



**HAL**  
open science

# Poétique du caractère ponctuant dans *Les Amours jaunes* de Tristan Corbière

Laurent Lescane

► **To cite this version:**

Laurent Lescane. Poétique du caractère ponctuant dans *Les Amours jaunes* de Tristan Corbière. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2023. Français. NNT : 2023PA030043 . tel-04580905

**HAL Id: tel-04580905**

**<https://theses.hal.science/tel-04580905>**

Submitted on 21 May 2024

**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.

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE – Paris III

ED 120 – Département Littérature & linguistique françaises et latines.

CRP 19 – Centre de Recherche sur les Poétiques du XIXe siècle – EA 3423

**Thèse de doctorat en littérature et civilisation françaises**

**Laurent Lescane**

POETIQUE DU CARACTERE PONCTUANT  
DANS  
*LES AMOURS JAUNES DE TRISTAN CORBIERE*

Thèse dirigée par

**Henri SCEPI**

Soutenue le 07 avril 2023

**Jury :**

Président	<b>Bertrand Marchal</b>	Professeur émérite – Sorbonne-Université
Rapporteur	<b>Jacques Dürrenmatt</b>	Professeur – Université Paris 4 Sorbonne
Rapporteur	<b>Claude Millet</b>	Professeure – Université Paris 7 Paris-Diderot
Membre	<b>Corinne Bayle-Goureau</b>	Professeure – ENS Lyon
Membre	<b>Henri Scepi</b>	Professeur – Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle

**Résumé :**

Les découvertes de l'album Louis Noir en 2010 et de l'« album des communards » en 2021 ont attiré l'attention des chercheurs sur la picturalité de l'œuvre de Tristan Corbière, plus que jamais « *pittore-poëta* », ainsi qu'il se présente sur le registre d'un hôtel de Capri en 1869. La présente thèse se propose d'étudier la picturalité du recueil *Les Amours jaunes* en se centrant sur l'usage du caractère ponctuant. Le geste ponctuant de Corbière ouvre un dialogue entre peinture et poésie, en ce que l'usage des signes non verbaux outrepassa largement le rôle que leur attribuent traditionnellement linguistes et grammairiens. Cette quête de fusion entre le lisible et le visible, contemporaine de la révolution mallarméenne, bouleverse l'horizon poétique, en remettant en cause des notions telles que le lyrisme, les liens entre poésie et musique, l'*Ut pictura poesis* ou encore l'idée persistante que la poésie est faite pour être chantée ou tout du moins oralisée : autant de notions sur lesquelles les différentes générations romantiques ont posé leur sceau. Ainsi, au-delà de la question de la picturalité du caractère ponctuant, l'usage de la ponctuation permet à Corbière d'affirmer une poétique qui lui est propre : points, tirets, italiques et autres ponctèmes sont les traces d'une *persona* diffractée cherchant à se saisir dans la petitesse d'un « point ● » qu'elle aspire à être dans l'album Louis Noir. Si la ponctuation des *Amours jaunes* met du désordre dans la phrase, la versification et, du côté du lecteur, dans l'intelligibilité et l'oralisation des textes, elle n'en demeure pas moins un champ de la langue dont Corbière entend révéler et travailler la poéticité.

**Mots clés :** Corbière, poétique, ponctuation, peinture, corps, caractère

## Poetics of punctuation in Tristan Corbière's *Les Amours jaunes*

### **Abstract :**

*The discovery of the Louis Noir album in 2010 and the “Communards album” in 2021 led researchers to study further the pictorial dimension of the work of Tristan Corbière, “pittore-poëta”, as he identified himself on the register of an Italian hotel in 1869. This thesis is a study of Les Amours jaunes’s pictorial dimension that focuses on non-verbal signs. Corbière’s punctuation opens a dialogue between painting and poetry, as the use of non-verbal signs oversteps to a great extent the role that grammarians and linguists traditionally give them. This quest for a fusion between legibility and visibility, at the time when Mallarmé started a revolution, disrupted poetry by questioning concepts such as lyricism, relations between poetry and music, Ut pictura poesis or the persistent idea that poetry is meant to be sung or then at least to be pronounced : many notions that were coined by generations of poets of the Romantic area. Therefore, beyond the pictorial dimension of punctuation, its use allows Corbière to assert a peculiar poetics : full stops, dashes, italics and other marks reveal a complex persona aiming to hold itself in a “dot ●”, as one can read in the Louis Noir album. Even if punctuation disrupts sentences, verses, and, as far as the reader is concerned, the intelligibility and reading aloud of the texts; non-verbal signs still remain a linguistic domain of which Corbière means to reveal the poetic property.*

**Keywords :** *Corbière, poetics, punctuation, painting, body, character*

## **Remerciements**

Au terme de ce travail, je tiens à adresser mes plus vifs et chaleureux remerciements

À Henri Scepi, à l'origine de ce projet, qui a dirigé ce travail avec bienveillance : ses conseils ont été extrêmement précieux et stimulants.

Aux membres de ce jury, Corinne Bayle-Goureau, Jacques Dürrenmatt, Bertrand Marchal et Claude Millet pour leur implication dans l'évaluation de ce travail.

À mes premiers maîtres, Olivier Barbarant et Evelyne Marmonnier : leur enseignement m'accompagne depuis de nombreuses années.

À Benoit Houzé, pour les articles qu'il a eu la gentillesse de me communiquer.

À Chantal, (sir) Bob, Adrien, Salomé, Ingrid, Nathalie et Léa, qui ont chassé avec moi les fautes de frappe et les coquilles, tout en m'aidant à corriger ma propre tendance à la gesticulation typographique.

À ma mère, pour son soutien sans faille.

# **Introduction**

« Je voudrais être un point épousseté des masses, / Point perdu mais un **point ●** / Un point mort balayé dans la nuit des espaces. / ... Et je ne le suis point<sup>1</sup> !. » Il y a chez Corbière une curieuse adéquation entre le caractère ponctuant et le caractère du poète, rêvé ou réel. Le point en effet dans ces vers est « épousseté des masses », « mort balayé dans la nuit des espaces », il porte ainsi les mêmes caractéristiques que le poète des « Rondels pour après », devenu « chevauteur de rayons<sup>2</sup> » et « léger peigneur de comètes<sup>3</sup> ». Il signale le rêve d'une légèreté retrouvée et d'une capacité du poète à être en conformité avec l'univers. Ce point pourtant n'est pas le signe de ponctuation le plus répandu dans le recueil *Les Amours jaunes*, ni même dans *L'Album Louis Noir*, dans lesquels il est le plus souvent accompagné : de deux autres points, d'un tiret, ou d'un voisin plus expressif voire excessif, comme dans cette citation où il est précédé d'un point d'exclamation. Cette ponctuation étrangement rêvée disparaît presque de la page, tant les autres signes ont envahi le recueil et sautent aux yeux du lecteur. Si l'on ouvre en effet une page au hasard du recueil de Corbière, *Les Amours jaunes*, que l'on tombe sur un sonnet, sur l'un des « Rondels pour après », sur un ensemble de quatrains ou sur un long poème comme « Le poète contumace », le premier rapport du lecteur au texte est visuel. Certes, tout poème est un objet visuel, qui travaille avec ses marges, et inscrit son texte dans le rapport du noir de l'encre au blanc de la page, et ce même avant<sup>4</sup> que Mallarmé n'expérimente « le blanc souci de notre toile<sup>5</sup>. » L'impression visuelle forte que laissent les poèmes de Corbière cependant dépasse cette question des bords du poèmes, en ce que c'est bien souvent le vers même qui accueille en son sein des caractères spécifiques, marquants par leur diversité et leurs répétitions, et dont l'inscription est suffisamment visible pour occuper un espace non négligeable dans la matérialité même de l'écriture, indépendamment de leur rôle ou des mots qu'ils accompagnent. Il s'agit des tirets, en premier lieu, des points de suspension, parfois

---

<sup>1</sup> Tristan Corbière, *ffocsoR* [Roscoff] – *L'album Louis Noir*, publié sous la direction de Benoit Houzé, Huelgoat, Françoise Livinec, 2013, Feuillet 23 r<sup>o</sup>.

<sup>2</sup> Tristan Corbière, « Sonnet posthume », *Les Amours jaunes*, édition établie par Christian Angelet, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de poche classique », 2003, p. 241.

<sup>3</sup> « Petit mort pour rire », *ibid.*, p. 244-245.

<sup>4</sup> Pour n'en citer qu'un seul, on pense aux strophes carrées de *Délie*, *objet de plus haute vertu*, écrit par Maurice Scève en 1544, et qui associe à ses dizains des emblèmes constitués d'une gravure, d'un *motto* et d'un cadre.

<sup>5</sup> Stéphane Mallarmé, « Salut », *Poésies*, édition de Bertrand Marchal, Gallimard, « Poésie », 1992, p. 3.

placés en début de vers, de lignes de points qui séparent différentes parties du poème, auxquels s'ajoutent des marques plus répandues comme l'italique, la lettre capitale, les blancs qu'impliquent l'hétérométrie, le décalage sur la page d'un vers qui trouve son deuxième hémistiche au vers suivant (à la manière de répliques comme dans le théâtre versifié), ou encore le point d'exclamation. Ces derniers éléments, toujours au premier regard, tirent leur force impressive de leur multiplication, voire de leur systématisation (l'intégralité des « Rondels pour après » est en italique par exemple), mais également de leurs associations entre eux.

Toujours du point de vue d'une première approche visuelle, aucun autre poète de l'époque ne propose de dimension aussi marquante dans l'inscription de son poème sur la page : si l'on prend pour commencer deux recueils publiés la même année que *Les Amours jaunes*, à savoir *Une saison en enfer* de Rimbaud et *Le Coffret de santal* de Cros, aucun ne présente un tel travail. La dimension visuelle des textes rimbaldiens semble en premier lieu résider dans l'alternance entre vers et prose, et il est intéressant de remarquer qu'un caractère qu'il partage avec Corbière, le tiret et son association à d'autres signes de ponctuation, s'épanouit davantage dans les passages en prose : « Je suis veuve... – j'étais veuve – mais oui, j'ai été bien sérieuse jadis, et je ne suis pas née pour devenir squelette !... – Lui était presque un enfant<sup>6</sup>... », ce qui noie quelque peu cette dimension visuelle : les signes ponctuels en effet ne « touchent pas au vers », n'élargissent donc pas ses bords qui font office de cadre. Les normes, de ce point de vue, sont sauvées puisque les vers, quant à eux, n'en présentent presque pas : dix tirets seulement pour cent quatorze vers, qui ne produisent aucun effet de dislocation ou d'allongement particulièrement visible ou dérangeant. *Le Coffret de santal*, quant à lui, n'offre aucunement de travail comparable à celui de Corbière, et c'est à la seule lecture que le lecteur pourra déceler l'originalité de Charles Cros. Un parcours plus général autour de 1873 mène aux mêmes observations : ni les *Poèmes saturniens* de Verlaine, en 1866, ni les *Romances sans paroles* de 1874 ne proposent de telles accroches visuelles, pas plus que les *Poésies* de Ducasse en 1870. Parmi les grands poètes originaux qui entourent la publication de son recueil, Corbière semble bien avoir trouvé une première signature dans cette façon de rendre ses poèmes visuels

---

<sup>6</sup> Arthur Rimbaud, « Délires I », *Une saison en enfer* [1873], in *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, édition établie par Louis Forestier, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1999, p.188.

avant d'être sonores, et ce travail sur le caractère, confirmé par les manuscrits de l'album Louis Noir, *Roscoff*<sup>7</sup>, appose le sceau nouveau d'un caractère poétique original. Ce sont ces premières sensations face au texte qui ont donné naissance à un questionnement sur la dimension graphique du poème, et sur le rôle de la ponctuation, véritable trait d'union entre la forme et le sens, entre le visible et le lisible. À la fois provocatrice, destructrice et humoristique, l'inscription du caractère apparaît comme une démarche fondamentale du projet poétique de Corbière.

Il ne faudrait cependant pas exagérer la dimension créatrice de Corbière : l'association « !... » par exemple n'est pas son invention, ni même une licence poétique originale : on la retrouve en 1866 dans les *Poèmes saturniens* de Verlaine par exemple :

Mais dans ton cher cœur d'or, me dis-tu, mon enfant,  
La fauve passion va sonnante l'olifant !...  
Laisse-la trompeter à son aise, la gueuse<sup>8</sup> !

