue* », « *Polyte* », « *brandezingue* », « *dos bleu* » et « Arthur » dans « Déjeuner de soleil ». Le recours aux italiques met en relief les emprunts à la langue verte et renforce l'opposition entre le lexique de la poésie classique et les vocables argotiques. L'expression péjorative « La Muse malade » au vers 81 d'« Idylle coupée » présente des similitudes avec la

[31] Kutyla, *op. cit.*, p. 23.

métaphore filée de la figure de la prostituée. La peinture de la vie des prostituées parisiennes contribue à la quête d'authenticité de la poésie de Corbière qui s'inspire du parler et de l'humour du petit peuple. Au vers 86 la marque d'oralité de l'expression « tout n'as pas des ailes » qui désigne la rareté des chefs-d'œuvre, témoigne de la modernité du recueil.

4. L'influence de la rencontre du comte de Battine.

Au printemps 1871, Tristan Corbière fait la connaissance du comte Rodolphe de Battine à la pension Le Gad à Roscoff. Cette rencontre donne le jour à une grande amitié qui influencera la réflexion politique du poète. L'hôtelier Le Gad qui fut le témoin de cette rencontre, affirme que Tristan éprouva dès le premier instant une vive attirance envers Armida-Josefina Cuchiani. Rousselot relate la rencontre entre le poète et cette ancienne actrice italienne surnommée Herminie qui était la maîtresse du comte de Battine : « Tristan est fasciné par la beauté de Marcelle ; il questionne Le Gad, apprend que la jeune femme et son protecteur projettent de faire un long séjour à Roscoff, dont le climat a été recommandé au comte »[32]. Tristan fréquente le jeune couple de manière assidue en 1871 et 1872, année où il réalise un second voyage en Italie en leur compagnie. Les différents séjours du poète à Paris témoignent de son souhait de demeurer proche du jeune couple. Au printemps 1872 Corbière qui sollicite l'aide de son ami Gaston Lafenestre, s'installe dans une chambre à la cité Gaillard à Montmartre non loin du lieu de résidence de Rodolphe et Herminie.

En 1874, le comte de Battine accueille le poète en Sarthe dans son château des Aiguebelles. Le témoignage du comte de Battine a peut-être inspiré à Corbière la composition de « La pastorale de Conlie ». En effet, le comte blessé lors du conflit franco-prussien de 1871, relate au poète la sanglante défaite de l'armée française. Rodolphe a nécessairement relaté à Tristan le désarroi de la population mancelle qui avait déploré la perte de milliers de soldats lors de la bataille du Mans. Au vers 79 le narrateur de « La pastorale de Conlie » dépeint le sentiment d'humiliation que les soldats

[32] Jean Rousselot, *Tristan Corbière*, éd. Pierre Seghers, coll. Poètes d'aujourd'hui, 1951, p. 60.

bretons ont éprouvé au cours de cette guerre : « Poussés, traînant au pied la savate et la honte, ».

La rencontre de Corbière avec le comte de Battine à Roscoff a contribué à enrichir sa pensée politique. Le témoignage de l'officier de Battine et d'Aimé Vacher, beau-frère du poète, révèlent à Tristan l'horreur de la guerre. En effet, Vacher qui était parvenu à s'enfuir du camp de Conlie, confie son désarroi à Corbière. Le poète s'inspire de ces différents témoignages dans « La pastorale de Conlie » ainsi que l'illustrent le cri de désespoir de la figure du soldat breton :

v.73 – Allons donc : l'abattoir ! – Bestiaux galeux qu'on rosse,
On nous fournit aux Prussiens ;
Et, nous voyant rouler-plat sous les coups de crosse,
Des Français aboyaient : Bons chiens !

Au vers 73 l'exclamation « l'abattoir ! » exprime l'indignation du poète face aux traitements inhumains de même que le sentiment d'humiliation que les soldats bretons ont éprouvé. L'appellation « des Français » au vers 76 s'oppose au nom « Bretons » et crée un effet de rupture. Le poète dénonce la méfiance des dirigeants politiques à l'encontre de l'armée de Bretagne considérée comme une menace pour l'unité nationale. « La pastorale de Conlie » s'inscrit dans la tradition de la poésie satirique comparable aux *Châtiments*[33] de Hugo et au « Chant de guerre parisien »[34], poème pamphlétaire de Rimbaud inspiré des évènements de la Commune ainsi qu'en témoigne le premier quatrain :

Le printemps est évident, car
Du cœur des Propriétés vertes,
Le vol de Thiers et de Picard
Tient ses splendeurs grandes ouvertes

« La pastorale de Conlie » entretient des correspondances avec « Aux morts du 4 décembre »[35], poème de Hugo qui rend hommage aux victimes de la répression des troupes de Louis-Napoléon Bonaparte que le narrateur dépeint aux trois derniers vers :

[33] *Les Châtiments* dans Victor Hugo, *Œuvres poétiques II*, édition de Pierre Albouy, éd. Gallimard-nrf, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1967.
[34] Poème incéré dans la « Lettre du Voyant » dans Rimbaud, *op. cit*., p.250.
[35] Dans « Aux morts du 4 décembre », poème inclus dans *Les Châtiments*, Hugo rend hommage aux victimes du 4 décembre 1851. Le président Louis-Napoléon Bonaparte organise deux jours après son coup d'Etat du 2 décembre une sanglante répression contre les barricades qui se sont élevées sur les boulevards parisiens.

Ô morts, l'herbe sans bruit croit sur vos catacombes,
Dormez dans vos cercueils ! taisez-vous dans vos tombes !
L'empire, c'est la paix.

Aux vers 43 et 44 Corbière fustige les erreurs du gouvernement de Gambetta : « Citoyens décréteurs de victoires en chambre, / Tyrans forains impuissants ! ». Son attitude est similaire à celle de Hugo qui dénonce la répression de Louis-Napoléon Bonaparte aux vers 14 et 15 : « Projets, espoirs, briser l'homme de l'Elysée, / L'homme du vatican, ». *L'Année terrible*[36], recueil hugolien publié en 1872, présente également des correspondances avec « La pastorale de Conlie ». Les deux poètes relatent les atrocités du conflit franco-prussien de 1870 ainsi que l'illustrent les paroles du narrateur hugolien aux deux premiers vers de « Nos morts » : « Ils gisent dans le champ terrible et solitaire. / Leur sang fait une mare affreuse sur la terre ; »[37].

La censure des deux premiers quatrains de ce poème dévoile l'engagement de Corbière qui dénonce les injustices et les atrocités de la guerre afin de restaurer la vérité historique :

Puisque de renouveau vous faîtes la Bretagne
Moins par plaisir que par état
Vous n'avez pas le temps d'aller à la campagne
N'est ce pas, Monsieur Gambetta ?

Et vous avez brûlé la plaine de Conlie
Où votre appel a battu
Où l'écho vous eut dit le passé qu'on oublie
Sur l'air « Soldat, t'en souviens-tu ? »[38]

Corbière s'attaque avec une ironie mordante aux erreurs politiques et militaires de Gambetta. L'engagement politique et social du poète transparaît et illustre son attitude « cynique » au sens philosophique du terme.

Les paroles de la figure du prisonnier dans « *Libertà* » évoquent la relation de complicité que le comte de Battine a peut-être entretenue avec le poète :

« Aux morts du 4 décembre » dans Hugo, *Œuvres poétiques II*, *op. cit*., p. 24.
[36] Victor Hugo, *L'Année terrible*, édition d'Yves Gohin, Gallimard-nrf, coll. Poésie, 1985.
[37] Hugo, *L'Année terrible*, *op. cit*., p. 81.
[38] Pierre-Olivier Walzer nous livre ces deux strophes présentes dans la version initiale de « La pastorale de Conlie » que nous relevons dans les *Œuvres complètes* de Cros et Corbière, *op. cit*., p. 1331.

Laissons venir la Muse,
v.50 Elle osera chanter ;
Et, si le jeu t'amuse
Je veux te la prêter…
Ton petit lit de sangle,
Pour nous a rajouté
v.55 Les trois bouts du triangle
Triple amour ! – Trinité !

Rodolphe a pu être le complice secret de la brève aventure sentimentale que Tristan et Hermine ont entretenu et à laquelle les paroles de la figure du prisonnier font allusion aux vers 51 et 52 : « si le jeu t'amuse / Je veux te la prêter… ». Les points de suspension au vers 53 présentent un non-dit qui renforce l'hypothèse d'une relation amoureuse entre le poète et la maîtresse de Rodolphe. Au-delà de l'aveu de cette aventure sentimentale, le fait que les poèmes liminaires qui circonscrivent le recueil soient dédiés à Marcelle, pendant littéraire d'Herminie, témoigne de l'hommage que le poète souhaite rendre à la jeune femme.

IV. La quête de la sagesse.

1. « Jouer à la misère »[39].

Les figures de la marginalité telles que le mendiant mis en scène dans « Un riche en Bretagne » entretiennent des correspondances avec les lieux où Corbière a séjourné. L'intérêt que le poète accorde aux marginaux témoigne de sa contestation de l'exclusion sociale. Dans ce poème d'inspiration autobiographique le poète met en scène les adieux que le narrateur-personnage adresse à son embarcation dont il doit se départir du fait de ses difficultés financières. Corbière fait allusion au cotre que lui avait offert son père et qu'il avait baptisé *Le Négrier* en hommage au célèbre roman paternel. Il met en vente son navire en août 1871 afin d'acquérir un yacht ainsi que le rappelle Christian Angelet[40]. L'évocation des difficultés financières aux vers 71 et 72 accentue les similarités qu'ils entretiennent : « Mais moi j'échoue aux côtes de la gêne / Faute de fond – à sec – ». Les souvenirs relatés aux vers 39 et 40, « Comme on pêchait !... Va : je suis dans la panne / Où l'on ne pêche plus. », et au vers 60, « Va ! – Moi j'ai trop de frais. – », renforcent le jeu de miroirs entre le poète et son double. La vente du cotre comporte une dimension symbolique du fait que cet acte permet à la figure du poète de se délester d'un bien matériel. L'oxymore que l'expression « La misère parée » révèle au vers 17 de « *Libertà* » dépeint le désintérêt de Corbière à l'égard des richesses matérielles. L'exhortation « Dépouillons la livrée, » aux vers 19 et 20 contribue à l'évocation de l'abnégation à laquelle le poète aspire.

La mise en scène du personnage du mendiant dans « Un riche en Bretagne » de même que l'évocation des lazzarones et des personnages qui symbolisent l'indigence, accentuent l'importance du thème du renoncement aux biens matériels. Le goût prononcé de Tristan pour les déguisements tels que celui du mendiant atteste de l'attention qu'il accorde à la philosophie cynique. Par ailleurs, le poète investit le rôle du mendiant à

[39] Expression présente au vers 169 du « Poète contumace » de Tristan Corbière, *op. cit*. p. 98.
[40] Corbière, *Les Amours jaunes*, *op. cit.*, p.231.

travers ses auto-caricatures[41]. Au-delà de la dérision le personnage du mendiant incarne la compassion que Corbière éprouve à l'égard du petit peuple.

Le recours au masque de l'indigence sous-tend la quête d'une réconciliation. La quiétude que représente le mendiant dans « Un riche en Bretagne » témoigne de cette recherche identitaire. Le poète réalise dans ce poème une allusion à la parabole du mauvais riche et du pauvre Lazare[42]. Le portrait caricatural du « poète contumace » est peut-être inspiré du personnage de Lazare mis en scène dans le chapitre 16 de l'Evangile selon Luc :

> « Il y avait un Riche qui s'habillait de pourpre et de lin et qui, chaque jour, festoyait brillamment. Un pauvre, du nom de Lazare, gisait devant sa porte, couvert d'ulcères et désireux de se rassasier avec ce qui tombait de la table du Riche. Et les chiens eux-mêmes venaient lécher ses ulcères »[43].

Aux vers 33 et 34 de « Litanie du sommeil » l'image de la plaie et l'évocation de la compassion animale constituent une seconde allusion à la parabole qui associe Lazare à la présence des chiens : « Toi qui viens, comme un chien, lécher la vieille plaie / Du martyr que la mort tiraille sur sa claie ! ».

Le titre antiphrastique « Un riche en Bretagne » et l'expression « le bon riche » au premier vers permet de faire allusion à la figure du mendiant dans la parabole évangélique. Au vers 24 la peinture de la marginalité entretient des correspondances avec le portrait du pauvre Lazare : « Le curé se doutait que c'était un lépreux. Les paroles du narrateur dans l'ultime vers du « Bossu Bitor », « – Le pauvre corps avait connu l'amour. », expriment un principe philosophique selon lequel les souffrances physiques ont sanctifié le matelot infirme. En outre, ces paroles révèlent une acceptation des épreuves de la maladie. Corbière attribue à la douleur le sens d'une abnégation telle que l'illustrent les paroles du duelliste au vers 13 de « Duel aux camélias » : « – À moi plaie ouverte et fleur printanière ! ». Les plaies des figures de la marginalité comportent une dimension sacrée aux vers 125 et 126 de « La rapsode foraine et le pardon de Sainte-Anne » : « C'est là que tiennent leurs cénacles / Les pauvres frères de Jésus. ». Le poète

[41] Voir dans l'annexe une auto-caricature de Tristan Corbière que Christian Angelet a reproduit sur la couverture de son édition des *Amours jaunes*.
[42] L'homme riche, symbole du pouvoir politique et religieux, s'oppose à Lazare représentant le peuple privé de privilèges et de nourritures spirituelles.
[43] Augustin Crampon, *La Sainte Bible*, « Ancien Testament », traduction de J. Bonsirven, S. J. « Nouveau Testament », traduction nouvelle de A. Tricot, éd. Desclée et Cie, Rome, Italie, 1960, p. 90.

entrevoit dans la douleur une élévation spirituelle que l'on relève dans le portrait des infirmes aux vers 131 et 132 : « Ces propriétaires de plaies, / Rubis vivants sous le soleil !... ».

L'exhortation « Va, file aux mains d'un autre » au premier vers de « À mon côtre *Le Négrier* » présente des ressemblances avec les adieux que le poète adresse à son recueil dans « Parade » : « Va mon livre & ne / me reviens plus. ». Corbière jette un pont entre les deux scènes d'adieux respectives. Par ailleurs, on relève le thème de la séparation au dernier vers du « Novice en partance et sentimental » : « Une autre fois mieux ! … Adieu-vat ! ». L'expression qui achève ce vers désigne un commandement donné à l'équipage pour effectuer un virement de bord vent debout dans les conditions difficiles. Le recours au parler des marins contribue à la mise en œuvre d'une expression verbale authentique.