Pire encore, pourrait-on dire, cette ponctuation se retrouve à de nombreuses reprises dans le livre explicitement moqué par Corbière, *Graziella* : « il tombe toujours en tribut de faiblesse, d'humiliation et d'adoration !...<sup>9</sup> » jusqu'à une forme d'outrance qui ne serait pas pour déplaire à Corbière : « et il fut ingrat !!... elle lui donna la gloire, et il lui légua l'opprobre<sup>10</sup> !!... » Le vers lamartinien ne se l'interdit pas non plus, comme dans « La fille du pêcheur » qui remet en scène *Graziella* : « Donnant mille trésors dans une goutte d'eau<sup>11</sup> !... » Cet emprunt fait par Corbière révèle un autre aspect de son œuvre et de son caractère : volontiers qualifié « d'anti-romantique », Corbière fait pourtant un usage de la ponctuation directement hérité de cette période, et il serait trop facile et sans doute partiellement faux de dire que cette reprise est purement parodique ou ironique. Certes, l'usage est outrancier chez Corbière, et

---

<sup>7</sup> Ou plutôt *ffocsoR*, en écriture spéculaire. Tristan Corbière, *ffocsoR* [Roscoff] – *L'album Louis Noir*, publié sous la direction de Benoit Houzé, Françoise Livinec éditions, 2013.

<sup>8</sup> Paul Verlaine, « Lassitude », *Poèmes saturniens*, in *Fêtes galantes. Romances sans paroles*, édition établie par Jacques Borel, Gallimard, coll. « poésie », 1973, p. 42.

<sup>9</sup> Alphonse de Lamartine, *Graziella*, édition établie par Jean des Cognets, Garnier, 1960, p. 198.

<sup>10</sup> *Id.*, p. 223. L'inventaire des ponctuations communes entre les deux œuvres pourtant ennemies serait long. Notons cependant que Lamartine ne s'interdit pas non plus les lignes de points qui font office de décrochage dramatisé par exemple.

<sup>11</sup> Lamartine, « La fille du pêcheur », *Poèmes du cours familier de littérature*, in *Œuvres complètes*, édition présentée, établie et annotée par Marius-François Guyard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1963, p. 1501.

l'outrance est une caractéristique de la parodie, mais le rapport de Corbière au romantisme est certainement plus complexe. L'usage de cette ponctuation sur-expressive, pourrait-on dire, relance un lyrisme tantôt flamboyant, tantôt désespéré et élégiaque, alors même que le vocabulaire aurait suffi à éloigner tout soupçon de sensiblerie et autres « embêtements bleuâtres du lyrisme poitrinaire ». Plus encore, ce lyrisme marqué par la ponctuation accompagne les textes les plus novateurs de Corbière, notamment ceux dans lesquels les surréalistes ont pu voir une énergie créatrice d'images nouvelles qui dépassent la seule ironie destructrice, comme « Insomnie » et plus encore la « Litanie du sommeil », choisie par Breton pour son *Anthologie de l'humour noir*.

### *Romantisme et anti-romantisme*

Cet usage de la ponctuation rapprocherait donc étrangement *Les Amours jaunes* d'une littérature qui y est pourtant violemment et évidemment récusée dans « Le fils de Lamartine et de Graziella », rapprochement que Corbière invite à faire autour du thème de l'argent, profondément anti-romantique. En effet, il affiche au début de ce dernier poème le prix du livre de Lamartine : « (1 fr. 25 c. le vol.<sup>12</sup>). », et le clôt sur cette même valeur marchande de l'écriture : « Et... – *pour cent sous, Signor* – nommer Graziella<sup>13</sup> ! » Façon humoristique et burlesque de railler la poésie de Lamartine que son auteur voudrait « éolienne », cette isotopie monétaire n'est pas sans définir également la poétique de Corbière que l'on pourrait qualifier de « comptable<sup>14</sup> ». L'auteur des *Amours jaunes* ne cesse en effet de faire allusion à la valeur de son ouvrage, aussi bien au sens monétaire que poétique : à la question du poème liminaire « – Un chef d'œuvre ? », le poète répond nonchalamment « Il se peut, je n'en ai jamais fait<sup>15</sup> », mais cette nonchalance que l'on peut rapprocher de l'idéologie fin-de-siècle cache mal l'obsession de Corbière pour le prix de son œuvre. Ainsi, « I Sonnet (avec

---

<sup>12</sup> Corbière, « Le fils de Lamartine et de Graziella », *Les Amours jaunes, ibid.*, p. 156.

<sup>13</sup> *Id.*, p. 159. Le traitement comptable de la poésie lamartinienne revient par ailleurs tout au long du poème : « L'écho dit pour deux sous » au vers 19, « En tirer un franc » au vers 56, sans compter le « Poète-apothicaire » du vers 35, qui fait de Lamartine un charlatan attiré par l'argent.

<sup>14</sup> Pour reprendre l'expression de Benoît de Cornulier : « Corbière et la poésie comptable », in « *Ça ?* », *Cahiers Tristan Corbière n°1*, sous la direction de Benoît Houzé, Samuel Lair et Katherine Lunn-Rockcliffe, Classiques Garnier, Paris, 2018, p. 233-270.

<sup>15</sup> Corbière, « *Ça ?* », *Les Amours jaunes, ibid.*, p.42.

la manière de s'en servir) » a un prix : 50 centimes, correspondant aux vingt mots autorisés dans le sonnet devenu « télégramme sacré<sup>16</sup> », un autre sonnet devient objet de troc du prix d'une « sonnette à faveur rose<sup>17</sup> », les vers de la poésie-portrait autour de Rosalda dans *ffoscoR* sont, comme le dit Benoît de Cornulier, « quantifiés et dénombrés – 22 vers de 12 pieds – comme des pièces de toile au marché<sup>18</sup>. » Enfin, le choix de la fable « La cigale et la fourmi » réécrite deux fois pour encadrer le recueil est significatif : il s'agit bien d'avances monétaires, de remboursement d'un prêt par le vers. Remboursement que le poète ne parvient pas à honorer, façon de dire que son propre livre ne « vaut » peut-être rien, lui-même étant un « vaurien », moins en tout cas que le franc et vingt-cinq centimes de Lamartine ; qui plus est, Lamartine contrairement à Corbière, n'est pas l'homme d'un seul livre, la totalité de sa production aurait donc, monétairement parlant, plus de valeur que le chant batracien donné à entendre dans *Les Amours jaunes*<sup>19</sup>.

Étrange fatalité pour Corbière, il devient presque frère malheureux du rival tant moqué, et se met en scène comme poète qui n'arrive pas à dépasser la valeur de celui qui, en 1873, apparaît largement comme un écrivain, sinon méprisable, largement ridiculisé par Flaubert, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud sans parler des poètes trublions de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Plus étrange encore, Corbière dit de Lamartine qu'il a « déchanté<sup>20</sup> », lui attribuant ainsi une signature vocale et poétique qui est pourtant sienne, le déchant étant largement revendiqué dans le recueil. Outre la pose qui consiste à se placer comme un écrivain raté, tout semble indiquer que Corbière s'est déçu lui-même et qu'il n'a pas réussi à s'extirper entièrement du premier romantisme : si un coup fatal a été porté au courant, ce n'est pas par Corbière mais par Baudelaire

---

<sup>16</sup> « I sonnet », *ibid.*, p. 63.

<sup>17</sup> « Sonnet à sir Bob », *ibid.*, p. 64.

<sup>18</sup> Benoît de Cornulier, « Corbière et la poésie comptable », *ibid.*, p. 233.

<sup>19</sup> Tout cela est nuancé par le prix que Corbière affiche dans un texte non publié, « Parade », où il écrit, s'adressant à son livre :

« Dis à ceux  
du métier que tu es un  
*monstre d'artiste...*

Pour les autres : 7 f. 50. »

La somme importante demandée (l'édition est luxueuse !) supplante clairement le prix de *Graziella*, et entre en contradiction avec cette revendication de soi en « vaurien ». Si les paradoxes sont nombreux chez Corbière, il nous semble ici que cette isotopie monétaire témoigne d'une réelle inquiétude quant à la publication de son œuvre, ce que nous développerons plus tard.

<sup>20</sup> Corbière, « Le fils de Lamartine et de *Graziella* », *ibid.*, p. 157.

avec *Les Fleurs du mal*. Autre frère, non pas honni mais au contraire admiré et peut-être indépassable, Baudelaire en effet enterre le lyrisme de Lamartine et des romantiques qui l'ont suivi dans le temps, en refusant précisément une ponctuation outrancière et autres étalages : dans les quatre « Spleen » par exemple, on ne relève qu'un unique point d'exclamation, plus incantatoire qu'expressif : « – Désormais tu n'es plus, ô matière vivante ! / Qu'un granit entouré d'une vague épouvante [...] »<sup>21</sup>. Dans le premier poème de ce cycle par ailleurs Baudelaire efface même la présence du poète, n'était l'adjectif « mon »<sup>22</sup>, seul signe explicite de la présence du poète dans un poème qui inaugure pourtant le cycle où la crise est à son paroxysme. Alors que Corbière rêve *Les Amours jaunes* comme un double des *Fleurs du mal* (en en reprenant la structure par exemple), il y a retour en arrière quant à l'expression lyrique par rapport aux bouleversements baudelairiens. Une page de Corbière visuellement, du fait de l'usage de la ponctuation, est bien plus proche d'une page de Lamartine que d'une page de Baudelaire. Il ne s'agit pas cependant de faire de Corbière un « retardataire » dans son siècle, bien au contraire : toute la génération post-baudelairienne du XIX<sup>e</sup> siècle a dû composer avec cet héritage bipartite dont les deux têtes de Janus sont irréconciliables, le romantisme de 1820 à 1857 d'une part, Baudelaire d'autre part, comme l'exprime Catherine Coquio :

En 1896, une grande partie de la classe littéraire, rassemblée par l'équipe de La Plume, se réunissait pour un Tombeau de Charles Baudelaire : l'écrivain de la fin du siècle, avant tout autre, tentait d'enterrer là sa propre origine. Mais, plein de trois décennies de pillage collectif, d'imitation et d'incantations frénétiques, le problème de famille semble difficile à résoudre. Plus que jamais mythomane au moment d'enterrer son père, l'écrivain laisse au lecteur la tâche du mythologue : ces hommages rivalisent de formalisme, de mimétisme convenu, entre un pathos doloriste ou triomphaliste et une agressivité plus ou moins convenue<sup>23</sup>.

Aussi les « fumisteries » que Daniel Grojnowski et Bernard Sarrazin datent de 1870<sup>24</sup> (même si leur anthologie regroupe des textes antérieurs comme ceux de

---

<sup>21</sup> Charles Baudelaire, « Spleen », LXXVI, *Les Fleurs du mal*, introduction de Claude Pichois, Gallimard, coll. « Poésie », 1972, p. 105.

<sup>22</sup> « Mon chat sur le carreau cherchant une litière ». Baudelaire, « Spleen », LXXV, *Les Fleurs du mal*, *ibid.*, p. 104. Notons que même la présence d'un « vieux poète » dans ce même poème ne permet pas, grammaticalement, d'assimiler ce personnage à Baudelaire lui-même.

<sup>23</sup> Catherine Coquio, « La 'Baudelairité' décadente : un modèle spectral. », in *Romantisme*, 1993, n°82, p. 91.

<sup>24</sup> Daniel Grojnowski et Bernard Sarrazin, *Fumisteries. Naissance de l'humour moderne, 1870-1914*, anthologie / choix et présentations de Daniel Grojnowski et Bernard Sarrazin, Paris, Omnibus, 2011.

Forneret), trahissent une réelle difficulté à s'émanciper de l'expression lyrique héritée des différentes vagues romantiques, du moins dans la forme et le choix de ponctuation. Pour cause, les romantiques n'ont pas rendu à leurs successeurs la tâche aisée, et il faudra sans doute attendre le XX<sup>e</sup> siècle et Apollinaire pour s'en affranchir de ce point de vue là : supprimer la ponctuation sera bien un choix décisif et emblématique de l'Esprit Nouveau.

Nous avons jusqu'à présent parlé « du » romantisme par commodité, mais la difficulté de la situation de Corbière et de ses contemporains vient bien du fait que ce courant est bien plus complexe car il fut total et n'a laissé aucune place à ses successeurs. Selon Michel Löwy et Robert Sayre dans *Révolte et mélancolie. Le romantisme à contre-courant*, le « réenchantement » romantique a occupé tous les champs possibles :

[... La] religion – dans ses formes traditionnelles, ou dans ses manifestations mystiques et/ou hérétiques – n'est pas le seul moyen de « réenchantement » choisi par les romantiques : ils se tournent vers la magie, les arts ésotériques, la sorcellerie, l'alchimie, l'astrologie ; ils redécouvrent les mythes, païens, chrétiens, les légendes, les contes de fées, les récits « gothiques » ; ils explorent les royaumes cachés du rêve et du fantastique – non seulement dans la poésie, mais aussi dans la peinture, depuis Füssli et Blake jusqu'à Max Klinger et Max Ernst<sup>25</sup>.