Le poète dépeint dans la section « Armor » les conditions de vie précaires des figures de la marginalité. De manière similaire, dans « Gens de mer », il accorde son attention à l'univers des gens de mer dont il dépeint les traditions et la sagesse populaire. Le poète entrevoit dans la marginalité un trait identitaire fédérateur qu'il dépeint aux vers 77, 78 et 79 de « Matelots » : « bris de naufrage, / Ramassis de scorbut et hachis d'abordage… / Cassés, défigurés, dépassés, perclus : ». L'attitude courageuse du peuple de la mer a peut-être permis au poète d'accepter la perspective d'une mort imminente. La métaphore « bris de naufrage » dépeint de manière euphorique la vaillance des marins. Les matelots mis en scène dans le poème éponyme de même que le narrateur-personnage du « Mousse » illustrent l'intérêt que Corbière porte aux couches sociales défavorisées.

Dans le recueil le mot « riche » désigne de manière antithétique l'ampleur de la pauvreté au cours de la seconde moitié du XIXe siècle. L'expression « des riches sans radis » au vers 50 d'« Idylle coupée » et le titre « Un riche en Bretagne » contribue à la peinture de cet état de pauvreté. Corbière oppose les difficultés de l'existence du peuple à la situation privilégiée de la classe bourgeoise que les expressions péjoratives « ventres mûrs » et « cucurbitacés » désignent aux vers 7 et 8 de « Male-fleurette ». La témérité des marins glorifiée au vers 47 de « Matelots » dénote la découverte de la sagesse populaire : « Ils aiment à tout crin. Ils aiment plaie et bosse, ». Au vers 14 de « Un riche en Bretagne » Corbière attribue une dimension euphorique à l'hospitalité que les Bretons

accordent aux mendiants leur rendant ainsi hommage : « Et jamais à son pas la porte ne se ferme, ».

Le poète projette un éclairage inédit sur la réalité et dénonce l'exclusion sociale dans « Le convoi du pauvre » et « Idylle coupée ». Les personnages iconoclastes mis en scène illustrent la découverte de la sagesse populaire et une recherche d'originalité. On peut entrevoir dans l'attention que Corbière accorde aux mendiants l'influence de Baudelaire qui dépeint le Paris des chiffonniers, des mendiants et des prostituées. Le titre « Le convoi du pauvre » et le recours à l'ironie constitue une allusion au « Joujou du pauvre », poème en prose baudelairien.

2. Une philosophie de vie.

Le mot « puits » symbolise la sagesse au vers 60 du « Douanier », « Mais ta philosophie était un puits profond », de même que dans « Litanie du sommeil » et « *Libertà* ». Corbière dénonce dans « Le douanier » l'attitude arrogante de l'employé de la douane et parodie peut-être le proverbe « la vérité est au fond du puits ». De manière similaire, le narrateur exprime au vers 81 de « Litanie du sommeil » les défaillances de la communication entre le poète et la société ainsi que la dimension tautologique de l'impossible dialogue : « Puits de vérité de monsieur La Palisse ! ». Corbière vise la bourgeoisie lorsqu'il s'attaque au douanier, emblème de l'autorité de l'état. Dans la neuvième strophe de « *Libertà* » la figure du prisonnier expose une réflexion philosophique relative à la liberté :

v.65 – Prison, sûre conquête
Où le poète est roi !
Et boudoir plus qu'honnête
Où le sage est chez soi,
Cruche, au moins ingénue,
v.70 Puits de la vérité !
Vide, quand on l'a bue…
– Vase de pureté ! –

La connotation méliorative des mots et expressions tels que « sage », « Puits de la vérité » et « vase de pureté » contribue à l'aura euphorique du poème. Au-delà des sarcasmes et de l'ironie mordante, le narrateur-personnage exprime au vers 68 la quête d'une sagesse philosophique : « Où le sage est chez soi, ». La métaphore « puits de la

vérité » au vers 70 témoigne de la découverte d'une sagesse qui réconcilie Tristan avec la société. Corbière affirme dans ce poème que l'incarcération en tant qu'allégorie de la marginalité, hisse l'être humain vers la liberté absolue. Le renoncement que la figure du prisonnier adopte dans « *Libertà* » sous-tend un questionnement relatif aux ambitions sociales. Les différentes antithèses dans *Les Amours jaunes* semblent inspirées des attitudes ambivalentes que Corbière adopte tour à tour. Les attaques qu'il mène contre le Romantisme révèlent un antagonisme avec l'aveu de ses souffrances physiques. Philip Stephan analyse cette dimension ambivalente :

> D'un côté il opte pour une pose romantique ainsi que le révèlent le choix de son nom de plume « Tristan », son rôle d'être timide, de prétendant rejeté, son exaltation amoureuse et ses souffrances personnelles ; par ailleurs, il est délibérément antiromantique à travers son humour ironique, le regard détaché qu'il porte sur lui-même, et sa constante critique de l'école romantique.[44]

Les figures de la marginalité participent à un jeu de contrastes ainsi que le révèle l'opposition entre l'exclusion sociale du « poète contumace » et les symboles de l'embourgeoisement dans le recueil tel le narrateur-personnage de « Bonsoir ».

Dans « Le douanier » l'image du crachat qui file la métaphore du puits, crée une aura dysphorique et introduit la notion de souillure. L'évocation de l'acte du crachat introduit un effet de chute qui contribue à la contestation de certains excès de la poésie romantique. En outre, les effets de rupture dans *Les Amours jaunes* tel l'accident de l'instance féminine dépeint dans « Idylle coupée », concourent à la transgression des règles de la poésie traditionnelle. Par ailleurs, l'image du crachat désigne de manière allégorique une révolte contre les conventions sociales que le douanier incarne.

Le poète recourt dans *Les Amours jaunes* à un renversement des valeurs sociales traditionnelles que « *Libertà* » illustre. La réflexion suivante d'Henri Bergson explicite ce renversement des conventions littéraires et sociales :

> « Ainsi, qu'il soit peinture, sculpture, poésie ou musique, l'art n'a d'autre objet que d'écarter les symboles pratiquement utiles, les généralités conventionnellement et socialement

[44] Texte original : « Corbière is characterized by a series of antitheses, especially in his attitude toward romanticism. On the one hans, he strikes a romantic pose, with his pen name, "Tristan", his self-conscious role as a rejected suitor, his exaltation of love and personal suffering; on the other hand, he is deliberately antiromantic in his ironic humor, his detached view of himself, and his general vituperation of the romantic school. ». Philip Stephan, « Problems of structure in the poetry of Tristan Corbière », Modern language Quarterly, vol. XXII, n°4, décembre 1961, p. 334.

acceptées, enfin tout ce qui nous masque la réalité, pour nous mettre face à face avec la réalité même ».

Le masque de l'ironie permet à Corbière de dénoncer les travers de ses contemporains et de la société. Dans « *Libertà* » le poète accorde à la solitude l'image d'une incarcération. L'emprisonnement révèle au narrateur-personnage la liberté intérieure. D'un point de vue biographique celle-ci correspond à la découverte d'un apaisement moral. Le fait que l'évocation de la solitude soit dissociée du thème de la souffrance, témoigne de la volonté du poète de faire abstraction des affres de sa maladie. L'isolement du détenu entre en opposition avec la solitude du « poète contumace » et avec le sentiment d'abandon de l'amant malheureux dépeint dans la section « Sérénade des sérénades ».

Le poète associe de manière paradoxale l'univers carcéral à un espace de liberté absolue et l'investit d'une dimension euphorique. En outre, cet espace lui offre la possibilité d'échapper à la sensation d'isolement qu'il éprouve dans sa région natale. Albert Sonnenfeld tente d'expliciter le fait que le poète ait préféré résider en Bretagne : « Corbière découvre que le seul recours contre l'introspection et l'isolement consécutif se trouve dans le retour à une vie plus simple et plus naturelle en Bretagne. »[45]. Le mot « trou » qui désigne dans le contexte du « Naufrageur » le lieu où un douanier se réfugie pour guetter les contrebandiers constitue une allusion à la solitude de manière similaire à l'évocation du caban et à l'image du nid des hiboux au vers 17 du « Poète contumace ». Les différentes cavités mises en scène composent un faisceau de références à la solitude et révèlent l'ampleur du sentiment de détresse de Corbière. Les paroles du narrateur-personnage au vers 120 du « Poète contumace » dépeignent ce sentiment : « Si pourtant, près de moi, tu crains la solitude, ». En outre, le poète malade affirme implicitement dans ce poème que la sensation de solitude n'est pas contraire à la notion du couple amoureux.

La solitude perçue comme un refuge acquiert le sens d'une philosophie de vie. Corbière parvient à accepter l'échec de ses ambitions que désigne de manière allégorique l'attitude du « poète contumace » qui rejette les valeurs sociales établies :

v.17 Et tombé là parmi les antiques hiboux
Qui l'estimaient d'en haut. – Il respectait leurs trous, –
Lui, seul hibou payant, comme son *bail* le porte :

[45] Sonnenfeld, *op. cit*, p. 89.

La métaphore du « hibou » au vers 19 animalise le héros. Corbière réalise un chiasme entre d'une part le nid des oiseaux qu'il nomme des « trous », et d'autre part, le poète assimilé de manière ludique à un hibou. Le « vieux couvent », image de la vacuité, symbolise un asile qui protège son hôte. Par ailleurs, Corbière transforme par un jeu de mots ce lieu en « nid ». Au vers 12 du « Poète contumace » il recourt au sens figuré de ce mot : « Ce n'était plus qu'un nid à gens de contrebande ». La dérision renforce le jeu de correspondances entre l'image du trou et celle de la tombe telle qu'elle est dépeinte au vers 6 du « Mousse » : « Une tombe – et rien dedans. – ». Le hibou incarne la solitude du « poète contumace » au vers 149 : « Ma solitude – Toi ! – Mes hiboux à l'œil d'or : ». Au vers 31 ce personnage est associé à l'oiseau nocturne du fait qu'il vive loin la société et qu'il échappe ainsi à son regard : « Il était invisible ». Cette rupture avec la société témoigne du sentiment d'exclusion sociale que le poète éprouve.

Par ailleurs, le douanier et le renégat qui incarne l'ambivalence, entretiennent des traits de ressemblance. La métaphore péjorative « modeste amphibie » qui désigne le douanier attribue à ce personnage une dimension protéiforme. Les figures du douanier et du renégat peuvent être comparés au rôle de l'Arlequin dont le costume symbolise l'aspect protéiforme. La dévalorisation du personnage du douanier s'accentue aux vers 14 et 15 : « Et ta bonne trogne d'amour / Anémone de mer fourbie ». On peut entrevoir un rapprochement entre l'image de l'anémone de mer dans « Le douanier » et celle du crachat. En effet, l'allusion aux filaments urticants que l'anémone de mer projette pour se défendre évoque le crachat du narrateur-personnage, allégorie de la révolte du poète. Corbière conteste l'obéissance aveugle aux règles sociales ainsi que l'illustrent les paroles du « poète contumace » au vers 95 : « Je suis un étranger ».

L'étude des différentes versions du « Douanier » permet de constater une variation des temps usités. Le manuscrit personnel du docteur Bodros révèle que le verbe « aimer » cité au vers 13, est conjugué à l'imparfait de l'indicatif. Le choix final du poète qui fut de recourir au présent de l'indicatif attribue une dimension pérenne à cette tournure antiphrastique. L'expression « je vais t'empailler » exprime de manière humoristique le souhait du narrateur-personnage qui souhaite immortaliser le douanier et témoigne de la prédilection du poète pour la dérision conçue comme un *modus vivendi*. Par ailleurs, la métamorphose du poète en crapaud mis en scène dans le poème éponyme constitue une auto-caricature. Lindsay Marshall entrevoit dans cette métamorphose un «

désir de réduire sa conscience à des sensations grossières, et d'abdiquer sa liberté et sa responsabilité d'homme. »[46]. En outre, le chant du crapaud incarne le désespoir du poète malade.

Corbière caricature le douanier qu'il assimile ironiquement à une anémone de mer puis à un goéland. Le goût de Corbière pour les déguisements provocateurs peut justifier le recours à l'animalisation. Au-delà du jeu des références intertextuelles la mise en scène de personnages animaliers telle la cigale, le crapaud ou le chien, évoque le goût prononcé de Tristan pour les déguisements. L'anecdote selon laquelle le poète apparut un jour du haut de son balcon coiffé d'une mitre de cardinal afin de parodier les gestes de la bénédiction épiscopale, illustre sa prédilection pour les accoutrements. Son goût pour la dérision s'inscrit dans une philosophie de vie ainsi que le révèle le fait qu'il se déguise tout à tour en dandy, en forçat, en mendiant ou en femme[47].

Corbière brosse un portrait caricatural du héros cornélien aux vers 7 et 8 d'« Hidalgo ! » : « Là, j'ai fait le croquis d'un mendiant à cheval : / Le Cid… un cid par un été de carnaval. ». Au vers 7 le pronom personnel « je » contribue à un jeu polyphonique et désigne l'intervention du narrateur-personnage dans le récit. L'ironie crée une forme de « dédoublement » qui donne la parole de manière successive à des points de vues antithétiques ainsi que Martin Turnell le relève : « dédoublement – dans le sens que nous éprouvons la même expérience de manière simultanée selon deux perspectives. »[48]. La distanciation ainsi réalisée, concourt à la remise en question de la conception traditionnelle de la réalité.

Le dédoublement apparaît également dans « À mon chien Pope » où la figure du chien incarne un être humain. L'inversion des rôles participe aux procédés de l'ironie et permet de s'attaquer sur le plan littéraire à certains excès du Romantisme tandis que sur le plan social elle contribue à la remise en question de l'ordre établi. Albert Sonnenfeld qui tente de justifier l'attitude du poète, affirme : « D'un point de vue superficiel, il semble suivre son père, mais, en réalité, sa révolte contre le Romantisme vient

[46] Lindsay, *op. cit.*, p. 66.
[47] Se reporter à l'annexe pour la photographie où Corbière apparaît déguisé en femme, *infra*, Catalogue du Musée des Jacobins, 1995, p. 13.
[48] Philip Stephan cite la définition du dédoublement que Martin Turnell propose dans son article intitulé *Tristan Corbière* : « Dédoublement – the sense that we are regarding the same experience simultaneously under two aspects. » dans « Problems of structure in the poetry of Tristan Corbière » de Philip Stephan, *op. cit.*, p334.

paradoxalement de ce qu'il est lui-même un grand romantique. »[49]. L'ironie et l'art de la dérision masquent une sensibilité comparable à celle des poètes romantiques. Corbière dénonce le caractère trompeur d'un Romantisme porté vers l'exagération des sentiments. Christian Angelet remarque cette dimension contestataire : « Combattre cette littérature, la tuer par le ridicule et opposer à la poésie admise une poésie nouvelle, ainsi proche que possible de l'humain, voilà où tendent tous ses efforts. »[50]. L'art de la dérision dénote une vision du monde engagée au-delà de la remise en question de la poésie traditionnelle.