Il faudrait ajouter également que les romantiques, et c'est sans doute là la plus grande difficulté pour les post-romantiques et pour Corbière, ont également fait leur propre critique, se sont déjà moqués d'eux-mêmes en faisant de leurs images topiques des clichés, ont modernisé formellement leurs écrits d'année en année : Lamartine a pratiqué l'autodérision ; en 1830, le public reproche une esthétique gothique et romanesque à *Hernani* en février et boude en décembre *La Nuit vénitienne*<sup>26</sup> qui fait

---

<sup>25</sup> Michel Löwy et Robert Sayre, *Révolte et mélancolie. Le romantisme à contre-courant*, Paris, éd. Payot, 1992, p. 47-48.

<sup>26</sup> Cette pièce par ailleurs comporte de nombreux éléments que l'on pourrait rapprocher des *Amours jaunes*. Comme dans *Graziella*, la ponctuation surnuméraire ressemble étonnamment à celle de Corbière : « – J'aperçois une grille fermée. – Ô rage ! me serait-il impossible de pénétrer ? – Au risque de ma vie, je suis déterminé à ne pas abandonner mon dessin. / L'heure est passée... Rien ne doit me retenir... Mais par où entrer ? – Appellerai-je ? Tenterai-je de gravir cette muraille élevée ? – Suis-je trahi ? réellement trahi ?... Laurette... Si j'apercevais un valet, peut-être avec de l'or... – je ne vois aucune lumière... ». Musset, *La Nuit vénitienne*, édition de Frank Lestringant, Paris, Gallimard, coll. « Folio théâtre », 2010, p. 78-79. Cette ponctuation est d'autant plus intéressante qu'elle est à la fois théâtrale et donne des indications sur le débit de parole de l'acteur, mais également parfois immotivée, les points de latence faisant doublon avec les tirets. Elle permet ainsi tout à la fois de souligner la

un pied de nez à cette même esthétique dans sa chute en refusant le meurtre sanguinolent attendu ; Nerval en 1854 use d'une ponctuation qui disloque visuellement l'alexandrin dans le célèbre premier vers des *Chimères*, « Je suis le ténébreux, – le veuf, – l'inconsolé », où les tirets ne sont pas sans rappeler ceux qui lardent « I sonnet » ; les différents instruments de musique symboles du lyrisme se démodent les uns après les autres ainsi que le rappelle Laurence Tibi dans *La Lyre désenchantée* : « Dès 1858, le terme [guitare] est synonyme de 'rengaine', 'scie', 'banalité rebattue'<sup>27</sup> »... il en va de même pour la lyre qui laisse sa place à la harpe puis à l'orgue, puis au piano...

Il apparaît ainsi que Corbière est coincé. Alors qu'il est poursuivi comme Laforgue par le « démon de l'originalité », il se heurte à chaque parodie, dans chaque attaque et à chaque caricature à ce trait cruel : « Écrivain public banal<sup>28</sup> ! » Le thème de l'originalité du recueil est d'ailleurs présent dès le poème « Ça ? » : « – Ah, vous avez couru l'Originalité ?... / – Non... c'est une drôlesse assez drôle, – *de rue* – / Qui court encor, sitôt qu'elle se sent courue<sup>29</sup>. » Cette réponse négative dans le poème est la seule marquée par l'aposiopèse qui trahit une certaine déception. Il y a par ailleurs inadéquation entre le « non » et la suite de la réponse, la connaissance intime de « l'Originalité » (seule thématique à être développée sur trois vers et non un seul comme pour les autres questions) tendrait plutôt à montrer que l'auteur l'a effectivement « courue » : « Bien qu'elle soit devenue une notion chic, l'originalité reste cependant, en cette fin de siècle, la valeur littéraire par excellence<sup>30</sup>. » Quelles options s'ouvrent alors pour Corbière ? Étant lui-même la matière de son livre, pourrait-on dire, sa posture est éminemment romantique. Il fait alors également le choix de se référer à des origines antérieures au romantisme : à Ronsard bien sûr et à ses *Amours*, mais aussi à des traditions et des formes médiévales, ou à des poètes du XVII<sup>e</sup> siècle, comme Tristan L'Hermitte, auquel il emprunte le prénom mais aussi la

---

théâtralité du vers de Corbière tout en indiquant l'importance de cette ponctuation visuelle devenue comme un « tic » romantique.

<sup>27</sup> Laurence Tibi, *La Lyre désenchantée. L'instrument de musique et la voix humaine dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 389.

<sup>28</sup> Corbière, « La Cigale & le Poète », *Les Amours jaunes*, *ibid.*, p. 247.

<sup>29</sup> « Ça ? », *ibid.*, p. 42.

<sup>30</sup> Gérard Dessons, *La Manière folle. Essai sur la manie littéraire et artistique*, éd. Manucius, coll. « Le marteau sans maître », 2010, p. 201.

destinée contenue dans le calembour de son patronyme, l'hermitage forcé de ce Tristan du XVII<sup>e</sup>, parcouru de diverses disgrâces, résonnant particulièrement avec celui de Corbière. L'éclatement constant du moi montré dans *Le Page disgracié* par exemple, la destinée de « poète maudit » avant l'heure, L'Hermitte allant d'infortune en infortune, contribuent à créer un lien entre les deux poètes malheureux.

Là encore cependant, le romantisme s'est déjà tourné vers ces horizons pour se les approprier. Il faut désormais essayer de comprendre comment Corbière se débat avec cette tautologie. Rappelons d'abord qu'il en prend acte. Le recueil est parcouru de ces figures de doubles irréconciliables : les autoportraits systématisent les oxymores et les figures impossibles : il « fut un arlequin-ragoût, / Mélange adultère de tout<sup>31</sup>. » Dans ces deux vers d'autoportrait distancié, le costume d'Arlequin renvoie à ces couleurs bigarrées, à la fois unies par le costume mais clairement distinctes ; elle se retrouvent fondues, « mijotées » dans le ragoût qui forme un « mélange », mais ce mélange reste « adultère », terme renvoyant à la séparation et donc à l'échec de l'unification. Le chiasme distinction – mélange – mélange – distinction renforce cette tautologie. Il semble donc, première originalité, avoir pleinement conscience de cette cage dont les barreaux sont tout à la fois faits du romantisme de Lamartine et des *Fleurs du mal*, en passant par toutes les générations séparant les deux. Les tentatives pour en sortir sont plurielles, et l'on peut déjà établir une première typologie : d'une part Corbière établit sa voix singulière en abordant des thématiques inédites qui lui sont propres, comme son origine géographique, la Bretagne, mais également en se saisissant d'éléments constitutifs de la modernité de son époque, comme le télégraphe. D'autre part, la reprise des habitus romantiques, qui dépasse la parodie. Et c'est précisément sur la ponctuation que le travail de Corbière prend toute sa dimension créatrice. La reprise parodique de la ponctuation en effet ne crée pas seulement un effet de décalage entre le contenu d'un vers trivial et une ponctuation emphatique, comme c'est le cas dans de nombreux textes du Chat Noir, et même si cela arrive parfois dans les *Amours jaunes*. La ponctuation de Corbière interroge au contraire sans arrêt le lecteur, lui lance souvent le défi difficile de la décrypter : Corbière semble souligner sans arrêt qu'elle ne « veut pas rien dire ». En effet, elle se démarque visuellement dans les manuscrits,

---

<sup>31</sup> Corbière, « Epitaphe », *Les Amours jaunes*, *ibid.*, p. 50.

souvent plus grasse et/ou plus grande que les lettres dans l'album Louis Noir, elle semble se détacher du texte, attire l'œil et cherche ainsi à acquérir une force impressive. Elle lance le défi de son décryptage, provocatrice comme le poète, qui n'hésite pas non plus à inventer des signes, comme la virgule d'exclamation, les points surnuméraires ou démesurés. Elle donne donc à la poésie de Corbière son caractère « bizarre » selon l'une des définitions de Régine Borderie : « la tension sensorielle est directement liée à l'incertitude intellectuelle, à l'incomplétude de la perception [...] »<sup>32</sup> » La lecture des *Amours jaunes* est ainsi intellectuellement difficile parce que la ponctuation remplace régulièrement le mot, la phrase ou le vers : elle se substitue proprement au sens, loin d'être « le système des signes graphiques qui contribuent à l'organisation d'un texte écrit et qui apportent des indications prosodiques, marquent des rapports syntaxiques ou véhiculent des informations sémantiques »<sup>33</sup>.

« *Bizarrerie* » : la ponctuation, « *manière folle*<sup>34</sup> » de l'écriture

Plus encore, cette bizarrerie ne réside pas uniquement dans l'usage que Corbière fait de la ponctuation. Celle-ci est « bizarre », complexe et duelle en elle-même : le tiret par exemple est à la fois un trait d'union et un outil de dislocation ; le point de latence « *fait apparaître* que quelque chose est *susceptible d'apparaître*<sup>35</sup> », autrement dit montre tout en cachant, met paradoxalement le lecteur en présence d'une absence. Des remarques analogues pourraient être faites sur les parenthèses qui mettent visuellement en valeur des éléments qu'elles indiquent comme secondaires, le point d'exclamation, capable d'exprimer des émotions contradictoires ou le point d'interrogation, signe d'un échange à un seul locuteur en poésie. Nous comprenons ainsi davantage peut-être l'adéquation déjà évoquée entre Corbière et le caractère ponctuant : elle est « mélange adultère », « Ressemblant à rien moins qu'à [elle] » pourrait-on dire pour reprendre les termes de l'« Épitaphe ». De ce point de vue, Corbière est en accord avec Mallarmé : le vers arrache les faits langagiers à la prose

---

<sup>32</sup> Régine Borderie, « *Bizarre* », « *Bizarrerie* » de Constant à Proust, Grenoble, ELLUG, 2010, p. 146.

<sup>33</sup> Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat et René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Presses Universitaires de France, 1997, p. 83.

<sup>34</sup> Gérard Dessons, *La Manière folle. Essai sur la manie littéraire et artistique*, *ibid.*, 2010.

<sup>35</sup> Julien Rault, *Poétique du point de suspension. Essai sur le signe du latent*, éd. Nouvelles Cécile Defaut, 2015, p. 51.

(non littéraire), leur rend « un sens plus pur », et la ponctuation n'échappe pas à la règle. Bien sûr, Corbière n'est pas le premier à avoir appréhendé les vertus poétiques de la ponctuation, mais il est sans doute le premier à avoir élargi son champ d'action au-delà des enjeux lyriques de modulation de la voix ou de son rapport à la métrique et notamment aux lieux de discordance du vers. Elle devient sous la plume de Corbière emblème du mal de la fin de siècle tel que nous l'avons jusqu'alors défini. Du fait de sa nature ambivalente, elle symbolise la coïncidence impossible de soi avec soi. Dans sa dimension parodique, qu'il ne faut malgré tout pas négliger, elle définit un « lyrisme comique » tel que Bertrand Vibert le présente :

À la fois même et autre, mais en même temps ni complètement soi-même ni radicalement autre, voilà qui définit la tonalité du lyrisme comique. C'est celle assurément du poète qui fait, dans son épitaphe, suivre l'énoncé des attributs successifs de « philosophe, épave, mort-né » : suite hétérogène qui, dans cette signature voulue ultime, marque l'impossibilité d'une quelconque coïncidence avec soi<sup>36</sup>.

Il se trouve que cette impossible « coïncidence avec soi » prend une dimension médicale qui intéresse de plus en plus en cette fin de siècle avec la notion clinique d'aliénisme, qui touche de façon moderne et scientifique ceux que les poètes nomment les « lunatiques ».

Les médecins en effet s'intéressent aux productions artistiques et littéraires des aliénés, collectent leurs dessins et se penchent sur leur emploi déréglé du langage. Il ressort de ces études que la ponctuation, plus encore que le sens des écrits, traduit particulièrement le rapport déréglé des aliénés à la langue et au monde :

Entre l'écriture altérée et la réalité morbide que celle-ci révèle, il y a continuité de nature ; le papier porte la trace matérielle du trouble mental ou, mieux encore, il l'incarne. Car davantage que l'esprit, et bien plus directement aussi, c'est le corps de l'aliéné, déchu et incontrôlé, qui laisse son empreinte dans les textes ; et les déviances graphiques observées ne sont que le prolongement immédiat d'un organisme en souffrance<sup>37</sup>.