3. De l'impossible dialogue vers la découverte de la liberté absolue.

Le thème de la réclusion entretient des correspondances avec l'image de l'obstacle qui ponctue le recueil. Corbière fait allusion à l'impossible dialogue et aux entraves qui jalonnent le dialogue amoureux. L'échec du dialogue amoureux est dépeint de manière allégorique dans « Grand opéra ». Dans ce poème la châsse de verre constitue un obstacle entre la figure de l'amant et celle de la femme aimée assimilée à une sainte. Ce grand coffret s'interpose au toucher tandis que sa transparence permet au regard de l'amant d'atteindre le corps embaumé de la bien-aimée qui acquiert une dimension sacrée. Le thème de l'impossible dialogue se poursuit également aux vers 43 et 44 de la « Rapsodie du sourd » où le narrateur personnage atteint de surdité constate qu'il sera irrémédiablement coupé du monde : « – Rien – Je parle sous moi… Des mots qu'à l'air je jette / *De chic*, et sans savoir si je parle en indou… ». Le rôle du grand coffret dans « Grand opéra » est comparable à celui de la fenêtre close de la femme aimée mise en scène dans « Sérénade des sérénades ». Cette fenêtre fermée qui représente la rupture de la communication, est assimilée à une châsse de verre aux vers 12 et 13 de « Toit » : « Dans ton boîtier, ô Fenêtre ! / Calme et pure, gît peut-être… ».

La violence que le personnage de l'amoureux éconduit exprime aux vers 9 et 10, témoigne du dépit qu'il éprouve dans la situation de l'impossible dialogue : « Je crèverai – Dieu me damne ! – / Ton tympan ». De manière comparable, la menace des cris assourdissants que le narrateur-personnage profère aux vers 13 et 14 de « Pièce à carreaux » dépeint la rupture de la communication : « – Donc – À qui rompra : votre

[49] Sonnenfeld, *op. cit.*, p.54.
[50] Angelet, *op. cit*, p. 17.

oreille, / ou bien mes vers ! ». Le jeu de mots autour de l'homophonie du mot « vers » fait écho au nom « verre » et renvoie à l'image des carreaux brisés. L'appellation « Un vieux monsieur sourd ! » au vers 14 de « Toit » désigne un rival atteint de surdité et entretient des correspondances avec le thème de la rupture du dialogue. Cette appellation révèle de manière allégorique l'incompréhension qui règne entre les deux rivaux et la femme aimée.

Le motif de l'obstacle de verre mis en scène dans le premier quatrain de « Sonnet de nuit » se manifeste par l'évocation des vitres de la demeure de la femme désirée : « Ô croisée ensommeillée, / Dure à mes trente-six morts ! / Vitre en diamant, éraillée ». Dans ce contexte le verre s'interpose en tant qu'élément réfractaire à la présence du poète-narrateur. Dans les deux poèmes cités le verre constitue de manière allégorique une frontière infranchissable. Dans « Sonnet de nuit » la vitre équivaut à une entrave imposée au poète par l'instance féminine, contrairement au sens que l'obstacle de verre revêt dans « Grand opéra » où la femme aimée est emprisonnée. L'obstacle matérialise une tension que seule la mort peut annuler ainsi que l'illustre l'acte de canonisation. L'image de la solidité des vitres de la demeure de la femme aimée dans le premier quatrain de « Pièce à carreaux » désigne de manière métaphorique la dimension irrémédiable de la rupture du dialogue amoureux :

v. 1 Ah ! si Vous avez à Tolède,
Un vitrier
Qui vous forge un vitrail plus raide
Qu'un bouclier !...

Le personnage du vitrier incarne dans *Les Amours jaunes* les entraves à la communication ainsi que le montrent les exclamations sarcastiques de la figure de l'amant qui déclare de manière respective aux vers 31 et 32 de « Décourageux » : « Quel vitrier a peint ! » et « Quel vitrier chante en raclant sa palette, ». Le paroxysme d'une tension qui aboutit à un désir de violence est relatée respectivement aux vers 9, 10 et 11 de « Chapelet » et aux vers 21, 22 et 23 de « Pièce à carreaux »: « Tes vitres sont pareilles, / Secundum ordinem, à ces fonds de bouteilles / Qu'on casse à coups de trique à la *Quasimodo*… » et « – A qui fondra : vous ou mes cierges, Ô plombs croisés !... / En serez-vous beaucoup plus vierges, / Carreaux cassés ? ». En outre, l'animosité que nourrit l'amant éconduit est associée au désir de briser les vitres de la demeure de la

femme aimée. L'évocation de cette violence tisse des correspondances avec le thème de la percée. Selon l'expression « mineur de la pensée » présente dans « Décourageux », le poète aspire à une réelle communication, question qui contribue à la modernité des *Amours jaunes*.

La mise en scène de la réclusion dans « *Libertà* » témoigne d'une réflexion relative à la liberté absolue. Le titre et le sous-titre du poème « À LA CELLULE IV BIS (PRISON ROYALE DE GÊNES) » créent une antithèse qui invite le lecteur à s'interroger à propos de la notion de liberté. L'emprisonnement est perçu en tant que retraite propice à la méditation. Le poète qui se définit « en dehors de l'humaine piste » se projette dans une expérience inédite qui lui révèle une nouvelle facette de son identité. La rupture du narrateur-personnage avec la société est le pendant des tensions qui animent le poète. La réclusion offre à la figure du détenu la découverte de la sagesse ainsi que l'illustrent les paroles du narrateur dans la neuvième strophe :

v.65 – Prison, sûre conquête
Où le poète est roi !
Et boudoir plus qu'honnête
Où le sage est chez soi,

CONCLUSION

Corbière propose une réflexion relative à la création poétique et dénonce certains excès du monde littéraire. La remise en question des œuvres de ses contemporains témoigne de la quête d'un renouveau de la poésie. Le poète s'interroge sur le sens de son œuvre qu'il tente de définir dans la section « Ça ». La male-fleurette, emblème de ce renouveau poétique, incarne la contestation de certaines injustices sociales. En effet, Corbière s'attaque de manière sarcastique aux défauts de la société du XIXe siècle marquée par de grandes inégalités sociales. Le poète recourt à un jeu de correspondances littéraires qui jette un pont entre *Les Amours jaunes* et les œuvres auxquelles il fait allusion. Corbière souhaite rénover la poésie afin de tenter de remédier aux défaillances du langage. Son écriture poétique est inspirée du regard qu'il porte sur la réalité dont il dépeint la part d'indicible et les non-dits.

La recherche des sources littéraires auxquelles le poète fait allusion a révélé la richesse des rapports intertextuels dans *Les Amours jaunes*. Corbière évoque les œuvres littéraires du Romantisme et de l'école parnassienne ainsi que les romans paternels. Dans le sillage de ses prédécesseurs il dénonce la peinture factice de l'Italie et de l'Espagne littéraires. Le poète s'attaque aux œuvres romantiques de Lamartine et de Musset dont il évoque de manière ironique les excès ainsi que l'illustre la fiction proposée dans « Le fils de Lamartine et de Graziella ». Les références à de célèbres séquences littéraires de même que la réinterprétation de leurs thèmes respectifs créent un rapprochement avec l'art dramatique. Le poète procède à une réécriture poétique qui présente des similarités avec l'art des réadaptations théâtrales. Les poèmes liminaires « Le Poète & la Cigale » et « La Cigale & le Poète » contribuent à cette dimension théâtrale. Les différentes évocations littéraires auxquelles il est fait allusion dans *Les Amours jaunes* concourent à la création d'un dialogue intratextuel.

Outre la découverte de l'importante érudition de Corbière, la recherche des œuvres évoquées dans le recueil révèle un important jeu d'intertextualité. Ce jeu des correspondances littéraires définit une esthétique de l'habit d'Arlequin que la composition du recueil corrobore. Par ailleurs, le poète crée une poétique de l'« à-peu-près » inspirée de la pose qu'il a adopté dans son existence. Corbière transpose dans *Les Amours jaunes* son expérience de la maladie par des effets de dissymétrie et de rupture. La première lecture du recueil ne dévoile ni la cohérence unitaire des sept sections qui composent le recueil, ni le jeu des allusions littéraires.

La poétique de « l'à-peu-près » définit la modernité de la poésie de Corbière. Le recueil présente une contestation du culte de la symétrie et de la perfection des formes que les Parnassiens défendent. Le recours à des formes poétiques variées telles que le sonnet, le rondel et la litanie, participe aux innovations poétiques. Par ailleurs, le poète s'interroge dans « *Libertà* » sur le véritable sens de la liberté et met en scène les contraintes de la réclusion qui représentent de manière allégorique les obligations sociales. Corbière procède également dans ce poème à une remise en question des normes poétiques.

Le poète s'attaque à certains excès du Romantisme tels que l'idéalisation de l'Italie et de l'Espagne. Lors de ses deux voyages en Italie, il découvre une réalité différente du territoire imaginaire dépeint par les auteurs romantiques. Le poète recourt à un jeu d'allusions où il croise son expérience de la vie et ses connaissances littéraires. Ces expériences croisées donnent le jour à une poésie qui présente des innovations tant sur le plan lexical et syntaxique que sur le plan de la typographie et de la ponctuation. Le recours à la dérision dans *Les Amours jaunes* est peut-être inspiré de l'art de la caricature qui se développe pendant la seconde moitié du XIXe siècle. Corbière procède à des emprunts qui attribuent à sa poésie une dimension picturale. Il accentue certains traits physiques d'une manière comparable aux techniques du caricaturiste Daumier.

Les nombreuses allusions intertextuelles révèlent une quête identitaire au-delà du dialogue que le poète entretient avec les œuvres littéraires auxquelles il se réfère. Les figures de la marginalité misent en scène dans le recueil témoignent de cette quête identitaire. Les artistes de la bohème, le petit peuple parisien, les mendiants bretons, les personnages errants et les gens de mer participent à un jeu de miroirs qui dénote la théâtralité des *Amours jaunes*. Le jeu du dédoublement permet au poète de s'identifier à des personnages qui incarnent la révolte et l'échec social. Il recourt à l'autodérision et à l'humour afin de lutter contre l'angoisse de la mort.

Corbière rejoint la réflexion rimbaldienne relative à la quête d'une langue nouvelle dans la mesure où il tente d'enrichir le langage poétique. Au-delà du renversement des valeurs poétiques traditionnelles, le poète introduit une manière de dire inédite. Son recueil révèle une quête d'innovations sur le plan de l'énonciation, de la

syntaxe et du lexique à travers la variation des registres de langue. L'usage inédit de la ponctuation et de la typographie contribue aux innovations poétiques. Corbière en quête d'authenticité privilégie le parler populaire afin de peindre l'univers du petit peuple. Le poète invente des néologismes argotiques qui renforcent la puissance de suggestion du langage poétique tels que le néologisme « rossignoler » qui désigne au vers 19 d'« Idylle coupée » le fait de boire. Le parler populaire exprime de manière authentique le monde des artistes et des prostituées de Montmartre, de même que les néologismes savants tel le mot « plangorer » concourent au renouveau de la poésie. Ce verbe inventé à partir du latin « plangore » qui signifie « crier sa douleur », évoque la prédilection de Mallarmé pour les significations oubliés et invite le lecteur à une redécouverte du sens étymologique. Les mots que le poète emprunte au jargon des rapins et à celui des gens de mer illustrent la dimension novatrice de la poésie Corbière.

Sur la scène poétique des *Amours jaunes* le poète accorde la parole aux êtres marginalisés. Il met en scène des personnages qui incarnent l'isolement et la marginalité que ce soit dans l'univers urbain ou le monde rural. Les poèmes consacrés à la capitale ainsi que ceux de la section « Armor » révèlent une dimension théâtrale. Par ailleurs, l'évocation de la faune et de la flore introduit un jeu d'analogies entre d'une part le nom patronymique du poète, et d'autre part, la « corbière », mot qui désigne un lieu toponymique. Le conseil que Tristan donne à son ami le peintre Lafenestre, « il faut peindre uniquement ce qu'on n'a jamais vu et qu'on ne verra jamais. »[51], accentue le jeu des correspondances. Les personnages marginaux qui jalonnent le recueil tels le « poète contumace » et ceux qui incarnent l'errance, renforcent la théâtralité de la poésie de Corbière. Ces figures de la marginalité accentuent le jeu des correspondances intertextuelles entre *Les Amours jaunes* et les œuvres littéraires auxquelles il est fait allusion.

L'attitude de Corbière à l'égard de la religion témoigne d'une ambivalence au-delà des influences antagonistes de l'anticléricalisme paternel et de la dévotion religieuse maternelle. En effet, si le poète rend hommage aux traditions religieuses bretonnes, en revanche il caricature la figure emblématique du curé. Corbière accorde son attention aux pratiques religieuses traditionnelles telles que le Pardon de Sainte Anne et le rituel de la

[51] Martineau, *op.cit.*, p. 70.

roue de la fortune associé à saint Tupetu. L'évocation de la religiosité du petit peuple réaffirme la quête d'authenticité dans *Les Amours jaunes*.

Le poète dépeint en filigrane le monde littéraire et artistique parisien. Son témoignage évoque le genre littéraire du roman d'apprentissage tel que « La Princesse de Clèves » de Mme de La Fayette. Les conseils avisés que le narrateur propose dans la section « Ça » à l'attention d'un jeune poète qui souhaite accéder à la notoriété, concourent à ce rapprochement. De manière similaire, Corbière brosse dans la section des « Amours jaunes » une série de tableaux qui exposent l'éducation sentimentale d'un jeune homme, figure double du poète en proie aux tourments de la passion amoureuse. André Le Milinaire entrevoit dans la poésie de Corbière un « rêve fou qui participe de cette autre folie qu'est la sagesse. La vraie sagesse qui est refus des illusions humaines : donner un sens à sa vie, être utile. »[52]. La recherche de l'idéal poétique définit la philosophie de vie du poète qui adopte des points de vue différents dont celui du petit peuple afin de dénoncer certaines formes d'impostures. Le poète rompt avec la tradition poétique par un renversement des valeurs littéraires comparable à l'*Umwertung* nietzschéen. La dimension euphorique qu'il associe aux parlers populaires et argotiques, enrichit le langage poétique.

D'autre part, la remise en question de la tradition poétique annonce un renouveau de la poésie décrit dans les « Rondels pour après ». En effet, dans cette section l'évocation du retour du corps du poète-enfant vers la terre nourricière incarne la réconciliation du poète avec la société. En outre, dans l'ultime poème du recueil, le dialogue que la figure du poète tente d'établir avec la « Cigale » sous-entend la quête d'une réconciliation avec les normes sociales. Au-delà du jeu des correspondances intertextuelles, la parodie de la célèbre réplique de la fourmi « *Si vous chantiez, maintenant !* » qui achève *Les Amours jaun*es, exhorte les poètes à poursuivre la recherche d'un renouveau poétique.

[52] Le Milinaire, *op. cit*., p. 44.