Traces d'un corps « aliéné », les « déviances graphiques » font surgir l'importance du corps dans la poésie de Corbière. Sans être cliniquement aliéné, il y a

---

<sup>36</sup> Bertrand Vibert, « Mourir(e) en poésie: fumisme et mélancolie. », in *Humoresques* n°13, « Poésie et comique », textes réunis par Jean-François Louette et Michel Viegnès, janvier 2001, p. 112.

<sup>37</sup> Juan Rigoli, *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Fayard, 2001, p. 234-235.

certainement cette recherche d'une écriture malade chez Corbière, ce qui en soi, n'est pas fondamentalement original en 1873 : Baudelaire dans *Le Spleen de Paris* rendait déjà malade l'écriture poétique<sup>38</sup>, dévaluant dans les poèmes en prose les *topoi* archétypaux et même clichés de la poésie telle qu'elle s'écrit depuis l'Antiquité : le voyage y devient par exemple une « question de déménagement », l'aspiration à l'exotisme la volonté de « souffrir en face du poète<sup>39</sup> ». À cela s'ajoute le fait que la maladie devient l'emblème de toute la fin du siècle, touchant l'ensemble des rapports sociaux chez Laforgue notamment. Chez Corbière cependant, l'originalité vient de cet intérêt pour la maladie mentale. Tout se passe comme si la folie clinique parvenait à condenser bon nombre d'enjeux littéraires du XIX<sup>e</sup> siècle : l'élan plein de fièvre romantique qui donne une dignité poétique aux écrits, héritière de la théorie néo-platonicienne des fureurs présentée par Ronsard dans l'*Ode à Michel de l'Hospital*, se trouve réduite au rang de folie médicale. Là où les poètes de la Renaissance donnaient une dignité au poète capable de sublimer la folie atrabilaire par le *furor*, Corbière abolit la notion de sublimation et fait de l'écriture poétique une aliénation, le rire résonnant dans *Les Amours jaunes* étant bien souvent celui de la démence, « Comme la gencive bavant / D'un vieille qui rit sans dent<sup>40</sup> ». Baudelaire déjà s'était réapproprié la figure du poète fou en allant à l'encontre de la folie créatrice des poètes de la Pléiade remise au goût du jour par les Romantiques. Quand Ronsard se dit « Fol et béant », il est également « épouvanté », autrement dit « ému », mis en mouvement par les « fureurs<sup>41</sup> » : les souffles qui provoquent la folie proviennent des différentes instances divines et habitent le poète. En le martyrisant, ils le poussent également à écrire : il y a donc un rapport étymologique entre le souffle divin (l'inspiration) et la folie, du verbe *follier*, « souffler ». Baudelaire refuse cette définition et peint plutôt le poète sous les traits du fol bouffon :

Aux pieds d'une colossale Vénus, un de ces fous artificiels, un de ces

---

<sup>38</sup> Cette écriture « malade » était déjà revendiquée dans *Les Fleurs du mal* : pensons à la dédicace à Théophile Gautier, « Au poète impeccable [...] je dédie ces fleurs malades » ; dans *Le Spleen de Paris*, le poème « Anywhere out of the world » commence par ce constat sans appel : « Cette vie est un hôpital où chaque malade est possédé du désir de changer de lit. »

<sup>39</sup> Baudelaire, « Anywhere out of the world », *Le Spleen de Paris*, édition établie par Robert Knopp, Gallimard, coll. « Poésie », 1973, p. 146.

<sup>40</sup> Corbière, « Cris d'aveugle », *Les Amours jaunes, ibid.*, p. 187.

<sup>41</sup> Ronsard, sonnet 27, « Bien mille fois & mille j'ai tenté... », *Les Amours*, édition établie, présentée et annotée par André Gendre, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de poche classique », 1993, p. 99.

bouffons volontaires chargés de faire rire les rois quand le Remords ou l'Ennui les obsède, affublé d'un costume éclatant et ridicule, coiffé de cornes et de sonnettes, tout ramassé contre le piédestal, lève des yeux pleins de larmes vers l'immortelle Déesse<sup>42</sup>.

On retrouve dans cette description les attributs traditionnels du fou du roi : le costume bigarré, les cornes représentant les oreilles d'âne, les grelots faisant résonner l'air que le fou a dans la tête. Et le souffle attendu de Vénus, symbole de la création poétique mais aussi du plus haut niveau de fureur<sup>43</sup>, reste interdit :

« [...] Cependant je suis fait, moi aussi, pour comprendre et sentir l'immortelle Beauté ! Ah ! Déesse ! ayez pitié de ma tristesse et de mon délire ! »

Mais l'implacable Vénus regarde au loin je ne sais quoi avec ses yeux de marbre<sup>44</sup>.

Loin d'être une figure de l'élévation, le fol bouffon est associé au vice et au péché, à l'animalité de l'homme en proie à ses passions les plus basses.

Corbière est héritier de cette double conception de la folie, et se fait à nouveau « mélange adultère ». Dans la lignée des poètes de la Pléiade, il reprend la théorie des humeurs, dès le titre : la couleur jaune des amours renvoyant au caractère colérique de celui qui est dirigé par son foie et la bile jaune qu'il produit. Différents aspects du fol bouffon baudelairien sont disséminés dans le recueil : la figure du chien, qu'il s'agisse de Bob ou de Pope, renvoie à l'animalité et aux pulsions les plus basses ; des vers comme « Dans mon crâne se tord / Du soufre en pleur qui sort<sup>45</sup> » ou « Ma pensée est un souffle aride : / C'est l'air. L'air est à moi partout<sup>46</sup>. » rappellent l'étymologie du mot fou : celui dont la matière grise s'est échappée de la tête pour être remplacée par du vent ; la « Sagesse des nations » sans queue ni tête<sup>47</sup> pose la thématique du monde à l'envers, souvent représentée par des fols bouffons comme Triboulet, fou des rois

---

<sup>42</sup> Baudelaire, « Le fou et la Vénus », *Le Spleen de Paris*, *ibid.*, p. 33.

<sup>43</sup> La fureur vénusienne est supérieure aux trois autres niveaux de fureur : la fureur venue des Muses, permettant de remettre de l'harmonie dans le chaos, la fureur dionysiaque, initiation aux mystères du monde, et la fureur prophétique d'Apollon. La fureur vénusienne permet de retrouver un état angélique du monde.

<sup>44</sup> « Le fou et la Vénus », *ibid.*, p. 34. Il est intéressant de noter que les figures d'Apollon (« sous l'œil brûlant du soleil ») et de Dionysos (« L'extase universelle », « une orgie silencieuse », « les fleurs excitées brûlent du désir ») sont également présentes dans le poème, contribuant à l'« admirable journée » décrite à laquelle le poète ne participe pas : toutes les fureurs sont interdites au poète.

<sup>45</sup> Corbière, « Cris d'aveugle », *ibid.*, p. 187.

<sup>46</sup> Corbière, « Paria », *ibid.*, p. 165.

<sup>47</sup> Au sens littéral du terme : « il y a tant de choses qui finissent par le commencement que le commencement commence à finir par être la fin », « Épitaphe », *Les Amours jaunes*, *ibid.*, p.49.

Louis XII et François I<sup>er</sup> ayant pour habitude d'arriver sur la scène de ses farces en marchant sur les mains. Cependant, Corbière ne se contente pas de synthétiser ces deux conceptions, et il les enrichit d'une double façon. D'une part, la folie colérique mise en exergue par le titre, chaude et mouvementée, associée au feu dans la définition d'Hippocrate, se double d'une folie froide et flegmatique, l'eau faisant bien souvent office de douche froide dans *Les Amours jaunes*, éteignant aussi bien le feu de la cheminée, des baisers que le feu de la pipe. C'est à nouveau la ponctuation qui se fait trace de cette folie emblématique du recueil et de l'écriture. Il est possible par exemple d'assimiler à la ponctuation une rêverie élémentaire. Au feu des points d'exclamation et d'interrogation répondent l'eau et le froid du point de latence, voire la pluie des lignes de points comme lorsque « La pipe au poète » prend la parole :

– Un autre tourbillon délie  
Son âme, son carcan, sa vie !  
... Et je me sens m'éteindre. – Il dort –

.....

– Dors encor : la *Bête* est calmée,  
File ton rêve jusqu'au bout...<sup>48</sup>

Corbière associe par ailleurs eau et folie :

Mais la femme n'est qu'un grain  
Grain de beauté, de folie  
Ou de pluie...<sup>49</sup>

Il est tentant de rapprocher ces vers de ceux évoqués précédemment : « Je voudrais être un point », le « grain de beauté » rappelant la forme du point ponctuant, la tripartition beauté/folie/pluie faisant également écho au point de latence. Le grain et le point sont par ailleurs rapprochés plus loin dans le poème :

Et, comme un grain blanc qui crève,  
Le doux rêve  
S'est couché là, sans point noir<sup>50</sup>...

Terme énigmatique dans ce contexte sur lequel il conviendra de revenir, le « point noir » en opposition au « grain blanc » (il y aurait donc une « ponctuation blanche »

---

<sup>48</sup> Corbière, « La pipe au poète », *ibid.*, p. 84.

<sup>49</sup> « Après la pluie », *ibid.*, p.68.

<sup>50</sup> *Id.*, p. 70.

dans le recueil) renvoie ici sans doute au « grain de beauté », métonymie de la femme – et donc de la pluie et de la folie.

Toujours est-il que la ponctuation de Corbière est volontiers catatonique, tantôt « Hystérique tourment d'une Tantale acoustique<sup>51</sup> ! », tantôt « Grain d'ennui qui nous pleut de l'ennui des espaces<sup>52</sup> » et rejoint en cela l'autre enrichissement à l'imaginaire du poète fou : la dimension proprement clinique de la folie, non plus le « lunatique » baudelairien, mais bien l'aliéné de Charenton<sup>53</sup>. Cet attrait pour une folie clinique, manifestée non pas par un élan créateur mais bien au contraire par une atonie froide et un regard mort, se retrouve dans divers portraits des *Amours jaunes* :

Ils étaient tous deux seuls, oubliés là par l'âge...  
Ils promenaient toujours tous les deux, à longs pas,  
Obliquant de travers, l'air piteux et sauvage...  
Et deux pauvres regards qui ne regardaient pas.

Ils allaient devant eux essuyant les risées,  
– Leur parapluie aussi, vert, avec un grand bec –  
Serrés l'un contre l'eau et roides, sans pensées...  
Eh bien, je les aimais – leur parapluie avec<sup>54</sup> ! –

Le regard vide, symptôme ici de démence sénile, se retrouve décliné dans le recueil sous la forme d'un « œil marécageux » ou encore d'un « œil béant ». Le fou énergique, qu'il soit violent, bouffon ou inspiré, s'il est présent dans *Les Amours jaunes*, laisse souvent place à une folie éteinte, le poète étant comme vidé par une aliénation menant à l'essoufflement, au silence, à l'immobilisme, au « rien ». Le poète est bien souvent entravé, comme camisolé, « On a le pied fait à sa chaîne », entortillé dans les toiles d'araignées qui habitent son plafond, ou « roide comme un pendu ». Et quand la folie impose aux mots le silence, le caractère prend le relais, surcharge de noir les espaces qui auraient dû rester blancs. Ainsi, l'absolue négation (de soi, de la parole, de la raison) s'accompagne souvent d'une profusion graphique : « – Rien<sup>55</sup> – »

---

<sup>51</sup> « Rapsodie du sourd », *ibid.*, p. 133.

<sup>52</sup> « Litanie du sommeil », *ibid.*, p. 137, autre image qui invite à assimiler le « grain » au point, l'expression « ennui des espaces » se rapprochant par paronomase de la « nuit des espaces » balayée par le « point » du feuillet 23 de *ffoscoR*

<sup>53</sup> Ville qui abrite un asile d'aliénés célèbre, présent dans *Les Amours jaunes* à la fin du poème « Un jeune qui s'en va », p. 82.

<sup>54</sup> « Frère et sœur jumeaux », *ibid.*, p. 134.

<sup>55</sup> « Paria », *ibid.*, p. 165

entre tirets (comme « – Moi – <sup>56</sup> »), « NÉANT<sup>57</sup> » en majuscules, « Songe creux<sup>58</sup> » en ligne de points : « Les trous sont vrais<sup>59</sup> », à travers eux, « Dans [s]on chapeau, la lune / Brille<sup>60</sup> ». La ponctuation, ou plus généralement le caractère graphique déviant, non seulement témoigne d'une écriture folle, mais va tout à la fois accentuer cette folie en la surlignant et peut-être y apporter un début de conjuration. La ponctuation serait ainsi une expérience salutaire voire existentielle, ainsi que le pense Peter Szendy dans son essai *À coups de points. La ponctuation comme expérience* :

Peut-être allez-vous même jusqu'à porter des coups (du genre pince-moi je rêve, ponctue-moi pour que je sente) [...]. Mais nous le savons, vous et moi : ces coups, le narrateur se les distribue avant tout pour s'efforcer de coïncider avec ce qu'il vit. Pour se clouer à la sensation, pour se river au vécu, pour tenter d'être ce sujet qui pourrait dire : je sens, je suis.

Et voilà ce qu'il nous faudra penser : la ponctuation comme ce coup redoublant, comme ce flash ou ce clap ponctuel qui, remarquant ce qui arrive, permet d'en faire et d'en inscrire l'expérience<sup>61</sup>.

« S'efforcer de coïncider avec ce qu'il vit », et passer cette expérience au lecteur : « Mercure ?... [...] c'est moi<sup>62</sup> » écrit le poète dont les « pieds ont des ailes ». Corbière, sous les traits d'un Hermès trismégiste ayant troqué ses sandales pour des « mules » se fait passeur d'un sens interdit dans cet usage déréglé et transgressif du caractère, ponctuant ou non :

Hermès n'est pas seulement un conducteur d'âmes, un détenteur de secrets, il n'est pas seulement le patron emblématique de l'agilité mercurielle, c'est aussi un dieu fripon, un renverseur d'interdits ; l'on vient aisément à croire que son rôle de passeur providentiel ne fait qu'un avec ses audaces de transgresseur : dans les deux cas, il franchit les bornes sacrées qui délimitent des régions soumises à des lois contraires, et qu'il n'est pas permis aux mortels d'outrepasser impunément<sup>63</sup>.

---

<sup>56</sup> *Id.*, p. 164.

<sup>57</sup> « Litanie du sommeil », *ibid.*, p.141. L'édition de Christian Angelet omet les majuscules en cet endroit. Le mot « NEANT » est bien écrit en capitales d'imprimerie dans l'édition de Jean-Louis Lalanne (*Les Amours jaunes*, préface d'Henri Thomas, édition établie par Jean-Louis Lalanne, Gallimard, coll. « Poésie », 1973.) ainsi que dans celle de Pierre-Olivier Walzer (Tristan Corbière, *Œuvres complètes*, édition établie par Pierre-Olivier Walzer, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1970.)

<sup>58</sup> « Femme », *ibid.*, p. 87.

<sup>59</sup> « La rapsode foraine et le pardon de Sainte-Anne », *ibid.*, p. 181.

<sup>60</sup> « Bohème de chic », *ibid.*, p. 58.

<sup>61</sup> Peter Szendy, *À coups de points. La ponctuation comme expérience*, Les Éditions de Minit, coll. « Paradoxe », 2013, p. 12-13. – Peter Szendy fait référence au film *Fight Club* de David Fincher.

<sup>62</sup> « Guitare », *ibid.*, p. 104.

<sup>63</sup> Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Gallimard, 2004, p. 102.

Tout se passe comme si le vide conceptuel – la folie – de la ponctuation pure, détachée du signifiant, était en réalité plein d'un sens à chercher. Non seulement elle ne « veut pas rien dire », mais elle ne fait pas rien voir pourrait-on dire.

En effet, déconnectés d'un langage immédiatement intelligible auquel pourtant ils sont associés, tous ces caractères créent l'expérience de la frustration chez le lecteur qui reconnaît dans la prolifération des signes l'idée d'un sens, mais d'un sens qui lui reste en partie interdit. Avant de comprendre le caractère, il faut le regarder, et pas seulement le voir, ainsi qu'invitent à le faire les nombreuses références aux arts graphiques dans *Les Amours jaunes*. Il peut s'agir dans les poèmes de simples mentions de peintres, mais également de véritables liens noués entre le travail du poète et celui de l'artiste. Les autoportraits de Corbière, écrits ou dessinés, lient systématiquement ces deux activités : l'*Autoportrait* avec cadre asymétrique<sup>64</sup> porte les vers que l'on retrouve un peu modifiés dans « Le poète coutumace » :

C'était à-peu-près un artiste,  
C'était un poète à-peu-près<sup>65</sup>

« Artiste » signifie pleinement « peintre » ici, et la construction en chiasme suppose un lien organique entre les deux activités. L'usage appuyé des traits d'unions permet sans doute ici, en plus de souligner l'imperfection, de renforcer la proximité entre les deux arts qui deviennent presque consubstantiels. Le peintre et le poète sont d'ailleurs assimilés symboliquement à une même quête dans « Idylle coupée » :

Le voyou siffle, — vilain merle—  
Et le poète de charnier  
Dans ce fumier cherche la perle,  
Avec le peintre chiffonnier<sup>66</sup>.

On retrouve dans ces vers la position encadrante des deux arts, réunis ici autour du « fumier » dans la recherche commune de la « perle », image de la sublimation artistique, et plus loin, dans ce même poème, une manifestation discrète d'un geste à la fois graphique et poétique :

— Rembranesque ! Raphaélique !

---

<sup>64</sup> Tristan Corbière, *Autoportrait*, huile sur toile avec cadre asymétrique peint et sculpté par Corbière, 0,45 x 0,32. Collection June Vacher-Corbière.

<sup>65</sup> Dans « Le poète coutumace » : « Faisant, d'un à-peu-près d'artiste, / Un philosophe d'à peu près », *Les Amours jaunes*, op. cit., p. 93.

<sup>66</sup> Corbière, « Idylle coupée », *Les Amours jaunes*, *ibid.*, p. 144.

Le deuxième vers témoigne du jeu permis par l'usage du caractère : Manet et Courbet sont avant tout au milieu des tirets, et c'est la dimension visuelle uniquement qui permet de comprendre le sens de ce « au milieu », que le contexte et la syntaxe n'expliquent pas.

Écriture et peinture pour Corbière sont à ce point inséparables que les outils ont une même nature et semblent pouvoir servir indifféremment le projet poétique (sans doute faudrait-il dire « artistique ») de Corbière dont l'un des aspects est la destruction, et la violence envers autrui qui permet le repli sur soi. Corbière en effet confère à ses instruments des fonctions analogues : la guitare, symbole de la poésie en ce qu'elle peut être une manifestation dégradée de la lyre, et le stylet, outil du graveur (la gravure étant peut-être plus proche encore du geste de l'écriture que la peinture) seraient une seule et même chose, si l'on compare la façon dont ils sont désignés dans deux poèmes différents, « Rescousse » et « Fleur d'art » :

Si ma guitare,  
Que je répare,  
Trois fois barbare :  
*kriss* indien [...] <sup>68</sup>

[...] Un bout de sonnet,  
Un cœur gravé dans ta manière noire,  
Des traits de canif à coups de stylet <sup>69</sup>. —

La guitare est un « *kriss* », c'est-à-dire un poignard, et par là, Corbière affirme sa poésie comme une arme dressée contre le monde qui pousse le poète dans son statut de « maudit ». Dans « Fleur d'art », c'est le stylet du graveur qui fait office de « canif » : poésie et gravure ont un même objectif de destruction par la caricature ; de plus, Corbière joue sans doute ici sur le sens du mot « stylet » : avant d'être l'instrument de gravure, le stylet est une dague fine à la lame très effilée<sup>70</sup>, exactement comme un *kriss*, donc : graver, peindre, écrire et tuer : tout est dans ce simple mot qui condense le travail poétique de Corbière, en ce qu'il fait jouer le sens complet du mot,

---

<sup>67</sup> *Id.*, p. 145.

<sup>68</sup> « Rescousse », *id.*, p. 105.

<sup>69</sup> « Fleur d'art », *id.*, p. 89.

<sup>70</sup> Première entrée dans le Trésor Informatisé de la Langue Française ou dans le dictionnaire Larousse.

dans une approche sémantique verticale qui pourrait être celle de Mallarmé. Cependant, ces vers de « Fleur d'art » vont encore plus loin : le stylet a bien gravé « un bout de sonnet », ce qui reviendrait à dire que le poème (et on sait que la forme sonnet est largement représentée dans *Les Amours jaunes*) en tant que tel serait assimilable à une gravure. S'ajoute à cela le tiret final du vers, qui ne ferait plus office d'outil de dislocation et encore moins de liaison mais qui pourrait jouer un rôle purement graphique, la matérialisation sur la page du « trait de canif ». Il est tentant dès lors de relire de ce point de vue « I sonnet, avec la manière de s'en servir », qui ridiculise la forme en exhibant le ridicule de ses codes :

— Télégramme sacré — 20 mots. — Vite à mon aide...  
(Sonnet — c'est un sonnet —) ô Muse d'Archimède !  
— La preuve d'un sonnet est par l'addition :

Je pose 4 et 4 = 8 ! Alors je procède,  
En posant 3 et 3 ! — Tenons Pégase raide :  
« Ô lyre ! Ô délire ! Ô... » — Sonnet — Attention<sup>71</sup> !

Il est intéressant de remarquer que le poème a visuellement évolué depuis la version de l'album Louis Noir. En effet, celle-ci présente bien moins de tirets et de points de latence, qui permettent également de transformer le sonnet en un objet graphique. La prolifération des tirets ne serait-elle pas comme autant de coups de canif-stylet qui larderaient la toile et surtout la forme du sonnet ? Bien avant Michaux<sup>72</sup> qui jouera de l'indécision entre écriture et peinture, en peignant à l'encre ou en dessinant des alphabets par exemple, Corbière fait des outils littéraires des outils picturaux et inversement. La critique de la forme sonnet, jugée inapte à rendre compte d'un quelconque « délire » se retrouve visuellement (les vers étant des alexandrins parfaitement rigoureux) : c'est l'art pictural ici qui déconstruit la forme poétique.

Écrire et peindre seraient ainsi un même geste, permettraient une même inscription du corps de l'artiste sur la page. Le geste est explicitement désigné à plusieurs reprises dans *Les Amours jaunes*, dans sa matérialité et sa temporalité, et là

---

<sup>71</sup> « I sonnet, avec la manière de s'en servir », *id.*, p. 63.

<sup>72</sup> Et comme Michaux dans *Passages*, Corbière aurait pu écrire : « Peindre, composer, écrire : me parcourir. Là est l'expérience d'être en vie. »

encore, le vers a recours à ces caractères non verbaux pour inscrire le corps en mouvement de composition :

Allons donc ! c'est écrit – n'est-ce pas – dans ma tête,  
En pattes-de-mouche d'enfer ;  
Écrit, sur cette page où – là – ma main s'arrête.  
– Main de femme et plume de fer –<sup>73</sup>

« plume de fer » : encore un rapprochement possible entre la plume et le stylet ; cette insistance sur la matière métallique contribue à inscrire le geste d'écriture dans sa matérialité : ce n'est pas la plume de l'oiseau – aigle ou cygne — servant l'inspiration, mais l'outil de travail trivial. Le métal est un élément très présent dans *Les Amours jaunes*. Associé aux nombreux couteaux qui parcourent le recueil<sup>74</sup>, il signale également une dépoétisation, le « déchant » cher à Corbière, comme dans « Le crapaud » où le paysage nocturne est éclairé par une « plaque en métal clair<sup>75</sup> ». Toujours est-il que Corbière cherche à retranscrire la matérialité de l'écriture manuscrite (les traits d'union de « pattes-de-mouches » contribuant à mimer une écriture serrée, sans espace blanc entre les mots) mais aussi le geste : « – là – ma main s'arrête ». Les tirets ici servent au contraire à inscrire la suspension du geste, à incarner la main de la femme.

Le geste, qu'il soit scriptural ou pictural se donne à voir dans l'album Louis Noir, il est à la fois visible et lisible. Le tracé de la main comme manifestation du corps peut être suivi dans le onzième feuillet<sup>76</sup>, où une tête de gendarme caricaturale est reproduite en série, comme faite d'un seul mouvement répété inlassablement avant d'être raturée (voir annexe 6, p. 283). La simplicité du trait et surtout la biffure évoquent la rapidité du tracé et inscrivent la page dans la temporalité de sa réalisation. Benoît Houzé remarque que ce feuillet, qu'il est tentant de rapprocher d'un « défoulement<sup>77</sup> », gagne un statut artistique du fait même de sa présence dans ce manuscrit d'apparat. Il n'en demeure pas moins que ce feuillet se distingue des autres du fait de cette apparente négligence dans la réalisation. Cette question du corps semble primordiale pour

---

<sup>73</sup> Corbière, « Femme », *Les Amours jaunes*, *ibid.*, p. 87.

<sup>74</sup> Le « kriss » et le « stylet » déjà évoqués, mais aussi le « Navaja » de « Chapelet » ou le « couteau sans gaine / Dans un plat d'épinard » de « Bohème de chic »

<sup>75</sup> « Le crapaud », *ibid.*, p. 85.