ANNEXE

Index des notions

Ambivalence : 18, 40,41, 42, 49, 52, 57, 60, 80, 91, 100, 102, 104, 108, 118, 123, 135, 136, 146, 163, 169, 171, 173, 177, 178, 191, 198, 211, 214, 222, 223, 233, 241, 265, 277, 279, 285, 286, 290, 291, 292, 300, 304, 307, 323, 331, 334, 337, 339, 344, 356, 366, 368, 378.
Amour chrétien : 103, 112, 142, 163, 190, 333, 334, 342, 343, 344, 346, 350.
Amour maternel : 165, 251, 252, 309, 327, 337, 347, 378.
Amour sororale : 339.
Angoisse : 67, 84, 87, 111, 117, 118, 119, 148, 155, 173, 179, 190, 194, 195, 202, 208, 209, 215, 224, 229, 242, 248, 264, 273, 291, 312, 323, 324, 326, 328, 329, 331, 332, 334, 337, 340, 342, 377.
Bohème : 21, 39, 57, 64, 65, 70, 105, 110, 156, 170, 171, 193, 214, 222, 225, 236, 246, 257, 295, 355, 377.
Bretagne : 13, 25, 26, 53, 67, 81, 88, 89, 102, 104, 105, 112, 113, 118, 146, 185, 197, 200, 214, 216, 217, 221, 255, 256, 257, 260, 269, 270, 271, 272, 276, 277, 279, 280, 298, 303, 317, 335, 336, 337, 344, 347, 349,349, 350,351, 359, 367.
Caricature : 11, 12, 22, 23, 28, 31, 32, 35, 37, 40, 41, 42, 44, 48, 56, 57, 67, 68, 70, 73, 74, 75, 77, 78, 80, 86, 93, 94, 95, 96, 98, 103, 104, 107, 119, 121, 122, 125, 131, 138, 140, 142, 153, 154, 159, 166, 186, 189, 195, 208, 224, 237, 239, 247, 256, 293, 317, 324, 325, 338, 341, 352, 353, 363, 369, 376, 378.
Cynisme : 8, 40, 44, 86, 87, 91, 92, 93, 124, 186, 189, 214, 222, 238, 239, 240, 278, 293, 295, 305, 361, 363.
Dédoublement : 33, 34, 44, 110, 123, 129, 135, 171, 187, 191, 231, 247, 273, 308, 314, 350, 370, 377,
Deuil : 60, 90, 121, 189, 196, 228, 263, 264, 266, 268, 311, 315.
Dialogisme : 80, 136, 162, 190, 322.
Epicurisme : 341.
Espagne : 12, 18, 54, 72, 75, 82, 93, 97, 100, 158, 159, 188, 214, 217, 223, 300, 314, 375, 376.
Identité : 3, 4, 10, 12, 26, 40, 46, 55, 84, 88, 93, 102, 124, 126, 135, 141, 142, 166, 176, 186, 207, 210, 211, 220, 221, 232, 233, 241, 255, 278, 286, 290, 296, 310, 324, 328, 329, 330, 331, 337, 363, 364, 377, 219, 279, 282, 285, 287, 297, 298, 301, 17, 30, 31, 89, 90, 122, 146, 158, 169, 170, 171, 173, 177, 185, 191, 193.
Intertextualité : 9, 12, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 28, 33, 34, 35, 48, 58, 59, 60, 61, 64, 66, 68, 69, 74, 75, 76, 80, 81, 82, 85, 88, 113, 114, 147, 161, 202, 232, 259, 263, 325, 375, 376.
Ironie : 2, 8,9,10, 11, 12, 19, 28, 31, 32, 35, 42, 43, 44, 46, 54, 55, 72, 75, 86, 88, 89, 94, 98, 120, 122, 123, 127, 128, 131, 132, 135, 140, 143, 146, 156, 158, 185, 187, 189, 191, 194, 211, 213, 214, 217, 218, 220, 221, 222, 224, 227, 231, 232, 234, 237, 238, 240, 244, 247, 249, 258, 259, 264, 274, 276, 278, 287, 290, 306, 307, 311, 325, 326, 327, 339, 341, 344, 345, 347, 350, 351, 352, 354, 357, 361, 365, 366, 367, 369, 370, 375.
Italie : 25, 26, 27, 28, 54, 57, 79, 80, 82, 83, 98, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 109, 110, 111, 112, 113, 115, 120, 152, 153, 154, 155, 158, 159, 160, 161, 176, 183, 185, 189, 214, 217, 223, 226, 234, 235, 236, 290, 314, 341, 358, 375, 376.
Liberté : 28, 30, 84, 93, 99, 118, 124, 155, 157, 159, 189, 212, 232, 234, 340, 247, 255, 258, 262, 279, 280, 287, 288, 291, 294, 296, 304, 314, 315, 354, 355, 366, 367, 369, 370, 372, 376.
Maladie : 12, 24, 28, 29, 31, 41, 43, 44, 50, 67, 89, 98, 105, 108, 114, 117, 118, 132, 136, 143, 145, 157, 173, 179, 193, 194, 196, 208, 212, 207, 215, 220, 221, 224, 226, 229, 233, 240, 244, 252, 253, 254, 262, 278, 291, 295, 303, 314, 316, 322, 323, 324, 325, 326, 328, 329, 330, 332, 338, 346, 349, 364, 367, 369, 376.

Marginalité : 2, 13, 19, 26,30, 35,43, 57,86 ,87,89 ,90 ,91 ,93, 96 ,100 ,102 ,108 ,122 ,123 ,124, 128,147 ,167 ,177 ,193 ,206 ,207 ,208 ,210 ,211 ,213 ,214 ,215 ,216 ,218,219 ,220 ,223,227 ,230, 231, 233,236 ,239 ,244 ,249 ,255 ,279 ,280 ,281 ,282, 295 , 298, 299, 304, 305, 307, 313, 314, 317,336, 339, 346, 349, 351, 355, 366, 377, 378, 324, 331, 332.
Négativité : 34, 98, 126, 127, 209, 210, 212, 221, 265, 350, 370, 370, 377.
Parnasse : 85, 2, 66, 67, 74, 88, 94, 110, 111, 117, 137, 138, 166, 202, 325, 375, 376.
Parodie : 9, 16, 18, 19, 20, 22, 40, 48, 49, 53, 54, 55, 60, 63, 66, 68, 72, 74, 79, 80, 81,82, 94, 97, 106, 107, 113, 114, 115, 117, 134, 141, 144, 146, 156, 158, 160, 163, 164, 166, 187, 190, 192, 202, 243, 246, 248, 253, 259, 263, 265, 283, 287, 300, 307, 315, 328, 330, 344, 350, 351, 353, 355, 356, 365 , 369, 379.
Polyphonie : 11, 80, 135, 136, 157, 161, 162, 200, 306, 350, 370.
Réincarnation : 51, 52, 175, 177, 315, 351, 232.
Religion : 13, 22, 36, 51, 81, 91, 97, 98, 112,120 ,148, 157, 158, 159, 163, 192, 199, 201, 217, 219, 220, 223, 226, 251, 261, 308, 316, 335,336,337, 338,339, 341, 342, 343,344, 345, 346, 347,348, 350, 351, 352, 353 354, 355, 378.
Renversement : 19, 39, 40, 59, 102, 106, 107, 109, 123, 131, 132, 135, 141, 146, 166, 175, 178, 186, 192, 199, 212, 213, 239, 245, 258, 259, 281, 282, 283, 291, 300, 313, 342, 354, 367, 377, 378.
Retour à la nature : 168, 200, 285, 324, 329,330, 346.
Romantisme : 2, 6, 10, 11, 16, 17, 43, 48, 54, 55, 57, 60, 65, 78, 82, 84, 85, 92, 97, 98, 101, 103, 105, 106, 110, 111, 113, 147, 148, 153, 162, 167, 183, 202, 221, 235, 259, 292, 293, 298, 315, 323, 326, 366, 370, 375, 376.
Solitude : 30, 43, 44, 108, 118, 147, 150, 155, 168, 177, 185, 200, 215, 233, 280, 290, 304, 305, 209, 330, 331, 332, 333, 367, 368.
Stoïcisme : 239, 240.
Théâtralité : 13, 89, 102, 161, 180, 206, 237, 257, 267, 302, 317, 377, 378.

Index des poèmes

Le Poète et la Cigale : 9, 34, 129, 144, 146, 147, 230, 355.

Ça

Ça ? : 2, 10, 12, 17, 110, 127, 128, 129, 130, 131, 140, 143, 145, 171, 185, 210, 218, 227, 231, 263, 326.

Paris [I] : 93, 135, 185, 224, 356, 357.

Paris [II] : 95, 156, 339, 356.

Paris [III] : 38, 49, 50, 51, 188, 356.

Paris [IV] : 29, 356.

Paris [V] : 29, 30, 39, 286, 356.

Paris [VI] : 114, 136, 180, 195, 356.

Paris [VII] : 105, 229, 243, 356.

Paris [VIII] : 294, 356.

Épitaphe : 12, 23, 24, 34, 40, 41, 61, 78, 90, 129, 130, 131, 135, 140, 141, 142, 143, 169, 173, 174, 176, 185, 186, 189, 210, 211, 221, 231, 233, 239, 244, 266, 282, 285, 292, 294, 298, 304, 307, 313, 314, 316, 321, 329, 332.

Les Amours jaunes

Féminin singulier : 227, 356.

Bohème de chic : 30, 37, 64, 65, 66, 69, 122, 144, 186, 224, 225, 226, 227, 295, 299.

Gente dame : 19, 103, 210, 224.

I Sonnet : 66, 137, 138, 170, 325.

Sonnet à Sir Bob : 51, 91, 175, 232, 294.

Steam-Boat : 72, 133, 160, 167, 266, 275, 327.

Pudentiane : 161, 345, 346.

Après la pluie : 17, 69, 139, 143, 167, 224, 250.

À une Rose : 199, 246.

À la mémoire de Zulma : 64, 135, 225.

Bonne fortune et fortune : 170, 225.

À une Camarade : 133, 189, 196, 198, 223, 336.

Un jeune qui s'en va : 11, 29, 65, 67, 87, 95, 108, 116, 233, 234, 250, 251, 253, 281, 283, 322, 323, 325, 326, 330.

Insomnie : 29, 58, 59, 246, 272.

La pipe au poète : 272.

Le crapaud : 59, 118, 249, 250, 261, 262, 332.

Femme : 186, 187, 207.

Duel aux camélias : 36, 80, 271, 333, 364.

Fleur d'art : 115.

Déclin 175, 337.

Bonsoir : 170, 175, 178, 250, 254, 293, 366.

Le poète contumace : 10, 17, 24, 34, 42, 56, 57, 60, 61, 66, 69, 88, 89, 111, 114, 115, 118, 128, 132, 133, 144, 155, 161, 162, 169, 171, 172, 177, 188, 195, 196, 198, 199, 200, 204, 205, 206, 207, 208, 210, 220, 226, 228, 230, 231, 234, 237, 248, 252, 254, 257, 258, 264, 268, 269, 271, 275, 279, 280, 282, 283, 287, 304, 306, 313, 327, 328, 333, 334, 337, 339, 346, 352, 356, 363, 366, 367, 368, 369, 378.

Sérénade des sérénades

Sonnet de nuit : 133, 177, 182, 188, 371.

Guitare : 74, 75, 121, 179, 186, 193.

Toit : 100, 139, 177, 188, 320, 321,322, 333, 371.

Litanie : 97, 158, 177, 251, 252,253, 272, 322.

Chapelet : 97, 98, 99, 158, 159, 218, 288, 372.

Elizir d'Amor : 72, 73, 76, 77, 78, 91, 100, 159, 177, 212, 215, 286, 299, 300, 301.

Vénerie : 96.

Vendetta : 342.

Heures : 11, 260, 267, 329.

Chanson en *si* : 11, 99, 215, 220, 251, 277, 291, 295, 296

Portes et fenêtres : 339

Grand opéra : 69, 112, 118, 154, 161, 188, 195, 251, 272, 275, 303, 306, 309, 332,334, 370, 371.

Pièce à carreaux : 292, 371, 372.

Raccrocs

Laisser-courre : 89, 143, 216, 295, 329, 331, 334.

À la douce amie : 300

À mon chien Pope : 87, 92, 287, 293, 294, 370.

À un Juvénal de lait : 67, 195, 196, 227,228, 293, 340.

À une demoiselle : 292.

Décourageux : 60, 77, 78, 108, 114, 116, 118, 135, 136, 153, 167, 171, 172, 231, 316, 373.

Rapsodie du sourd : 76, 78, 139, 143, 155, 156, 157, 215, 217,218, 249, 332, 371.

Frère et sœur jumeaux : 63, 143, 144, 259, 283, 295, 339

Litanie du sommeil : 17, 18, 19, 49, 119, 131, 132, 133, 134, 135, 150, 151, 152, 174, 177, 182, 215, 245,246, 247, 273, 275, 277, 289, 292, 327, 329, 331, 341, 351, 363, 365.

Idylle coupée : 21, 22, 24, 25, 44, 71, 75, 76, 110, 118, 143, 176, 181, 190, 191, 193, 223, 245, 246, 245, 258, 273, 284, 314, 341, 357, 358, 365, 367, 377.

Le Convoi du pauvre : 76, 105, 169, 170, 189, 220, 222 224, 257, 365.

Déjeuner de soleil : 105, 109, 143, 223, 228, 231, 257, 258, 259, 297, 298, 357, 358.

Veder Napoli poi mori : 7, 28, 76, 80, 83, 93, 94, 105, 109, 111, 113, 114, 117, 119, 121,133, 153, 158, 183, 211, 226, 235, 236, 248, 290, 331.

Vésuves et Cie : 24, 25, 112, 113, 120, 181, 254, 272.

Soneto a Napoli : 79, 82, 106, 153, 154, 158, 159, 161, 235, 353.

À l’Etna : 25, 107, 170, 179, 198.

Le Fils de Lamartine et de Graziella : 81,112, 120, 121, 159, 160, 184, 192, 224, 235, 246, 272, 298, 346, 376.

Libertà : 69, 84, 93, 105, 114, 115, 153, 154, 188, 191, 212, 236, 279, 280, 329, 331,332, 339, 354, 355, 361, 363, 365, 366, 367, 372, 376.

Hidalgo ! : 74, 94, 159, 160, 216, 300, 369, 370.

Paria : 12, 24, 26, 28, 30, 34, 40, 44, 80, 84, 93, 99, 108, 116, 122, 124, 143, 155, 171, 177, 193, 207,208, 209, 210,211, 213, 214, 215,, 219, 220, 255, 266, 276, 278, 282, 285, 297, 304, 305, 312, 316,323, 332, 333,339

Armor

Paysage mauvais : 143, 182, 183, 201, 237, 248, 253, 254, 257, 260, 262, 263, 266,267, 268, 277, 278, 281, 311.

Nature morte : 143, 198, 237, 260, 264,265, 267, 268, 271, 276, 278, 281.

Un riche en Bretagne : 88, 104, 105, 118, 122, 200, 216, 272, 288, 289, 299, 301, 312, 337, 348, 351, 352, 362, 363, 364, 365.

Saint Tupetu de *Tu-pe-tu* : 19, 108, 131, 179,182, 187, 188, 190, 193, 202, 217, 270, 296, 299, 301, 340, 347, 349, 378.