<sup>76</sup> Corbière, *ffocsoR*, *op. cit.*, feuillet 11, r<sup>o</sup>.

<sup>77</sup> Benoît Houzé, « Descriptions et notices des pages, notes sur le texte », in *Tristan Corbière, ffocsoR* — *L'album Louis Noir*, *op. cit.*, p. 34.

appréhender la question du caractère. Le sentiment de rage, que l'on remarque dans les sourcils froncés de la figure centrale (raturée plus légèrement que les autres) semblant lancer un défi au spectateur se retrouve pleinement dans cette inscription du corps sur la page. Si la biffure en est ici son inscription picturale, la ponctuation joue le même effet du point de vue scriptural. La ponctuation est en effet sans doute le meilleur moyen d'inscrire le corps et les sentiments bruts. Contrairement aux mots, elle peut être martelée et toucher directement le ressenti, et non l'intellect : on retrouve ainsi ce que Peter Szendy nomme à partir d'Hegel « le point de surjet », « cette vocalité auto-affective extériorisant le pur 'sentiment de soi' [d'où] surgit ce que Hegel appelle la tendance à l'art ou la pulsion artiste »<sup>78</sup>. On note ainsi dans l'album *Louis Noir* « hiss' le grand froc !!!!!.....<sup>79</sup> » et dans *Les Amours jaunes* « Tu parais ! c'est l'apothéose !!!...<sup>80</sup> » Écriture et peinture trouvent ici leur point commun originel, à savoir ce geste non pensé mais primordial, la rature et le dessin qu'on pourrait qualifier d'« automatique » du onzième feuillet pour la peinture, le geste mécanique de la ponctuation pour l'écriture. Tout pousse à penser que Corbière a souhaité conserver une trace de ce geste dans son œuvre : certes, dans les deux cas, il diffère dès lors que la perspective d'une création artistique accomplie entre en jeu – il doit être comme sublimé – mais pourquoi intégrer ce feuillet pourtant raturé dans un manuscrit d'apparat ? Pourquoi conserver cette ponctuation déviante, quoique quelque peu normée, dans l'édition des *Amours jaunes* ? Sans doute y a-t-il une façon d'inscrire sur la page, même travaillée, cette origine gestuelle commune aux deux arts, ce qui expliquerait également en partie l'obsession du ratage : faire coïncider art littéraire et art graphique, c'est assumer l'incomplétude de ce geste. Il n'en demeure pas moins que dans cette volonté, Corbière ouvre la voie à la modernité dans différentes manifestations : la recherche d'une écriture automatique chez les surréalistes, l'adéquation entre les trois termes d'un triangle poésie-corps-peinture chez Michaux ou même chez Du Bouchet qui écrit dans *l'ajour* :

encre. papier. corps, encore. matière de  
rencontre — et qui, dans le temps même où elle doit  
contenir, expose, et elle retranche — incarnée<sup>81</sup>.

---

<sup>78</sup> Peter Szendy, *À coups de points. La ponctuation comme expérience, ibid., p. 102.*

<sup>79</sup> Corbière, « (Aquarelle) », *ffocsoR, ibid, feuillet 28, v°.*

<sup>80</sup> Corbière, « Paris », « Evohé ! fouaille la veine... », *Les Amours jaunes, ibid, p. 47.*

<sup>81</sup> Du Bouchet, *l'ajour*, Gallimard, coll. « Poésie », 1998, p. 146.

« Matière de rencontre » : le corps permet déjà chez Corbière de faire coïncider poésie et art pictural, conférant ainsi à ce mouvement double une dimension identitaire.

### *Histoire de la ponctuation et de sa critique*

Pour comprendre un peu mieux ce qu'est cet « outil » chez Corbière, il convient de faire un – rapide<sup>82</sup> – état du regard critique porté sur la ponctuation. Selon Julien Rault, l'approche phonocentriste, qui considère le signe de ponctuation comme un instrument d'encodage de l'oralisation, est toujours au centre de la réflexion courante sur la ponctuation. Dans le cadre du poème, on voit comme cette approche est loin d'être stérile, en ce que la ponctuation accompagne pleinement la prosodie et donc la musicalité de la langue : la ponctuation comme « pause », terme traditionnellement mais imparfaitement admis comme ayant une acception prosodique ou pneumatique, influe sur la manière de dire le poème, sur son rythme et son accentuation. Cependant, en conférant une fonction purement suprasegmentale à la ponctuation, cette approche néglige les spécificités du phénomène propres à l'écrit. Dans les années 1980, Nina Catach développe une approche phonographique de la ponctuation, en insistant sur les problèmes de corrélation entre l'intonation et les signes de ponctuation, ces derniers servant d'encodage de l'oral, mais permettant également de marquer les relations syntaxiques. Cette conception de l'écrit comme étant toujours inféodé à l'oral, dans le sens où l'écrit serait un état provisoire de la langue, destiné à devenir discours, sera à son tour remise en cause par l'approche autonomiste, qui considère que la langue écrite est un système autonome, et que la ponctuation est un ensemble de signes « appartenant en propre à la forme écrite de la langue, sans lien nécessaire avec une dimension prosodique<sup>83</sup>. » La critique aujourd'hui, avec Julien Rault, Dessons, Jaffré,

---

<sup>82</sup> « La ponctuation [...] réclame qu'on écrive son histoire » écrit Jacques Dürrenmatt dans son « Avant propos » au volume consacré à la ponctuation de la revue *La Licorne* (*La Licorne* [En ligne], *La Ponctuation*, 2000, Collection La Licorne, Les publications, mis à jour le : 11/04/2014, URL : <https://licorne.edel.univ-poitiers.fr:443/licorne/index.php?id=5835>.) Pour une étude plus poussée de la morphogénèse de la ponctuation, nous nous rapporterons à la première partie de la thèse de Julien Rault que nous suivons ici. Julien Rault, *Poétique du point de suspension : valeur et interprétations*. [En ligne] Thèse langue et littérature française. Poitiers : Université de Poitiers, 2014. Disponible sur internet <<http://theses.univ-poitiers.fr>>

<sup>83</sup> Julien Rault, *Poétique du point de suspension : valeur et interprétations*, *id.*, p. 16, n. 8.

Meschonnic... a dépassé la simple opposition entre phonographisme et autonomisme, en accord avec les usages historiques du phénomène ponctuant.

Aux commencements de l'écriture, parmi les premiers ponctèmes (tirets verticaux, points, de rares espaces blancs ou rouges...), certains relevaient de l'ornement, en forme de végétaux ou encore d'étoiles nous apprend Paolo Pocetti, ce qui confère déjà à la ponctuation (terme à prendre au sens large) une dimension graphique et non seulement prosodique. Cette dimension visuelle se retrouvera dans les travaux des conservateurs de la grande bibliothèque d'Alexandrie, qui visent à rendre plus lisibles certains textes importants, comme les épopées homériques. Aristophane de Byzance inventera à l'époque le système en trois points (point parfait, point médian, point d'en bas) qui allie à la fonction pneumatique de la ponctuation (le besoin de respirer, de ménager des pauses dans la lecture) une fonction logique, ce qui met déjà à mal la pure approche phonocentriste. Les premiers traités ne considèrent donc pas la ponctuation dans une approche uniquement prosodique, et confèrent à la notion de « pause » une dimension syntaxique, l'idée d'une structuration logique. C'est le cas dans le *Compendiosus de art punctandi*, attribué à Guillaume Fichet<sup>84</sup> en 1471, mais aussi dans le traité d'Etienne Dolet (1540), *De la ponctuation de la langue françoise*, qui prend en compte la notion de période (conçue comme unité de souffle), mais n'écarte pas la dimension syntaxique : la ponctuation sert également l'intelligibilité. Cependant, il n'en demeure pas moins que pendant plus de quinze siècles, c'est le *cantor* ou *lector* qui ajoute provisoirement des signes (les *notae*), « il ponctue pour mieux *dire*<sup>85</sup> ». Deux phénomènes sont à l'origine d'un bouleversement des rapports à la ponctuation : l'essor de l'imprimerie, qui impose d'améliorer la clarté de l'expression écrite (Julien Rault note à ce sujet que le deuxième livre imprimé en France est l'*Orthographia*, en 1471, qui contenait un traité de ponctuation) et la diffusion de la lecture silencieuse, qui s'étend des *scriptoria* monastiques au monde

---

<sup>84</sup> Voir à ce sujet Alexei Lavrentiev, « Les changements dans les pratiques de la ponctuation liés au développement de l'imprimerie à la fin du XV<sup>e</sup> et au début du XVI<sup>e</sup> siècle », *La Ponctuation à la Renaissance*, études réunies par Nathalie Dauvois et Jacques Dürrenmatt, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 31-56.

<sup>85</sup> Nina Catach, « La Ponctuation et les systèmes d'écriture : dedans ou dehors ? », *À qui appartient la ponctuation ?*, dir. Jean-Marc Defays, Laurence Rosier, Françoise Tilkin, Duculot, coll. « Champs linguistiques », 1998, p. 36.

universitaire puis aux « aristocraties laïques » (entre le XIV<sup>e</sup> et le XV<sup>e</sup> siècles). Si ces deux phénomènes mènent à une dissociation du rapport entre écrit et oralité, il semblerait pourtant que l'idée selon laquelle le texte est destiné à devenir oral perdure, peut-être moins dans les traités que dans les pratiques. Les premiers traités importants sur la ponctuation, notamment les écrits de Nicolas Beauzée au XVIII<sup>e</sup> siècle, continuent à faire la part belle à l'oralité, même si l'emploi du mot « pause », dans sa richesse polysémique, met également en jeu une dimension logique et syntaxique<sup>86</sup>. Le XIX<sup>e</sup>, quant à lui, sera le siècle de la normalisation, comme en témoigne la prolifération de traités sur le sujet qu'accompagne une querelle sur laquelle nous reviendrons entre protes, grammairiens et écrivains : selon Annette Lorenceau<sup>87</sup>, les linguistes abandonnent la conception orale pour une conception « purement grammaticale et syntaxique ». Elle ajoute cependant, et c'est là ce qui nous intéresse, que la théorie des traités ne se retrouve pas dans les usages.

Au terme de cette histoire – à marche forcée et coupée à la serpe – de la ponctuation jusqu'à l'année qui nous intéresse – 1873 – il nous semble en effet que les approches théoriques des penseurs de la ponctuation, dont nous ne négligerons pas l'apport dans ce travail, sont insuffisantes pour aborder la pratique ponctuant des poètes, et *a fortiori* celle de Corbière. Comme le dit Valéry Larbaud, « il y a une ponctuation littéraire à côté de la ponctuation courante<sup>88</sup> », et si celle-ci a été largement étudiée dans le roman et le théâtre, elle l'a été plus rarement dans le champ poétique, même si nous n'oublions pas les travaux capitaux de Michel Favriaud et d'Henri Meschonnic dans ce domaine. Les enjeux tant prosodiques que logiques de la ponctuation se confrontent en effet à la forme versifiée qui remplit en tant que telle des fonctions analogues. S'ajoute à cela, surtout à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le fait que le poème plus que n'importe quelle autre forme littéraire, est un objet visuel, et que l'apparence

---

<sup>86</sup> Voir Julien Rault, *Poétique du point de suspension : valeur et interprétations*, *ibid.*, p. 33 : « La définition de Beauzée [...] est d'ailleurs complétée immédiatement par des critères logiques (distinction du sens, degré de subordination). Il est donc possible de supposer que l'acception du terme était bien plus riche au XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, et que, dès le départ, l'emploi du mot mettait autant en jeu la diction que la distinction, autant la prosodie que la syntaxe et la sémantique. »

<sup>87</sup> Annette Lorenceau, « La ponctuation au XIX<sup>e</sup> siècle. George Sand et les imprimeurs. », in *Langue française*, sous la direction de Nina Catach, Larousse, 1980, n°45, p. 50-59.

<sup>88</sup> Valéry Larbaud, *Sous l'invocation de Saint-Jérôme, Œuvres complètes*, tome 8, NRF, Gallimard, 1953, p. 278.

physique des signes ponctuels va jouer un rôle important dans la poésie de Corbière (avec autant de force, quoique très différemment, que dans la poésie de Mallarmé par exemple). Il conviendra donc de s'interroger sur les rapports entre ponctuation et versification, particulièrement riches – et bizarres – dans *Les Amours jaunes*.