La Rapsode foraine et le Pardon de Sainte-Anne : 22, 81, 90, 91, 122, 124, 135, 163, 182, 190, 192, 200, 201, 206, 207, 211, 213, 216, 217,218, 219, 220, 224, 239, 246, 249, 255, 288, 289, 299, 301, 310, 312, 314, 341, 342, 346, 347, 349, 350, 351, 364.

Cris d'aveugle : 37, 44, 79, 90, 118, 135, 137, 147, 148, 149, 150, 151, 199, 214, 219, 222, 224,226, 244, 260, 266, 268, 269, 270,271, 334, 340, 341, 349.

La pastorale de Conlie : 7, 45, 46, 52, 109, 124, 178, 198, 207, 221, 237, 238, 247, 253, 261, 262, 265, 266, 267, 270, 276, 290, 291, 298, 299, 346, 355, 359, 360, 361.

Gens de mer

«Point n'ai fait un tas d'océans...» : 291, 302.

Matelots : 46, 47, 48, 72, 115, 164, 173, 174, 183, 200, 254, 291, 297, 299, 303, 304, 307, 308, 309, 310, 311, 313, 314, 315, 353, 364, 365.

Le bossu Bitor : 73, 96, 115, 176, 178, 180, 181, 182, 183, 191, 195, 201, 206, 211,212, 213 214, 221, 242, 244, 246, 286, 289, 293, 295, 302, 304, 305, 306, 307, 342, 343, 353, 358, 364.

Le renégat : 24, 35, 36, 40, 108, 161, 175, 176, 207, 210, 213, 232, 233, 277, 285, 286, 295, 307, 308, 310, 333, 339, 347, 368.

Aurora : 81, 152, 168, 169, 178, 202, 258, 259, 291

Le novice en partance et sentimental : 33, 48, 68, 70, 71, 153, 166, 167, 168, 181, 185, 193, 198, 199, 201, 246, 300, 364.

La goutte : 306, 310.

Bambine : 162, 168, 179, 312.

Cap'taine Ledoux : 71, 157, 246.

Lettre du Mexique : 44, 89, 120, 163, 173, 176, 202, 221, 222, 254, 288, 311, 341, 354.

Le Mousse : 89, 96, 157, 211, 306, 308, 312, 365, 368.

Au vieux Roscoff : 133, 134, 135, 166, 196, 197, 198, 228, 237, 253, 272, 273, 274, 276, 281, 282, 284, 308, 314, 327, 328, 330.

Le douanier : 104, 119, 121, 133, 140, 161, 180, 182, 184, 194, 195, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 253, 275, 277, 278, 279, 285, 286, 287, 331, 353, 365, 367, 368, 369.

Le Naufrageur : 140, 149, 150, 178, 180, 184, 202, 236, 241, 256, 270, 279, 281, 306, 309, 310, 313, 338, 339, 348, 367.

À mon côtre *Le Négrier* : 140, 143, 168, 179, 198, 200, 202, 308, 364.

Le Phare : 89, 90, 140, 194, 309, 331, 332.

La Fin : 35, 48, 53, 55, 56, 60, 173, 176, 200, 248, 265, 303, 307, 308, 309, 310, 311, 313, 315, 316, 317, 322, 324, 327, 329, 338, 354.

Rondels pour après

Sonnet posthume : 62, 132, 135, 149, 165, 222, 264, 275, 327.

Rondel : 21, 61, 75, 164, 193, 261, 262, 264, 275.

Do, l'enfant, do... : 165, 167, 209, 264, 299, 303, 332.

Mirliton : 49, 60, 166, 167, 263, 264, 265.

Petit mort pour rire : 52, 55, 59, 192, 215, 249, 255, 273, 275, 296, 314, 325, 329, 354.

Male-fleurette : 20, 49, 50,51, 52, 73, 168, 175, 189, 192, 199, 229, 249, 255,257, 262, 284, 285, 298, 303, 365, 375.

La Cigale et le Poète : 9, 19, 20, 23, 29, 34, 129, 144, 146, 159, 263, 280, 311, 330, 355, 376, 379.

BIBLIOGRAPHIE

Avant de présenter le plan de notre bibliographie, nous tenons à rendre hommage à Pierre-Olivier Walzer, Michel Dansel et Fabienne Le Chanu pour leurs travaux bibliographiques consacrés à Tristan Corbière. La bibliographie tristanienne de Pascal Rannou constitue également une importante source d'informations. Par ailleurs, la bibliographie d'Esther de Giovine consacrée en partie à l'auteur des *Amours jaunes* nous apparaît d'un grand intérêt.

La première partie de notre bibliographie présente les ouvrages que nous avons consultés et qui se réfèrent au recueil des *Amours jaunes* et à son auteur.

A. Bibliographie des documents relatifs à Tristan Corbière :

I. Ouvrage bibliographique.
II. Éditions des *Amours jaunes*.
III. Ouvrages consacrés intégralement à Tristan Corbière.
IV. Articles consacrés à Tristan Corbière.
V. Ouvrages consacrés partiellement à Tristan Corbière.
VI. Articles consacrés partiellement à Tristan Corbière.

B. Bibliographie des ouvrages généraux :

I. Outils de recherche bibliographique.
II. Ouvrages cités.
III. Œuvres littéraires citées.
IV. Pages web citées.
V. Dictionnaires cités.

A. Bibliographie spécifique à Tristan Corbière :

I. Bibliographie.

De Giovine Esther, Bibliographie de Corbière, Lautréamont & Laforgue en Italie, introduction de Fongaro Antoine, publications de l'Institut français de Florence, 4e série, essais bibliographiques, n°6, Florence-Paris, Sansoni Antiquariato-Didier, 1962, 97 p.

II. Éditions des *Amours jaunes*.

Corbière Tristan, *Les Amours jaunes*, Angelet Christian, Paris, Livre de Poche, Coll. Classiques, 2003.

Corbière Tristan, *Les Amours jaunes*, texte établi et commenté par Elisabeth Aragon et Claude Bonin, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1992.

Corbière Tristan, *Les Amours jaunes*, posteface et notes d'Yves Leclair, Paris, Seuil, coll. L'école des Lettres, 1992.

Corbière Tristan, *Les Amours jaunes*, présenté par Serge Safran, Paris, éd. de la Différence, 1989.

Corbière Tristan, *Les Amours jaunes*, note liminaire de M. Dansel, (fac-similé de l'édition de 1891 de Léon Vanier), Michel Dansel, Paris, 1982.

Corbière Tristan, *Les Amours jaunes*, et œuvres diverses, préf. d'Henri Thomas, éd. de Jean-Louis Lalannne, Paris, Gallimard, coll. Poésie, 1973 ; rééd. en 1981, 1984, 1988, 1994.

Charles Cros, Tristan Corbière : *Œuvres complètes*, intr. et notes de Walzer Pierre-Olivier et Burch Francis pour la correspondance, Paris, Gallimard, coll. bibl. de la Pléiade, 1970.

Corbière Tristan, *Les Amours jaunes*, intr. et appareil critique d'Y.- G Le Dantec, Paris, Gallimard, 1953.

Corbière Tristan, *Les Amours jaunes*, préf. de Tristan Tzara « Tristan Corbière ou les limites du cri », Paris, éd. Club français du livre, 1950.

Corbière Tristan, *Les Amours jaunes*, préf. d'Alexandre Arnoux, vignettes de Patrick de Manceau, Paris, Librairie Celtique, 1947.

Corbière Tristan, *Les Amours jaunes*, Paris, éd. Prométhée, Librairie des Moulins, 1943.

Corbière Tristan, *Les Amours jaunes*, intr. et notes d'Yves-Gérard Le Dantec et vignettes de Deslignères, Paris, éd. Emile-Paul, 1942, 2 tomes. Rééd. en 1943.

Corbière Tristan, *Les Amours jaunes*, notice de René Martineau, éd. Georges Crès et Cie. 1920.

Corbière Tristan, *Les Amours jaunes*, préf. de Charles Le Goffic, éd. Messein, 1912. Rééd. en 1920, 1926, 1931, 1943, 1947.

Corbière Tristan, *Les Amours jaunes*, Paris, Glady Frères, Librairie du XIXe, Paris, 1873.

III. Ouvrages consacrés entièrement à Tristan Corbière.

Angelet Christian, *La Poétique de Tristan Corbière*, Bruxelles, Palais des Académies, 1975^{2}.

Aragon Elisabeth et Bonnin Claude, *Les Amours jaunes*, Texte et commentaire, Toulouse, Presse universitaire du Mirail, 1992, 514 p.

Arnoux Alexandre, *Une âme et pas de violon… Tristan Corbière*, Parsi, éd. Bernard Grasset, 1930, 242 p.

Alexandre Arnoux, *Tristan Corbière*, éd. Bernard Grasset, coll. La vie de bohème, 1929.

Bernadelli Guiseppe, *La poesia a rovescio, Saggio su Tristan Corbière*, Université Catholique du Sacré Cœur, Milan, éd. Vita e Pensiero, 1981, 184 p.

Bernardelli Guiseppe, *Tre studi su Tristan Corbière*, é Udine, Italie, éd. Gianfranco Angelico Benvenuto, 1983, 80 p.

Bogliolo Giovanni, *Lessico Corbieriano. Indice analitico e dati statistici del vocabolario delle Amours jaunes*, Urbino, Italie, éd. Argalia, 1974, 137 p.

Bogliolo Giovanni, *Corbière e le sue maschere*, Urbino, Italie, éd. quattro-venti, 1984.

Burch Francis, *Les Influences classiques et chrétiennes sur Tristan Corbière et son influence sur T.S. Eliot*, Thèse, Université de Paris, 1967.

Burch Francis, *Tristan Corbière : l'originalité des Amours jaunes et leur influence sur T.S Eliot*, A.-G Nizet, 1970, 252 p.

Burch Francis, *Sur Tristan Corbière. Lettres inédites adressées au poète et premières critiques le concernant*, éd. A.-G. Nizet, Paris, 1975, 188 p.

Dansel Michel, *Langage et modernité chez Tristan Corbière*, préf. Walzer Pierre-Olivier, éd. A.-G. Nizet, Paris, 1974, 188 p.

Dansel Michel, *Tristan Corbière : Thématique de l'inspiration*, Lausanne, L'âge d'Homme, 1985, 285 p.

Delpuech Germain, *Corbière, « poète maudit »*, Paris, Imp. Lavauzelle, 1966, 33 p.

Durocher Léon, *Devant Corbière*, Paris, Bibliothèque du Fureteur Breton, 1913, 16 p.

Geslin Olivier, *L'œuvre poétique et la vie de Tristan Corbière*, Saint-Brieuc, éd. Presses bretonnes, 1975, 38 p.

Ghazali Kelthoum, *Tristan Corbière ou l'impatience verbale*, éd. Presses universitaires de Paris IV, 1993, 302 p.

Grin Micha, *Tristan Corbière, poète maudit*, thèse présentée à la Faculté des Lettres de Fribourg le 17 déc. 1949. 238 p.

Grin Micha, *Tristan Corbière : poète maudit*, Évian, éd. Nant d'Enfer, 1971, 236 p.

Jannini Pasquale-Aniel, *Saggio su Tristan Corbière*, Bellinzo, Italie, éd. Collana di Lugano, 1959, 100 p.

Jannini Pasquale-Aniel, *Introduzione alla lettura de Les Amours jaunes di Tristan Corbière*, Rome, éd. dell'Ateneo, 1969, 113 p.

Jannini Pasquale-Aniel, *Un altro Corbière*, Rome, éd. Bulzoni, 1977, 242 p.

Kutyla Anne-Sophie, *Tristan Corbière, une curiosité esthétique*, Saint-Pierre du Mont, Eurédit, collection dix-neuf/ vingt, 2000, 114 p.

Laroche Hugues, *Tristan Corbière ou les voix de la Corbière*, thèse de 3ème cycle, Saint-Denis, Presse universitaire de Vincennes, 1997, 213 p.

Le Berre Vincent, *Essai d'approche de la pathologie de Tristan Corbière*, Médecine, Université de Bretagne occidentale, Faculté de médecine de Brest, 1988, 50 p.

Le Bihan Patrick, *Influence du légendaire breton dans l'œuvre de Tristan Corbière*, mémoire de maîtrise, Université de Lille, 1975.

LE Chanu Fabienne, *Tristan Corbière, le bestiaire corbiérien des Amours jaunes*, thèse de Doctorat, Lettres Modernes, Université de Haute-Bretagne, 1993, 498 p.

Le Clech Marthe, *Tristan Corbière : La Métamorphose du crapaud*, Yven François, éd. Bretagne d'hier, 1995, 79 p.

Le Manach Yves, *Corbière, Rimbaud, Blanqui et l'éternité*, Bruxelles, éd. la Digitale, 2002, 25 p.

Le Milinaire André, *Tristan Corbière : La paresse et le génie*, éd. Champ Vallon, coll. Champ poétique, 1989, 198 p.

Levi Ida, *Tristan Corbière, a biographical and critical study*, thèse inédite, Oxford, 1951, 192 p.

Lindsay Marshall, *Le Temps jaune ; essai sur Corbière*, Berkley, États-Unis, Presse universitaire de l'Université de Californie, coll. Modern philology, Berkley, 1972, 257 p.

Lunn-Rockliffe Katherine,*Corbière and the Poetics of Irony*, Université d'Oxford, 2002, 236 p.

MacFarlane Keith Harvie, *Tristan Corbière dans les Amours jaunes*, thèse Yale University, éd. Dissertation abstracts, vol. XXVI, n°4, octobre 1965.

MacFarlane Keith Harvie, *Tristan Corbière dans Les Amours Jaunes »*, Minard, coll. « Bibliothèque des Lettres Modernes », 1974, 274 p.

Martin Denise, *Paysage de Tristan Corbière*, thèse de 3ème cycle de l'Université de Brest, 1970, 306 p.

Martineau René, *Tristan Corbière*, Paris, Le Divan, 1925, 146 p.

Meitinger Serge, *Tristan Corbière dans le texte : une lecture des Amours jaunes*, thèse de 3ème cycle, Université de Rennes, 1978, 261 p.
.
Mitchell Robert L., *Tristan Corbière*, Twaine Publishers, coll. Twayne's world authors series, Boston, Etats Unis, 1979, 161 p.

Morice Charles, *Tristan Corbière*, Conférence faite à l'Athénée Saint-Germain à Paris le 28 mai 1912, éd. Messein, 1912, 32 p.

Rannou Pascal, *De Corbière à Tristan, La quête identitaire comme principe organisateur des Amours jaunes*, thèse de l'Université de Rennes II, Septentrion, 1998.

Rousselot Jean, *Tristan Corbière*, Paris, éditions Seghers, coll. Poètes d'aujourd'hui, 1951.

Sonnenfeld Albert, *Corbière and the moral structure of les Amours jaunes*, thèse, Université de Princeton, 1958.

Sonnenfeld Albert, *L'œuvre poétique de Tristan Corbière*, préf. d'Arnoux Alexandre, New Jersey, éd. de l'Université de Princeton, 1960, 229 p.

Steinmetz Jean-Luc, *Tristan Corbière*, « *une vie à-peu-près* », éd. Fayard, 2011, p. 379.

Thomas Henri, *Tristan le dépossédé*, Gallimard, 1972, 188 p.

Trigon Jean (de), *Tristan Corbière*, Paris, éd. Le cercle du Livre, 1950, 104 p.

Vacher-Corbière Jean, *Portrait de famille, Tristan Corbière*, Monte-Carlo, Regain, 1955, 62 p.

Verlaine Paul, *Les poètes maudits, Tristan Corbière, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé*, prés. Pierrot Roger, Genève-Paris, Slatkhine, réimpression de l'édition de Paris, 1884, p.19.

Voldeng Évelyne, *Aspects de la religion dans l'œuvre de Tristan Corbière*, thèse de 3ème cycle, Université d'Aix-Marseille, 1976, 244 p.

IV. Articles consacrés à Tristan Corbière.

Anonyme, « L'Exposition Tristan Corbière inaugurée aujourd'hui », *Ouest-France*, 24-25 mai 1975.

Anonyme, « Le Centenaire de Tristan Corbière : dernier hommage à Tristan Corbière », *Ouest-France*, 26 mai 1975.

Ajalbert Jean, « Tristan Corbière poète breton », *La Bretagne littéraire*, 17 janv. 1942.

Aragon Élisabeth & Bonin Claude, « Explication de texte : Tristan Corbière : À une demoiselle », *L'école des Lettres*, 1er mars 1989, pp. 3-11.

Aragon Élisabeth, recension de Skol-Vreizh, n°33, *Litteratures* n°35, P.U de Toulouse-Le Mirail, aut., 1996, pp. 240-241.

Aragon Élisabeth, recension de *Tristan ou les voix de la Corbière* d'Hugues Laroche, *Littératures*, n° 38, print, 1998.

Aragon Élisabeth, « Tristan Corbière et ses voix » dans *Voix de l'écrivain, Mélanges offerts à Guy Sagnes*, coédition Presse Universitaires de Toulouse-le-Mirail / Jean-louis Cabanes, 1996, pp. 179-200.

Arnoux Alexandre, « Une âme et pas de violon, Tristan Corbière », *Nouvelles Littéraires*, 2 nov, 1929.

Balcou Jean-Pierre, « La folie Tristan ou Corbière à la recherche de lui-même », *Études sur Édouard et Tristan Crobière*, éd. et préf. de Le Guillou Louis, 1976, Centre de Recherche Bretonne et Celtique, Université de Brest, pp. 79-86.

Barc Annick, « Le fonds Corbière de la bibliothèque municipale de Morlaix », *Tristan Corbière 95*, pp. 155-159.

Bars Jean, « La Bretagne dans l'œuvre de Tristan Corbière », Louis Hémon, Maria Chapdelaine, *Cahiers de l'Iroise*, oct-déc. 1980, 27ème année, n° 4, pp. 217-222.

Bayard Jean-Pierre, « Corbière, poète et marin », *Nouvelles littéraires*, 18 sept. 1947, n°1046.

Bayard Jean-Pierre, « Roscoff a fêté Tristan Corbière, le poète des marins », *Gavroche*, 18 sept. 1947.

Bayard Jean-Pierre, « La Concordance Corbière van-Gogh », *Le Courrier des Arts et Lettres*, 16 sept. 1947.

Bayard Jean-Pierre, « On célèbre le centenaire de Tristan Corbière », *Opéra*, 10 sept. 1947.

Bernardelli Guiseppe, « Un episodio ignorato della prima fortuna di Tristan Corbière », in *Studi di storia della cività letteraria francese*, Mélanges offerts à Lionello Sozzi, Université de Savoie et de Turin, 1963, réédité par *Honoré Champion*, Paris, 1996.

Berthou Jean, « Saint Tupetu de Tu-Pe-Tu », *Catalogue 95*, p. 29.

Berthou Jean, « Conlie », *Catalogue 95*, p.30.

Berthou Jean, « Le titre des *Amours jaunes* », *Catalogue 95*, p. 36.

Berthou Jean, « Le Frontispice des *Amours jaunes* », *Catalogue 95*, p. 37.

Berthou Jean, « Salvador Dali et *Les Amours jaunes* », *Catalogue 95*, 49-50.

Berthou Jean, « La part du père dans *Les Amours jaunes* », *Tristan Corbière, " Poète en dépit de ses vers"*, sous la direction de Quesseveur Anne-Marie, Musée des Jacobins, 1995, pp. 20-22.

Bloy Léon, « Les Poètes maudits de Paul Verlaine : appréciation sur Tristan Corbière ; on demande des malédictions », *Le Chat noir*, 3 mai 1884, p. 274
Billy Dominique, « Le Sabordage de la prosodie française dans *Les Amours jaunes* », *Studi Francesi*, XLIX, fasc. I, n°145, janv.-avril 2005, pp. 73-88.

Bogliolo Giovanni, « Corbière, la pose, la chose », *L'Approdo Letterario : Rivista Trimestrale di Lettere ed Arti*, n°70, 1975, pp. 80-91.

Bogliolo G., « Tristan Corbière : il dimenticato : Gli Amori gialli », *La Stampa*, 6 juil. 1973.

Bogliolo G., « Corbière, la prose, la chose », *L'approdo letterario*, XXI, n°70, juin 1975, pp. 80-91.

Bounoure Gabriel, « Tristan Corbière », *La Pensée bretonne*, t. III, n°8, 15 août 1917, pp. 3-4 ; t. III, n°9, 15 sept. 1917, pp. 3-4 ; t. III, n°10, 15 oct. 1917 pp. 2-4.

Bourgeois P., « Autour du centenaire de la mort de Tristan Corbière », *Le journal des Poètes*, XIV, 7 sept. 1975, pp. 5-6.

Buisine Alain, « Tristan Corbière : sans rime ni marine », Revue des sciences humaines, Lille, t. XLIX, n°177, janv.-mars 1980, pp. 129-143.

Bursh Francis, « Paul Verlaine's *Les Poètes maudits* : The Dating of the Essays and Origin of the Title », *Modern Language Notes*, 76, 1961, pp. 752-755.

Bursh Francis , « The Iconography of Tristan Corbière », *International Perspectives, Essais en l'honneur de Charles Dédéyan*, dans *Comparative Literature*, préf. de Friedrich Werner, éd. de Shaddy Virginia, éd. Mellen, Lewiston, New York, 1990, pp. 97-107.

Burch Francis, « Corbière and Verlaine's *Romances sans paroles* », *The Modern Language Review*, LIII, n°2, avr. 1958, pp. 217-218.

Burch Francis, « Tristan Corbière and Émile Souvestre », *Si e No*, II, n°2, juil. 1975, pp. 151-163.

Bursh Francis, « Tristan Corbière and Michel Bouquet », *Studi Francesi*, tome 2, vol. 2, n°27, mai-août 1983, pp. 295-299.

Brincourt A., « Corbière le poète contumace », *Le Figaro littéraire*, 29 mars 1975.

Brosman Catharine Savage, « The centenary Corbière », *Library journal*, 15/02/1975, vol. 100, Issue 4, pp. 396-404.

Brunner Patrick, « Étude du thème astral de Tristan Corbière », *NTF*, pp. 189-193.

Cabanes Jean-Louis, compte rendu de l'édition des *Amours jaunes* publiée par E. Aragon et C. Bonnin, *Littérature*, n°28, print. 1993, pp. 192-193.

Cadiou Olivier, Approche de la pathologie de Tristan Corbière, *Tristan Corbière 95*, pp. 54-58.

Dansel Michel, « Tristan Corbière poète de la modernité », n°89, nov. 1971, pp. 30-32.

Dansel Michel, « Tristan Corbière et le lexique », *Vie et langage*, n°260, nov. 1973, pp. 602-611.

Dansel Michel, « Tristan Corbière et l'amour », (art. extrait du chap. V de Thématique de l'inspiration), pp. 9-11.

Dansel Michel, « Un enfant du Léon : Tristan Corbière », p. 2.

Dansel Michel, « Un enfant du Léon : Tristan Corbière (1845-1875) », *Tristan Corbière 95*, pp. 12-15.

Debauve Jean-Louis, « Avec Tristan Corbière au Lycée de Saint-Brieuc : une lettre inédite suivie d'un poème inconnu et retrouvé », « Flanant en Bretagne », *Les Cahiers de l'Iroise*, 26ème année, n°1, janv.-mars 1979, pp. 16-21.

Durocher Léon, « Tristan Corbière à Paris », *Le Fureteur breton*, t. VII, n°40, avr.-mai. 1912, pp. 129-134.

Durocher Léon, « Corbière à Capri », *Le Fureteur breton*, t. VII, n°41, juin-juil. 1912, pp. 169-174.

Durocher Léon, « Corbière au chat noir », *Marche de Provence*, pp. 17-19.

Durocher Léon, « Le Conlie de Corbière (dédicace au caporal Chassé), *La pensée bretonne*, 15 juil. 1912, pp. 4-5, 15 août 1917, pp. 5-6.

Fongaro Antoine, « Le poète et le crapaud », *Guillaume Apollinaire* (3ème série), textes réunis et prés. par Michel Décaudin, *Revue des Lettres Modernes* (Minard), n°104-107, pp. 113-124.

Fongaro Antoine, « Sur le texte des *Amours jaunes* », *Littératures*, n°14, print. 1986, p. 77-85.

Gontard Marc, « Tristan et l'imaginaire celtique », *Tristan Corbière 95*, pp. 19-33.
Guyaux André, « Spleen et dérision chez Tristan Corbière » dans *Acte de XVI ème conférence de la Société universitaire des études de la langue et de la littérature française*, éd. Schena, Milan, Italie, 1991, vol. 1, pp. 129-134.

Houzé Benoît, « Traces de Tristan Corbière : documents inédits ou retrouvés », *Histoires littéraires*, Paris, Tusson, jan.-fév.-mars 2008, Histoires littéraires & Du Lérot, n°33, pp. 13-34.

Jannini Pasquale-Aniel, « I – Voyage en Italie : la tentation de l'Italie ; vers Capri ; le séjour de Capri ; le séjour romain ; le retour ; Chenavard ; « II – Marcelle et le nouveau voyage en Italie : « Allons file mon côtre » ; l'écho de la guerre, Marcelle ; Capri 1872 » (extrait de *Un altro Corbière*, op. cit. ; et trad. Par Sylvie Gérard), NTF, op. cit. pp. 25-41 et 43-50.

Kermarrec Jean-Paul, « Hommage à Tristan Corbière », Tristan Corbière 95, op. cit., p. 153.

Kleinbard David, Unicorn French Poets, *Nation*, 22 sept. 1969, vol. 209, Issue 9, pp. 390-391.

Kourboulis Toni, « *Les Amours jaunes* : A Commentary on the Theme of Life and Death » *Proceedings of the Pacific Northwest Conference on Foreign Languages*, vol. 1, n°27, 1976, pp. 56-59.

Laforgue Jules, « Lettre » (réponse à Léo Trézénik), Lutèce, IV, n° 203, 4-11 oct. 1885, p. 2, repris dans Œuvres complètes, V, Paris, Mercure de France, 1925, pp. 136-138.

Laforgue Jules, « Notes sur Baudelaire, Corbière, Mallarmé, Rimbaud », *Entretiens politiques et littéraires*, III, n° 16, juil. 1891, pp. 2-13 (notes sur Corbière reprises en partie dans « Une étude sur Corbière », Mélanges posthumes, Mercure de France, 1903, pp. 119-127 et dans *Textes inédits II : Dragées, Charles Baudelaire, Tristan Corbière*, éd. La Connaissance, 1920, pp. 159-169).

Laroche Hugues, « En marge des *Amours jaunes* : le péritexte », *Poétique*, n° 104, 1995.

Laroche Hugues, « Jules Laforgue, de patronyme en toponyme », *Romantisme*, n° 122, 4ème trimestre 2003.

Lebois André, « Hypothèses sur Tristan Corbière », *Études sur Édouard et Tristan Corbière*, éd. et préf. de Le Guillou Louis, éd. Centre de Recherche Bretonne et Celtique, Université de Brest, 1976, pp. 49-63.

Le Chanu Fabienne, « Biographie de Tristan Corbière », *Catalogue 95, op. cit*., p. 7-11.

Le Chanu Fabienne, « Le poète, l'actrice et la prostituée… », *ibid.*, pp. 13-14.

Le Chanu Fabienne, « Un Breton à Paris », *ibid.*, pp. 15-16.

Le Chanu Fabienne, « L'Italie de « Raccrocs » et l'Espagne des « Sérénades », ibid., pp. 17-18.

Le Chanu Fabienne, « La nécrophilie corbiérienne », *ibid*, pp. 23-26.

Le Chanu Fabienne, « Le bestiaire des *Amours jaunes* », ibid., pp. 31-35.

Le Chanu Fabienne, « Tristan Corbière et la peinture : portrait d'un « peintre écrémé du salon », ibid., pp. 39-40.

Le Chanu Fabienne, « Tristan Corbière précurseur, héritage et modernité des *Amours jaunes* », ibid., pp. 51-54.

Le Chanu Fabienne, « Portrait de l'artiste en chien », *Tristan Corbière 95*, *op. cit*., pp. 59-78.

Leclair Yves, « *Les Amours jaunes* de Corbière », in *L'Ecole des Lettres II*, n°84, 1992, pp. 3-18.

Le Dantec Yves-Gérard, « Tristan Corbière », Revue de Paris, LIII, n° 12, déc. 1946 (repris comme intr. à l'éd. des *Amours jaunes* de 1953).

Le Dantec Yves-Gérard, « Tristan Corbière (1845-1875) », *Points contrepoints*, n°75, déc. 1965, pp. 35-38.

Le Gallo Yves, « Corbière père et fils », *Études sur Édouard et Tristan Corbière*, éd. et préf. de Le Guillou Louis, éd. Centre de Recherche Bretonne et Celtique, Université de Brest, 1976, pp. 3-36.

Le Gallo Yves, « Contribution à l'élaboration d'un glossaire des Amours jaunes », *Études sur Édouard et Tristan Corbière*, éd. et préf. de Le Guillou Louis, éd. Centre de Recherche Bretonne et Celtique, Université de Brest, 1976, p. 115.

Le Gallo Yves, « Les deux Corbière. Tristan le mal-conçu », *Histoire littéraire et culturelle de la Bretagne*, t. III, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1987, pp. 51-57.

Le Goffic Charles, « Nos poètes », *Revue hebdomadaire*, t. I, 1909, pp. 247-268.

Le Goffic Charles, « Tristan Corbière et le mouvement poétique contemporain », Revue hebdomadaire, 13 janv. 1912, pp. 222-239.

Le Goffic Charles, « Extrait de la préface des Amours jaunes », *Marche de Provence*, op. cit., pp. 32-33.