### *Situation du vers en 1873*

D'un point de vue linguistique, l'étude de la ponctuation dans le vers corbiérien est nécessairement rétrograde car on ne peut se passer d'une approche au moins en partie phonocentriste. Si le rôle pictural ou même la dimension parfois absolument autonome de la ponctuation (dans le sens où, chez Corbière, certains signes existent pour eux-mêmes, déconnectés tout à la fois d'un rôle logico-syntaxique, d'un rôle pneumatique ou d'une aide à l'oralisation) nuancent cette idée, on ne peut mettre de côté la pensée des poètes, qui considèrent la ponctuation comme un agent de l'oralisation (Baudelaire parle de « DECLAMATION » par exemple), modulant la voix, ménageant des pauses dramatiques, accompagnant le souffle. Ce n'est pas tant la ponctuation en tant que telle qui nous intéresse dans ce travail, c'est la ponctuation dans le cadre du poème versifié, et, plus encore, dans le vers de Corbière, dont nous verrons qu'il est à la fois rigoureusement régulier et complètement mis à mal. C'est en grande partie par la ponctuation que Corbière trouve le moyen de « toucher au vers » sans avoir recours au vers libre ni à la prose.

Le souci de la « déclamation » de Baudelaire n'est pas nouveau, et rejoint les origines du vers français, lequel a été inventé par l'Église qui, soucieuse d'éduquer le peuple « de moins en moins cultivé à mesure que se succédaient les vagues des invasions barbares<sup>89</sup> » après la chute de l'Empire romain, inventa le vers latin numérique, dont la métrique était simple, et destiné à être chanté. Deux coupes, l'une à l'intérieur du vers – facultative – l'autre à la fin – obligatoire – permettaient de frapper l'oreille ; on ajouta, pour mieux distinguer la succession des vers, un effet d'écho qui s'étendit progressivement d'une seule voyelle tonique aux consonnes qui

---

<sup>89</sup> Georges Lote, *Les origines du vers français*, tome I, Presses universitaires de Provence, 1991, disponible en ligne : <https://books.openedition.org/pup/1794>. Site consulté le 08/08/2021.

la suivaient et parfois le précédaient immédiatement : la rime était née. Le vers, on le sait, est dès ses origines lié à l'oralisation, et jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, son histoire interdit de l'en dissocier absolument. Il y eut bien sûr la tradition du puy de Rouen ou d'Amiens, celle des jeux floraux de Toulouse au XVI<sup>e</sup> siècle, où les poètes déclamaient leurs vers dans des joutes poétiques, les salons de la période classique où les poètes tâchaient de charmer les oreilles des précieuses, le cénacle rassemblé autour de la figure de Victor Hugo qui y lisait *Les Orientales*, Musset son poème « L'andalouse », jusqu'à la pratique des caf'conc', des cabarets de Montmartre ou du club des Hydropathes, où la jeune génération de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle venait lire ses œuvres poétiques devant un public relativement nombreux. Mais l'oralisation ne se limite pas à la lecture à haute voix devant un public. Si les traités de versification qui fleurissent au XIX<sup>e</sup> siècle ne sont pas tous d'accord sur la définition du vers, aucun pourtant ne le dissocie de son but qu'est l'oreille, fût-elle intérieure :

[Ces] mêmes personnes qui ne lisent jamais de vers, éprouvent quelquefois une émotion très-vive à les entendre réciter, lorsque le lecteur sait mettre en relief, par la magie de sa diction, tous les prestiges dont ils ne se doutaient pas. De là, certains succès des œuvres poétiques au théâtre. Mais un livre de poésie entre les mains de la plupart des hommes, fort éclairés d'ailleurs, est en quelque sorte comme une partition de musique devant ceux qui ne savent pas solfier<sup>90</sup>.

Un lecteur qui ne parviendrait pas à entendre le vers ne lirait pas vraiment de la poésie en quelque sorte et il est notable que dans les préfaces de nombreux traités, l'on appelle la figure de l'instituteur et du milieu scolaire pour apprendre à entendre, et à composer des vers pour faire entendre. Dans son *Petit traité de versification* (datant de 1850, mais qui fut réédité jusqu'en 1882), Louis Quicherat note d'entrée de jeu que

L'étude du mécanisme de notre versification convient à l'instituteur. [...Si] une fête particulière ou publique a inspiré un quatrain qu'on vienne lui soumettre, il faut que l'instituteur soit capable de donner un conseil éclairé, et de remettre sur leurs pieds les vers qui braveraient la rime et la césure. Il doit surtout être en état de donner à ses élèves les plus avancés des explications, que même leur curiosité provoquera plus d'une fois. L'étude de notre métrique me paraît donc devoir être introduite dans toutes les écoles normales primaires<sup>91</sup>.

---

<sup>90</sup> Émile Deschamps, in Wilhelm Ténint, *Prosodie de l'école moderne*, précédée d'une lettre à l'auteur par Victor Hugo et d'une préface d'Émile Deschamps, Comptoir des imprimeurs réunis, Paris, 1844, p. viii.

<sup>91</sup> Louis Quicherat, *Petit traité de versification française*, 8<sup>e</sup> édition [première édition datant de 1850], Paris, Librairie Hachette et Cie, 1882, p. 1-2.

Dans les *Principes et exercices élémentaires de versification française* (1862), après avoir cité des vers de Boileau affirmant que l'on naît poète, et qu'on ne le peut devenir<sup>92</sup>, Théodore Lepetit justifie l'existence de son traité ainsi :

Aussi n'avons-nous, en publiant ce petit Traité, ni la prétention ni le désir de faire des poètes ; notre intention est seulement de faire connaître aux élèves de nos écoles le mécanisme de la versification française, et de leur procurer le charme d'une lecture intelligente de nos gloires littéraires. N'est-ce pas aussi leur rendre service que de les mettre à même de composer, au besoin, quelques vers à l'occasion d'un baptême, d'un anniversaire, d'une première communion, d'une distribution de prix<sup>93</sup> ?

Scolaire, la versification ? N'oublions pas que Corbière lui-même adopte la posture de l'instituteur, « *Réglons notre papier et formons bien nos lettres* » en ouverture d'un poème parodique des traités de versification – il adoptera ailleurs la posture de l'étudiant. L'école est par ailleurs un lieu privilégié de l'oralisation du vers, comme en témoignent les très nombreux manuels de récitation, dont les multiples réimpressions témoignent de l'impact. Pierre Larousse, dont le *Trésor poétique à l'usage des instituteurs de jeunes garçons, 300 morceaux de poésie* a été réimprimé vingt-trois fois entre 1857 et 1924, justifie l'écriture de son *Nouveau traité de la versification française* par l'écoute douloureuse de vers composés par son jeune filleul : « *Proh pudor ! un pareil morceau adressé à l'École Normale et à la Lexicologie ! Je fus sur le point de ne pas embrasser mon filleul, par amour pour la poésie*<sup>94</sup>. » Et de conclure, après avoir fait de son filleul un poète comme il faut, que grâce à son traité, les « parrains et marraines de France seront débarrassés à tout jamais de ces fades, insipides et banals compliments qui étalent leurs métaphores menteuses au milieu de feuilles enjolivées<sup>95</sup> ». S'ajoute à la pratique de la récitation de poésie une dimension morale de catéchisme : « N'est-ce pas contre cette poésie de commande, aux ordres, moralisatrice et infantilisante, que tendrait aussi à se développer la

---

<sup>92</sup> « C'est en vain qu'au Parnasse un téméraire auteur  
Pense de l'art des vers atteindre la hauteur :  
S'il ne sent point du ciel l'influence secrète,  
Si son astre en naissant ne l'a formé poète,  
Dans son génie étroit il est toujours captif ;  
Pour lui Phébus est sourd, et Pégase est rétif. »

<sup>93</sup> Théodore Lepetit, *Principes et exercices élémentaires de versification française*, Larousse et Boyer, 1862, p. v.

<sup>94</sup> Pierre Larousse, *Nouveau traité de la versification française*, Paris, Librairie Larousse, 3<sup>e</sup> édition, 1890, p. vi.

<sup>95</sup> *Id.*, p. viii.

modernité poétique<sup>96</sup> ? » Dans *Les Amours jaunes*, ce psittacisme scolaire aura son signe ponctuant, le point d'exclamation.

Si Corbière par ailleurs prend un malin plaisir à rendre presque impossible l'oralisation de ses poèmes, c'est précisément pour aller à rebours des caractéristiques communes du vers selon les traités. S'il y a débat sur ce qui définit la poésie (pour certains, comme Quicherat, la poésie se définit encore par le vers : « Une composition écrite en vers appartient à la *poésie*, est un ouvrage de poésie, une œuvre *poétique*<sup>97</sup>. » ; pour d'autres, plus modernes en ce sens, l'usage du vers ne suffit pas seul à faire poésie), il est frappant de voir que les règles du vers ne varient guère (Quicherat, encore : « 1° [Les vers] ont un nombre limité et régulier de syllabes ; / 2° Ils se terminent par la *rime*, c'est-à-dire une consonnance pareille qui se trouve à la fin de deux vers au moins<sup>98</sup> »), et l'une en particulier retient notre attention, en ce qu'elle condense l'idée persistante qu'il n'y a pas de vers sans oral. C'est le troisième et dernier point définissant le vers selon le même Quicherat :

3° Ils n'admettent pas l'*hiatus*, c'est-à-dire la rencontre de deux voyelles dont l'une finit un mot et l'autre commence le suivant, comme *tu es, j'ai eu*. L'*e* muet est seul excepté<sup>99</sup>.

C'est assez étonnant : s'il y a hiatus, il n'y a pas vers. Cette loi se retrouve partout : chez Ténint, dont le livre pour Victor Hugo, « fera un jour partie de la loi littéraire<sup>100</sup> », on lit que les poètes du seizième siècle « s'alarmaient peu de rencontrer dans le vers de nombreux hiatus [...]. Au dix-septième siècle, au contraire, plus un seul hiatus ; *les règles du vers sont observées scrupuleusement*<sup>101</sup> », et même « Règle absolue, l'hiatus est prohibé<sup>102</sup>. » ; chez Lepetit, « On appelle *hiatus* (baillement) la rencontre de deux voyelles dont l'une finit un mot et l'autre commence le mot suivant. L'*e* muet est la seule voyelle qui s'élide à la fin des mots ; toute autre forme un *hiatus*. ON NE POURRA DONC JAMAIS FAIRE ENTRER DANS UN VERS *loi ancienne, Dieu éternel, vérité éclatante, pria encore*, etc. On admet cependant dans les vers *Oui, oui ; hé,*

---

<sup>96</sup> Jean-François Massol, *De l'institution scolaire de la littérature française (1870-1925)*, ELLUG, Grenoble, université Stendhal, 2004, p. 52.

<sup>97</sup> Quicherat, *Petit traité de versification française*, *ibid.*, p. 3.

<sup>98</sup> *Id.* p. 4

<sup>99</sup> *Id.*

<sup>100</sup> Victor Hugo, « Lettre à l'auteur », in Ténint, *Prosodie de l'école moderne*, *ibid.*, p. iii.

<sup>101</sup> Ténint, *ibid.*, p. 101. Nous soulignons.

<sup>102</sup> *Id.*, p. 143.

*oui*<sup>103</sup> » ; dans le *Dictionnaire de l'élocution françoise [...]*, réédité en 1802, l'entrée « HIATUS » s'étalant sur plusieurs pages précise :

On ne peut lire ces deux mots de suite [« ceci est », mots tirés de vers de Théophile] sans éprouver cette difficulté, ce bâillement dont nous parlons. [...] Les Auteurs les plus exacts n'ont point d'égard à l'*hiatus* dans la répétition du mot *oui*, apparemment parce que ce mot ne peut se répéter qu'on appuie beaucoup sur le premier, & plus encore sur le second, & qu'en conséquence on ne doit reprendre haleine, & faire un repos entre les deux ; ce qui empêche l'*hiatus* d'être senti. [...] Cette loi qui interdit l'*hiatus* de toute Poésie française, est faite pour l'agrément de l'oreille<sup>104</sup>.

Cette obsession commune autour de l'*hiatus*, dont l'interdiction prime en importance dans la hiérarchie des règles sur la place de la césure par exemple (sujet sur lequel les théoriciens ne sont pas tous d'accord. La limite qui sépare vers simple et vers composé par exemple varie d'un auteur à l'autre ; Ténint, si sévère sur l'*hiatus*, vante les « vers brisés » – ceux qui déplacent la césure dans l'alexandrin notamment – des romantiques) nous semble symptomatique de ce que l'oreille est seule vraie critique de ce qu'est un vers. Quicherat, toujours autour de la problématique de l'*hiatus*, oppose l'oreille-juge à l'œil-suspect, fautif :

Les mots terminés en *r* peuvent être suivis d'une voyelle, même quand cette *r* ne se prononce pas [...] Nous conseillerons cependant d'user très-sobrement de cette liberté. La rencontre de pareils mots met dans l'alternative ou d'altérer la prononciation, ou de faire un hiatus réel et choquant.