Le Goffic Charles, « Tristan Corbière », *La Dépêche de Brest*, 30 sept. 1913, p. 1 (à propos de l'inauguration du médaillon des deux Corbière).

Le Goffic Charles, « Les petites patries », *La République française*, 18 nov. 1913 .

Le Goffic Charles, « La littérature régionaliste », *Causeries françaises*, 20 fév. 1925, pp. 1-11.

Le Milinaire André, « Le Naufrageur », *Tristan Corbière 95*, *op. cit.*, pp. 90-93.

Le Quintrec Charles, « Qui a prétendu que Tristan Corbière était mort fou ? » (réponse à la question 304, cf. Chassé, supra), *Nouvelles Revue de Bretagne*, 5ème, sept.-oct. 1951, pp. 393-395.

Leroy Claude, « Jules Laforgue, auteur des *Amours jaunes* », *Revue des sciences humaines*, 1er trim., t. I, n° 178, avr.-juin 1980, pp. 5-14.

Levi Ida, « New light on Tristan Corbière », *French studies*, vol. V, n°3, juil. 1951, pp. 233-234.

Lindsay Marshall, recension de *L'œuvre poétique de Tristan Corbière* », d'Albert Sonnenfeld, *The Romanic Review*, vol. LI, n°4, déc. 1960, pp. 304-307.

Lindsay Marshall, « A source of the title *Les Amours jaunes* : La Landelle », *Modern Language note*, vol. LXXV, n°8, déc. 1960, pp. 681-684.

Lindsay Marshall, « Note pour une édition critique des Amours jaunes », *Revue des langues vivantes*, Bruxelles, vol. XXVIII, n°6, 1962, pp. 490-509.

Lindsay Marshall, *The versification of Corbière's Les Amours jaunes*, Publications of the Modern Language Association of America, New York, LXX-VII, n°4, sept. 1963, pp. 358-368.

Lindsay Marshall, recension de *Corbière, Laforgue, Apollinaire ou le rire en pleurs* de Pauline Newman-Gordon, *The Romanic Review*, vol. LVI, n°2, avr. 1965, p. 154.

Lunn-Rockliff Katherine, « voice-defying lyricism », *Frensh studies*, n°61, 2002, pp. 165-178.

Lunn-Rockliffe Katherine, « Paris as Bazaar : Tristan Cobière's Poetry of the City », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 33, n°1-2, sept-janv. 2005, pp. 120-134.

Macé Gérard, « Tristan, le petit mort pour rire », *Les Cahiers du chemin* (rubrique »Autrement dit »), n°24, 15 avr. 1975, pp. 183-195.

Macfarlane Keith Harvie, « Etat présent des études sur Corbière », *L'Information littéraire*, XIV, n°1, janv.-fév. 1962, pp. 8-18.

Macintyre C. F., « Villon had a son : an essay on Tristan Corbière », *Wake*, WII, 1948, pp. 87-103.

Martin Denise, « L'univers imaginaire de Tristan Corbière », in *Etudes sur Edouard et Tristan Crobière*, éd. et préf. de Le Guillou Louis, éd. Centre de Recherche Bretonne et Celtique, Université de Brest, 1976, pp. 65-78.

Martineau René, « Autour de Tristan Corbière », *Mercure de France*, 16 sept. 1907, pp. 267-274.

Matarasso Henri, « Tristan Corbière : une lettre à son père », *Les Lettres nouvelles*, 2ème année, n°15, sept. 1954, pp. 404-434.

Maynard Henry, « Deux destins similaires : Tristan Corbière et Maurice de Guérin », L'Amitié guérinienne, janv.-mars 1975, pp. 33-36 ; rééd. in « Peintres et poètes de Bretagne », *Cahier de l'Iroise*, 22ème année, n°4, oct.-déc. 1975, pp. 209-210.

Meitinger Serge, « Tristan an ankou », *Bulletin de l'Office d'action culturelle de Morlaix*, n°8, juin 1973.

Meitinger Serge, « L'ironie anti-romantique de Tristan Corbière (1845-1875) », *Littérature*, n°51, oct. 1983, pp. 41-58.

Mitchell Robert L., « Malédiction et Résurrection. L'accueil critique de Tristan Corbière depuis 1960 », *Œuvres et critiques : revue internationale de la Réception critique des œuvres littéraires de langue française*, éd. J. M. Place, 1976.

Mitchell Robert L., « The mutted fiddle : Tristan Corbière's I Sonnet as Ars (im)poetica », *The French Review* , oct. 1976, pp. 35-45.

Mitchell Robert L., « Malédiction et résurrection : l'accueil critique de Tristan Corbière depuis 1960 », *Œuvres et critiques*, vol. V, n°1, 1980, pp. 91-100.

Noulet Emily, « Le ton dans *Les Amours jaunes* », *Australian journal of french studies*, mai-déc. 1969 (1970 ?), pp. 410-420 ; et *Bulletin de l'Académie royale et de littérature française*, n°2, 1971 (1972 ?), pp. 96-111.

Nowak David George, « The process of Semiosis in *Les Amours jaunes* », *Dissertation Abstracts International*, n°40, 1979.

Pakenham Michaël, « Corbière avant la malédiction de Verlaine », Histoires littéraires, Paris, Tusson, Histoires littéraires & Du Lérot, jan.-fév.-mars 2008, pp. 11-12.

Parenteau Olivier, « Tristan Corbière lecteur de François Villon », Études littéraires, 2006, n°37, pp. 113-131.

Pelletier Yannick, « Le centenaire de la mort de Tristan Corbière, Ploujean 1845-Paris 1875 (sic) », Armor magazine, Saint-Brieuc, n°66-67, spécial été 1975, pp. 33-34.

Pilling Christopher, « Le quatrième Tristan et l'aile de Marcelle », *Tristan Corbière 95*, op. cit., pp. 109-121.

Pilling Christopher, « Dialogue imaginaire entre Christohper Pilling et Tristan Corbière », ibid., pp. 144-148.

Pilon Edmond, « Le Tristan Corbière de René Martineau », *Le Divan*, avr. 1925, pp. 181-182.

Ploquin François, « Études sur *Les Amours jaunes* de Tristan Corbière ; la poésie : la métrique, le chant », *Bulletin d'Études parnassiennes et symbolistes*, V, print. 1990, pp. 69-96.

Popovic Pierre, « Les villes de Corbière », *Études françaises*, n° 27, Montréal, Canada, 1991, pp. 37-50.

Postic Marcel, « Tristan Corbière et le Symbolisme », *Catalogue 95*, *op. cit*., p. 54.

Postic Marcel et Quesseveur Anne-Marie, « Introduction » à Tristan Corbière 95, *op. cit*., pp. 9-11.

Rannou Pascal, « *Les Amours jaunes* face à la critique : II – Les Amours jaunes et la critique récente : un discours trop souvent orienté », SV, op. cit., pp. 15-27.

Rannou Pascal, « Tristan Corbière ou l'identité contrariée », *ibid.*, pp. 49-73.

Rannou Pascal, « Interview posthume de Tristan Corbière », *ibid.* pp. 80-83.

Rannou Pascal, « Tristan Corbière et la Bretagne », *Catalogue 95*, *op. cit*., pp. 27-28.

Rannou Pascal, « Faut-il débaptiser le Lycée Corbière ? » (réflexions faisant suie à la polémique entre MM. Belleil et Fonteneau, cf supra), Tristan Corbière 95, op. cit., pp. 139-143.

Rousselot Jean, « Sur les traces de Corbière au pardon de Saint-Anne », *Les Nouvelles littéraires*, 6 sept. 1951.

Schneider Pierre, « Le Livre en forme d'Homme : Les Amours jaunes », *Critique*, IX, n°69, pp. 117-128.

Sonnenfeld Albert, « Three unpublished letters of Tristan Corbière », *The Romanic Review*, vol. XLIX, n°4, déc., 1958, pp. 293-301.

Sonnenfeld Albert, « Two un published poems by Tristan Corbière (Il s'agit de La Légende incomprise de l'apothicaire Danet et de La Complainte Morlaisienne), *Modern Language Notes*, vol. LXXIV, n°3, mars 1959, pp. 247-251.

Sonnenfeld Albert, « The yellow laugh of Corbière », *Yale French Studies*, vol. XXIII, été 1959, pp. 39-46.

Sonnenfeld Albert, « A note on Corbière and Lamartine », *Romance Notes*, I, n°1, nov. 1959, pp. 1-3.

Sonnenfeld Albert, « Tristan Corbière: poète chrétien ? », Les Cahiers de L'Iroise, 7ème année, n°1, janv.-mars 1960, pp. 1-9.

Sonnenfeld Albert, « La création poétique chez Tristan Corbière », *Letterature moderne* (Bologne), X, n°5, nov.-déc. 1960, pp. 737-752.

Sonnenfeld Albert, « Calembour et création poétique chez Tristan Corbière », *Les Cahiers de l'Iroise*, 8ème année, n°1, janv.-mars 1961, pp. 1-8.

Stephan Philip, « Problems of structure in the poetry of Tristan Corbière », *Modern Language Quaterly*, XXI, n°4, déc. 1961, pp. 333-334.

Stuckemann Franck, « Tristan Corbière et La Jeune Belgique ou le mystérieux auteur de la première critique des *Amours jaunes* », *Tristan Corbière 95*, op. cit., pp. 122-127.

Stückemann Franck, « Saint Tupetu de Tu-pe-tu : le poème de Tristan Corbière », *ibid.*, p. 149.

Tanguy Bernard, « Une âme et pas de violon », *Études sur Édouard et Tristan Corbière*, éd. et préf. de Le Guillou Louis, éd. *Centre de Recherche Bretonne et Celtique*, Université de Brest, 1976, p. 87-102.

Thomas Henri, « Tristan le dépossédé », Le Nouveau Commerce, cahier 18-19, print. 1971, pp. 59-86.

Thomas Henri, « Tristan Corbière, le chant ironique », *La Nouvelle Revue Française*, (rubrique « Renaissances »), n°476, sept. 1992, pp. 55-71.

Turnell Martin, « Introduction to the study of Tristan Corbière », *Criterion*, XV, avr. 1936, pp. 393-417.

Tzara Tristan, « gestes, ponctuations et langage poétique », *Europe* n°85, janvier 1953, p. 59-78.

Vacher-Corbière Jean, « Non, Tristan n'est pas de la famille des poètes maudits », Le figaro littéraire, 30 janv. 1954.

Verlaine Paul, « Tristan Corbière », dans « Les Poètes maudits : première série », Lutèce, II, n°82, 24-31 août 1883, p. 2 ; n°83, 31 août-7 sept., p. 2 ; n°86, 21-28 sept., p. 2 (repris en volume l'année suivante sous le même titre, op. cit.).

Verne Françoise, « Tristan Corbière, un poète sauvage avec du plomb dans l'aile », *Club français de la médaille*, bulletin n°47-48, 2ème trim. 1975, pp. 144-147.

Viana Campos Maria Isabel, « Décadence et Modernité chez Tristan Corbière. De l'impuissance à agir à l'innovation du dire poétique. », *Ariane*, n°11-12, 1993-1994, pp. 101-126.

Walzer Pierre-Olivier, « Autour du centenaire de Tristan Corbière », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, vol. LXXVI, n°2, mars-avr. 1976, pp. 242-248.

Bibliothèque municipale de Morlaix, Comité Tristan Corbière, *Tristan Corbière en 1995, lire Les Amours jaunes 150 ans après la naissance du poète*, Morlaix, 1995.

Catalogue du Musée des Jacobins sous la direction de Quesseveur Anne-Marie, *Tristan Corbière, " Poète en dépit de ses vers"*, Musée des Jacobins, 1995.

Dansel Michel, numéro spécial consacré à Tristan Corbière dans *La Nouvelle Tour de Feu*, n°11-12-13, éditions du soleil, 1985, p. 206.

Le Gallo Yves-Gérard, « Corbière père et fils », *Cahiers de Bretagne occidentale*, n°1 intitulé « Études sur Édouard et Tristan Corbière », 1976, p. 16, p. 34.

Rannou Pascal, avec Bazantay Pierre, Le Chanu Fabienne, Lemario Yannick, *Visages de Tristan Corbière*, Morlaix, Montroules, 1995.

V. Ouvrages consacrés partiellement à Tristan Corbière.

Amara Marie-France, *Tristan Corbière, Huysmans, Laforgue : une écriture à rebours*, thèse de doctorat, de l'Université de Nancy II, Presse universitaire de Nancy, 1992.

Bertrand Jean-Pierre, Durand Pascal, *Les Poètes de la modernité*, de Baudelaire à Apollinaire, Seuil, coll. Essais, 2006, pp. 221-226.

Breton André, « Tristan Corbière » dans *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Société nlle des éd. Pauvert, 1979, p. 189.

Campa Laurence, *Parnasse, Symbolisme, Esprit Nouveau*, Paris, éd. Ellipses, 1998.

Dédéyan Charles, *Le nouveau mal du siècle de Baudelaire à nos jours*, Société d'édition et d'enseignement supérieur, 1968, pp. 324-327.

Edwards Dannah Lynn, «Vorticism as a corrective to Impressionism : The influence of Tristan Corbière, Jules Laforgue, Remy de Gourmont, and Jules Romains» in *Ezra Pound's Understanding of Ford Madox Ford's "Prose Tradition" in Verse*, éd. *The humanities and Social Sciences*, vol. 62, n°3, sept. 2001, Dallas, États-Unis, éd. Université du Texas, 2001, p. 1011.

Le Manach Yves, *Corbière, Rimbaud, Blanqui et l'éternité*, Quimperlé, éd. la Digitale, 2002.

Labracherie Pierre, *La vie quotidienne de la bohème littéraire au XIX e siècle*, Paris, Hachette, 1967.

Lemaître Henri, *La poésie depuis Baudelaire*, Paris, Armand Colin, 1965, pp. 45-46, pp. 217-219.

Leroy Claude, *Le Mythe de la passante de Baudelaire à Mandiargues*, Paris, Presse universitaire de France, coll. Perspectives littéraires, 1999, pp.158.

Macé Gérard, *Ex Libris : Nerval, Corbière, Rimbaud, Mallarmé, Segalen*, Paris, Gallimard, 1980.

Mitchell Robert L., « Corbière, Mallarmé, Valéry : Preservations and Commentary », Anma Libri, Saratoga, Canada, 1981.

Newman-Gordon Pauline, *Corbière, Laforgue, Apollinaire*, éd. Nouvelles Éditions Debresse, 1963.

Noulet Émilie, *Le ton poétique : Mallarmé, Corbière, Verlaine, Rimbaud, Valéry, Saint-John Perse*, éd. José Corti, Paris, 1972.

Parenteau Olivier, « L'argent, la gloire et l'infortune dans *Les Amours jaunes* de Tristan Corbière » in *Imaginaire social et discours économique*, éd. et intro. de Segura Mauricio, Przychoden Janusz, Brisette Pascal, Choinière Paul, Lafrance Geneviève, éd. Université de Montréal, Montréal, Québec, 2003, pp. 83-92.

VI. Articles consacrés partiellement à Tristan Corbière.

Besnier Patrick, « Réceptions parallèles : Corbière et Lautréamont » in *Cahier Lautréamont*, Actes du sixième Colloque international sur Lautréamont Tokyo, 4-6 octobre 2002, éd. Du Lérot, 2003, p. 203-209.

Abdelefi Hédia, « L'allusion à une passante : Charles Baudelaire et Tristan Corbière », *L'allusion en poésie*, 2002, p. 229-246.

Bernadelli Guiseppe, « La musa da Marciapiede : Su alcuni calchi ed alcune allusioni nella poesia di Tristan Corbière » in *Saggi di linguistica e di letteratura di Paolo Zolli*, éd. de Borghello Giampaolo, Cortelazzo Manlio, Padoan Giorgio et Vescovo Piermario, éd. Antenore, Padou, 1991, p. 449-458.

Bertrand Jean-Pierre, « Humour jaune, humour violet, gros deuil », Corbière-Laforgue, 2001.

Eliot Thomas Stearns, *Essais choisis*, traduction d'Henri Fluchère, Paris, Seuil, 1990, p. 293.

Greene Edward J H, *T. S Eliot et la France*, Paris, Éditions contemporaines, Boivin & Cie, 1951, p. 81-90.

Richard Jean-Pierre, « Le pavé de l'ours », *Pages paysages*, Paris, éd. Du Seuil, 1984, p.21-38.

Whyte Christopher, « Corbière, Laforgue et Goodsir Smith », *La Nouvelle Alliance : influences francophones sur la littérature écossaise moderne*, éd. et intro. Kinloch David et Price Richard, traduction de Wirth Françoise, Grenoble, 2000, 190, p. 61-90.

B. Bibliographie des ouvrages généraux :

I. Outils de recherche bibliographique.

Férey Éric, «Bibliographie de la littérature française (XVIe-XXe siècles)», *Revue d'histoire littéraire de la France*, depuis 2000. Auparavant : René Rancœur, puis Marianne Pernoo-Bécache.

Francis, cédérom de recherche bibliographique produit par l'INIST (Institut de l'Information Scientifique et technique) du CNRS, éditeur silverplatter. Support cédérom et internet.

Klapp Otto, *Bibliographie der französischen Literaturwissenschaft. Bibliographie d'histoire littéraire française*, Francfort, Klostermann, depuis 1960.

M[odern] L[anguage] A[ssociation]. International Bibliography of Books and Articles on the Modern Languages and Literatures, depuis 1921. [MLA] support : Cédérom et internet **www.mla.org**.

Oxford journals, Céderom de l'Oxford University Press, <www.oxfordjournals.org >.

Sudoc-Abes, système universitaire de documentation, <http://www.sudoc.abes.fr/>.

II. Ouvrages cités.

Aubry Marie-Louise, « Le port de Roscoff, les mutations d'un site », *Norois*, 1969, volume 64, numéro 64, pp. 521-535.

Barthes Roland, *Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, coll. Points, 1972.

Barthes Roland, « Littérature et signification », *Essais critiques*, éd. Seuil, coll. Points, 1981 (1954).

Bergson Henri, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris, P.U.F, coll. Quadrige, 2003.

Bergson Henri, *Le rire*, Paris, PUF, coll. Quadrige, 1940, 11e édition 2002.

Blain-Pinel Marie, *La mer, miroir d'infini*, Paris, Presses Universitaires Rennes, coll. Interférences, 2003.

Bordillon Henri, *Bretagnes de Alfred Jarry*, préface de Noël Arnaud, Henri Bordillon, Yves Leroy, Sylvain-Christian David et Patrick Besnier, Rennes, Maison de la culture de Rennes, novembre 1980.

Chupin Ivan, Hubé Nicolas, Kaciaf Nicolas, « Histoire politique et économique des médias en France », éd. La Découverte, coll. Repères, Paris, 2009.

Coulanges (de) Fustel, *La cité antique*, Paris, éditions d'Aujourd'hui, coll. Les introuvables, vol. 2, 1980.

Augustin Crampon, *La Sainte Bible*, « Ancien Testament », traduction de J. Bonsirven, S. J. « Nouveau Testament », traduction nouvelle de A. Tricot, éd. Desclée et Cie, Rome, Italie, 1960.

Delouche Denise, *Peintres de la Bretagne avant Gauguin*, thèse université de Lille III, 1978.

Derrida Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, coll. Points, 1967.

Eliot Thomas Stearns, *Essais choisis*, traduction d'Henri Fluchère, Paris, Seuil, 1999[2].

Giraudon Daniel, « La place du mendiant dans la société bretonne entre le 19ème et le 20ème siècle » dans Jean-Yves Carluer, *La pauvreté en Bretagne*, *Kreiz* n° 19, Brest, éd.CRBC-UBO, 2005.

Lagrée Michel, *Religion et cultures en Bretagne*, Paris, Fayard, 1992.

Laufer Roger, « Du ponctuel au scriptural », *Langue française*, éd. Armand Colin, vol. 45, n°1, p. 77-87, 1980.

Haudebourg Guy, *Mendiants et vagabonds en Bretagne au XIXe siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1998.

Hamon Philippe, *L'ironie littéraire*, Paris, Hachette, coll. HU recherches littéraires, 1996.

Hegel Georg Wilhelm Friedrich, *Science de la logique*, Paris, Autier, vol. II, 1947.

Jakobson Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Les Éditions de Minuit, vol. 1, 1963.

Jankélévitch Vladimir, *L'ironie*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1996, p. 167.

Kierkegaard Soren, O.C XIX, p. 279, cité par Théodor W. Adorno dans *Construction de l'esthétique*, *Retournement de la mélancolie*, traduit de l'allemand et préfacé par Éliane Escoubas, Paris, Payot, coll. Critique de la politique, 1995.

Kristeva Julia, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, coll. Points-Essais, 1985.

Laërce Diogène, *Vie*, *Doctrines et sentences de philosophes illustres*, traduction, notices et notes de Robert Genaille, Paris, Flammarion, vol. 2, 1993.

Rabau Sophie, *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, coll.Corpus-Lettres, 2002.

Richard Jean-Pierre, *Études sur le romantisme*, éditions du Seuil, coll. Essais, 1970.

Schoentjes Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, coll. Points, série Essais, 2001.

Schopenhauer Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, traduction d'Auguste Burdeau, Nlle édition revue et corrigée par Richard Ross, P.U.F, 1966.

Todorov Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. Poétique dirigée par Hélène Cixous, Gérard Genette et Tzvetan Todorov, 1970.

III. Œuvres littéraires citées.

Balzac (de) Honoré, *Les Employés*, introduction, notices notes de Samuel S. de Sacy, Paris, Livre de poche, 1970.

Baudelaire Charles, *Les Fleurs du Mal*, éd. Antoine Adam, Bordas, coll. Classiques Garnier, 1990, p. 120.

Baudelaire Charles, *Œuvres complètes*, édition de Marcel Ruff, Paris, Seuil, Coll. l'Intégrale, 1968.

Baudelaire Charles, *Les fleurs du Mal*, édition de Claude Pichois, Paris, Gallimard-Nrf, coll. Poésie, 1972.

Corbière Édouard, *Le Négrier*, avant-propos de Michel Dansel, Paris, Baudinière, 1979.

Corbière Édouard, *Les Pilotes de l'Iroise*, édition établie par Jacques-Rémi Dahan, Paris, José Corti, 2000.

Dumas Alexandre, *Isaac Laquedem ou le mythe du Juif errant*, éd. Claude Aziza, Les Belles lettres, coll. Les romans sur l'Antiquité d'Alexande Dumas, 2005.

Hersart Théodore de La Villemarqué, *Barzaz*, éd. Delloye, Paris, 1845.

Hugo Victor, *L'Année terrible*, édition d'Yves Gohin, Gallimard-nrf, coll. Poésie, 1985.

Hugo Victor, *Les Châtiments*, *Œuvres poétiques II*, édition de Pierre Albouy, éd. Gallimard-nrf, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1967.

Hugo Victor, *préface de Cromwell*, introduction, texte et note de Maurice Souriau, Genève, Slakine, 1973.

Hugo Victor, *Œuvres complètes*, présentation de Jean Gaudon, Paris, Robert Laffont, vol. 2, 1985.

Hugo Victor, *Œuvres complètes*, édition établie sous la direction de Jacques Seebacher et Guy Rosa, présentation de Anne Ubserfeld, Paris, Robert Laffont, 1985.

Hugo Victor, *Les Travailleurs de la mer*, édition de Charles David, Paris, Livre de Poche, coll. Classique, 2002.

Hugo Victor, *Les Misérables*, préface de Charles Baudelaire, Paris, L'Aventurine, coll. Classiques universels, 2000.

Hugo Victor, *Les Contemplations*, édition de Charles-Wurtz Ludmila, Paris, Livre de Poche, Coll. Classique, 2002, p. 408.

Hugo Victor, *Les Travailleurs de la mer*, édition de Charles David, Paris, Livre de Poche, coll. Classique, collection dirigée par. Michel Zinc et Michel Jarrety, 2002.

Gautier Théophile, *Émaux et Camée*, édition de Claudine Gothot-Mersh, Paris, Gallimard-NRF, 1981.

Gautier Théophile, *Œuvres poétiques complètes*, éd. de Michel Brix, Paris, Barillat, 2004.

La Fontaine (de) Jean, *Les Fables*, édition de Marc Fumaroli, Paris, Le Livre de Poche, coll. Classiques modernes, 1985.

Lély Gilbert, *La Folie Tristan, poème anglo normand du XII e siècle traduit librement dans son mètre original*, Paris, d'Histoire et d'Art, Librairie Plon, Coll. Jacques Haumont, 1954.

Mallarmé Stéphane, *Les Œuvres complètes*, édition d'Henri Mondor et Georges Jean-Aubry, Paris, Gallimard-NRF, coll. Bibliothèque de La Pléiade, 1956, p. 858.

Mallarmé Sréphane, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Nouvelle édition, présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard-NRF, coll. Poésie, 2003.

Murger Henri, *Œuvres complètes*, Tome XII, *Les nuits d'hiver, poésies complètes*, Genève, éd. Slatkine, 1971.

Murger Henri, *Scènes de la vie de bohème*, introduction et notes de Loïc Chotard, avec la collaboration de Graaham Robb, Paris, Gallimard, 1988.

Musset Alfred, *Poésies, Poésies nouvelles*, préface de Patrick Berthier, éd. Gallimard, coll. Nrf, 1976, 2005[2] , p. 260.

Nerval (de) Gérard, *Les chimères*, préface de Gérard Macé, édition établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. Poésie, 2005.

Rimbaud Arthur, *Œuvres Complètes*, édition établie, présentée et annotée par Antoine Adam, Paris, Gallimard-NRF, coll. Bibliothèque de La Pléiade, 1972.

Shakespeare William, *Tragédies, Œuvres complètes*, II, « Macbeth », édition publiée sous la direction de Jean-Michel Déprats avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard-NRF, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2002.

Shakespeare William, *Œuvres complètes*, avant propos d'André Gide, introduction générale et textes de présentation d'Henri Fluchère, Paris, Gallimard, 1992.

Shakespeare William, *Othello, Macbeth, Le roi Lear*, traduction de François-Victor Hugo, préface et notices de Germaine Landré, éd. Garnier-Flammarion, 1964, p. 265.

Staël, (de), *Corinne ou l'Italie*, édition de Simone Balayé, Paris, Gallimard, coll. Folio Classique, 1985.

Tournier Michel, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, préface de Gilles Deleuze, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2006.

Valéry Paul, *Eupalinos*, Paris, Gallimard, 1944, 31e édition.

Verlaine Paul, *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Yves-Gérard Le Dantec, édition révisée, complétée et présentée par Jacques Borel, Nrf-Gallimard, 1962.

Vigny (de) Alfred, *Les Destinées*, Pierre-Georges Castex, Paris, Sedes, 1964.

IV. Pages web citées.

Audouin Jean Victor, « Dictionnaire classique d'histoire naturelle », E-Fouq, Vol. 6, éditeurs Rey et Gravier, Paris, 1824, éditeurs Baudouin frères. http://books.google.fr/books?id=UQtcAAAAQAAJ&pg=PA581&lpg=PA581&dq=FOU+DE+BASSAN+une+narration+du+voyage+DAMPIER&source=bl&ots=JZnf91FJGN&sig=retXxLtPhaj9QZx7QhbIXhxwhhQ&hl=fr#v=onepage&q=FOU%20DE%20BASSAN%20une%20narration%20du%20voyage%20DAMPIER&f=false consulté le 28 novembre 2011.

La Bible de Jérusalem : Genèse, chapitre 3, www.biblia-cerf.com/BJ/gh3.html, consulté le 10/10/2011.

Site de la paroisse Saint Dominique des Trois Rivières, « Litanie de la Vierge Marie », <Perso.wanadoo.fr/blainville.saintdominique/ index_fichiers/Page5233.htm>.

http://europelr.free.fr/Documentation/Publication/GARIBALDI.htm, site consulté le 27 novembre 2011.

Moreau Gustave, Catalogue sommaire des dessins (dessins 1- 4830), musée national Gustave Moreau, site de la Rmn, 17 juillet 2009, www.dessins-musee-moreau.fr/collection/biographie6.php.

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/noroi_0029-182x_1969_182x1969_num_64_1_1665 consulté le 21/09/2011.

Robert Steuchers, « Nietzshe : Vouloir », Vouloir n°146-148, 1999, http ://vouloir.hautetfort.com/archive/2007/05/22/rnn.html, Site consulté en juillet 2008.

Voltaire, *Questions sur l'Encyclopédie, par des amateurs*, volume VI, http://books.google.fr/books?id=lkU7AAAAcAAJ&pg=PA77&lpg=PA77&dq=voltaire+questions+sur+l'encyclop%C3%A9die+en+ligne&source=bl&ots=4N7_trd7YN&sig=yFmserTjSRVCQ_ajcomP-l-tWc8&hl=fr#v=onepage&q=gueux%20&f=false consulté le 28 novembre 2011.

Virgile, *Bucolique*, IV traduction de la collection M. Nisard, Paris, 1850, http://bcs.fltr.ucl.ac.be/virg/buc/buc06.html, consulté le 28/11/2011.

V. Dictionnaires cités.

Larousse Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIXème siècle*, Administration du grand dictionnaire universel, Paris, Genève, réimpression Slatktine, 1952.

Littré Émile, Jacques Baudeneau, Claude Morhange-Bégué, *Dictionnaire de la langue française*, Versailles, Encyclopaedia Britannica, vol. 3. 1998.

Rey Alain, Marianne Tomi, Tristan Hordé [et al.] sous la direction de Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1998.

Robert Paul, *Grand Robert de la langue française, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, 2e dirigée par Alain Rey, Pairs, Dictionnaires Le Robert-VUEF, 2001.

Trésor de la Langue Française informatisé, format cédérom, conception informatique de Jacques Dendien, CNRS éditions, 2004.