La même remarque s'applique à tous les consonnes muettes qui ne dissimuleraient *que pour l'œil* la présence de l'*hiatus*<sup>105</sup>.

Quand Corbière (et, à la même période, Mallarmé bien sûr) travaille le visible par le pur intermédiaire du caractère ponctuant (à prendre au sens large : l'italique des « Rondels pour après » entre en jeu par exemple), au détriment de l'audible, il donne au vers une nouvelle dimension poétique, qui tranche avec toute la conception de son siècle.

---

<sup>103</sup> Lepetit, *Principes et exercices élémentaires de versification française, ibid.*, p. 3. Nous soulignons en petites majuscules, les italiques sont dans le texte d'origine.

<sup>104</sup> A. Demandre et Pierre-Antoine d'Ambesieux (auteurs présumés), *Dictionnaire de l'élocution françoise, contenant les principes de grammaire, logique, rhétorique, versification, syntaxe, construction, synthèse ou méthode de composition, analyse, prosodie, prononciation, orthographe, & généralement les règles nécessaires pour écrire & parler correctement le françois, soit en prose, soit en vers; avec l'exposition & la solution des difficultés qui peuvent se présenter dans le langage : le tout appuyé sur des exemples tirés des meilleurs auteurs. On y a joint une table raisonnée des matières, pour faciliter l'usage de ce dictionnaire, & indiquer au lecteur les endroits où il peut trouver des détails sur les objets de ses recherches.* Tome premier, [1769], réédité par l'abbé de Fontenai, Paris : Delalain fils, 1802, p. 571-575.

<sup>105</sup> Quicherat, *ibid.*, p. 38. Nous soulignons.

En effet, « en poésie, OU L'ON CHANTE, OU L'ON PARLE » énonce avec une certaine véhémence Wilhelm Ténint : « Le poète chante dans l'ode, dans le dithyrambe, dans le poème. / Il parle dans le drame, dans la comédie, l'épître et la fable<sup>106</sup> » ; pour Théodore de Banville, « À quoi donc servent les vers ? À chanter<sup>107</sup>. » Le romantisme « remet ensemble la poésie et la musique<sup>108</sup> », ce qui rendra fou furieux Castil-Blaze, qui refusera au poème tout à la fois son statut « lyrique » et son droit à être écrit en vers. Le poème pour lui est écrit en « prose rimée, faite pour être lue ou parlée<sup>109</sup> » :

Quelle somme de préjugés moisissés, de pédantesque manie, de routine décrépète, d'orgueilleuse opiniâtreté, d'outrecuidance aveugle et brutale ! ne faut-il pas avoir encrouté, mastiqué dans sa tête pour oser présenter comme des vers ces additions de syllabes, ces brochettes de mots antipathiques et discordants ? prose rimée excellente ! admirable, sublime quelquefois par la beauté, le charme, l'énergie des pensées, à la bonne heure ! mais des vers *Dio santo*, des vers lyriques !

Et vous avez le front de scander cette prose ! Dans votre croassement de corbeau, retrouverons-nous le langage des dieux<sup>110</sup> ?

Du croassement de corbeau au coassement de crapaud, il y a une *r* de ressemblance... Citons encore Castil-Blaze, tant pour le plaisir de cette verve un peu aberrante que parce qu'elle semble avoir été connue de Corbière, qui ne prend pas vraiment ses distances avec cet assassin des versificateurs (ou prosateurs en rime) français :

Et nos poètes qui s'évertuaient, mordaient leurs doigts, se brisaient le crâne pour composer des sonnets sans défaut qui ne valaient pas un long poème, des quatrains, des épîtres à rimes uniformes ou senées, des tercets au sens suspendu, proscrivant tout mot répété, des rondeaux qui vont ajouter à la contrainte de la rime identique l'obligation de ramener deux fois, à point nommé, les mots de leur début, en donnant à ces mots un nouveau sens ! pour combiner l'acrostiche, plaçant toutes les lettres d'un mot diatoniquement, à la tête des lignes rimées, ou les syllabes du nom de leur héros à la fin de leurs vers, la ballade et son envoi, les triolets, la villanelle et ses refrains, le lai, le virelai, les rimes en échos, équivoquées, le redoutable chant-royal avec ses ripostes forcées ; les bouts-rimés donnant la torture au bon sens par la tyrannie de leurs rimes étranges, baroques, saugrenues ; la glose simple ou redoublée ; et nos poètes qui gaiement se dévouaient à ce rude labeur, à ces *difficiles*

---

<sup>106</sup> Ténint, *ibid.*, p. 56.

<sup>107</sup> Théodore de Banville, *Petit traité de poésie française*, Paris, A. Le Clère, 1872, p. 4.

<sup>108</sup> Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, coll. « Poche », 1982, p. 126.

<sup>109</sup> Castil-Blaze, *L'Art des vers lyriques*, Paris, Adolphe Delahays, 1858, p. 40.

<sup>110</sup> *Id.*, p. 45-46.

*nugae*, n'ont jamais, jamais ! eu l'idée heureuse et toute simple de mesurer un couplet de chanson ! Un seul, entendez-vous ? un seul<sup>111</sup> !!!

La posture de Castil-Blaze est intéressante en deux points : d'une part, elle est tellement rétrograde (il refuse de séparer vers et musique, ce qui nous ramène à une conception antique et médiévale du vers, contre la définition moderne du lyrisme en train de s'établir ; il refuse la définition syllabique du vers, et emploie les notations latines pour marquer les syllabes longues et les syllabes brèves) qu'elle en devient moderne. Séparer absolument le poème de la musique est un acte avant-gardiste en 1858, avec lequel Henri Meschonnic est absolument d'accord (même si, pour ce dernier, il y a rythme et bien sûr vers en dehors de la musique, ce qui le met en contradiction complète avec Castil-Blaze). D'autre part, Corbière semble en partie d'accord avec Castil-Blaze, et il est frappant que certaines images de *L'Art des vers lyriques* se retrouvent transposées dans *Les Amours jaunes*, notamment dans « I sonnet (avec la manière de s'en servir) ». Difficile en effet de ne pas mettre en parallèle une citation comme « Dans les pays où l'art des vers est connu, pratiqué, tout le monde lit naturellement, avec une parfaite élégance et sans étude préliminaire. La route est tracée, aplanie, *on n'a qu'à suivre le rail*<sup>112</sup>. » avec « Sur le *railway* du Pinde est la ligne, la forme<sup>113</sup> » ; « Multipliez les repos, au lieu d'un, mettez-en deux [...] Mettez-en trois [...] Par ce moyen vous sentez le vers, solidement établi, marcher d'un pas ferme et sûr. Vous sentez que le palefroi soumis à votre direction est muni de ses quatre jambes. Sans cette précaution, il ne vous reste pas même l'âne de Sancho Pança ; mais les autres piquets immobiles sur lesquels Ginès de Passamont avait juché le naïf écuyer<sup>114</sup>. » rappelle les « pieux » de la rime, les quatre soldats. Ou encore « Aussi les voyons-nous compter les syllabes avec leurs doigts ; leur Pégase boiteux et bancal traîne, au pas, un cabriolet-compteur<sup>115</sup>. » qui fait écho au dernier tercet :

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

Corbière aime beaucoup faire compter le lecteur sur ses doigts... De manière générale, Corbière partage avec Castil-Blaze cette haine du poète-académicien et ce dernier

---

<sup>111</sup> *Id.*, p. 51.

<sup>112</sup> *Id.*, p. 38.

<sup>113</sup> Corbière, « I sonnet », *Les Amours jaunes, ibid.*, p. 63.

<sup>114</sup> Castil-Blaze, p. 11.

<sup>115</sup> *Id.*, p. 304.

aurait sans doute été ravi de lire dans « Ça ? » des « lignes de prose » (pour ne pas dire vers...) comme « Bouts-rimés ? – Par quel bout ?... Et ce n'est pas joli ! » ou « Vers ?... vous avez flué des vers ?... – Non, c'est heurté<sup>116</sup>. » : enfin un poète qui ne prétend pas faire des vers. Autre point de satisfaction de Castil-Blaze (nous plaisantons bien sûr : ce dernier aurait certainement été horrifié de lire ces *Amours jaunes* cacophoniques), la distance qu'instaure Corbière entre vers et musique, particulièrement sensible dans « À un Juvénal de lait<sup>117</sup> » ou plus encore dans « À une demoiselle » où, derrière l'apparente coïncidence entre poésie et musique, c'est avant tout l'impossible accord entre les deux arts qui se trouve doublement affirmé, à la fois par le refus de la dame séduite de « Déchiff[r] au clavecin cet accord de [la] lyre » et par le fait que le poète désire avant tout que sa poésie soit rendue par un « Cauchemar », un « Grattage », un « Cri d'os, dur sec, qui plaque et casse<sup>118</sup> », en aucun cas par de la musique. Comme il y a des vers qui ne sont pas de la poésie, il y a des pianistes qui ne sont pas musiciens : nul doute que c'est le cas de cette « demoiselle ».

Ainsi, l'approche du vers par Corbière va complètement à rebours de son temps. En arrachant le vers de l'empire de l'oralisation, en coupant les liens qui unissaient avec force poésie et musique, en proclamant le règne du visuel par son usage du caractère, il redéfinit la dimension poétique du vers. Paradoxalement, il connaît les règles et les applique : Pascal Rannou ne relève que « trois irrégularités prosodiques<sup>119</sup> » dans *Les Amours jaunes* (Dominique Billy en relèvera plus tard une quatrième<sup>120</sup> : ça reste peu). Ainsi donc, l'hiatus résultant d'une combinaison interjection + « oui » est autorisé ? Corbière en use (dans « Femme », « Duel aux camélias », « Le novice en partance et sentimental »...) ; les autres sont interdits ? Il n'en mettra qu'un selon Dominique Billy<sup>121</sup> ; les vers monosyllabiques sont également

---

<sup>116</sup> Corbière, « Ça ? », *Les Amours jaunes*, *ibid.*, p. 41 et 42.

<sup>117</sup> « C'est le *vers solitaire*. – On le purge. – *Ces Dames* / Sont le remède. Après, tu feras de tes nerfs / Des cordes à boyau, quand, guitares sans âmes, / Les vers te reviendront déchantés et soufferts. », Corbière, « À un Juvénal de lait », *ibid.*, p. 129.

<sup>118</sup> Corbière, « À une demoiselle », p. 130.

<sup>119</sup> Pascal Rannou, *De Corbière à Tristan*. « Les Amours jaunes » : une quête de l'identité, Paris, Champion, 2006, p. 44-45.

<sup>120</sup> Dominique Billy, « Corbière et le vers libéré de 'Journal de bord' », in *Chanté, déchanté, Cahiers Tristan Corbière n°2*, sous la direction de Benoît Dufau, Benoît Houzé, Samuel Lair et Katherine Lunn-Rockliffe, Paris : Classiques Garnier, 2019, p. 97.

<sup>121</sup> « Le sabotage de la poésie française dans *Les Amours jaunes* (2) », *Studi Francesi*, Rosenberg & Sellier, 2005 (pour l'édition originale)/2014 (pour l'édition remaniée) : « les mots en voyelle plus schwa

proscrits ? Il n'en mettra pas (ou très peu). Mieux encore, s'il n'y pas hiatus quand une voyelle s'élide, élidons-en d'autres que le « e », à grand renfort d'apostrophes : c'est ce que feront le capitaine Bambine et le « Cap'taine Ledoux ». Mais la preuve est par l'addition des exemples : ces vers ne sont ni musicaux, ni audibles.

Au terme de ce premier parcours, il apparaît que l'inscription du caractère – notamment ponctuant – chez Corbière condense l'essentiel de sa poétique. Sa pratique de la poésie intègre en effet pleinement une dimension visuelle, qui participe de son originalité maudite, puisqu'elle interdit une communication totale entre le poète et son lecteur, qu'elle se moque de toute la conception du vers et de la poésie qui faisait « loi littéraire » avant lui. Le premier chapitre de ce travail aura pour but de montrer que la ponctuation est un vecteur de libération des carcans imposés par le monde du livre, et d'affirmation d'une poétique dont les vertus sont particulièrement visuelles. La rencontre de la dimension grammaticale et de la dimension poétique des signes ponctuels sera l'objet du deuxième chapitre, où nous nous concentrerons sur la ponctuation au sens le plus strict : les différents points ont leur histoire dans le vers français, et Corbière leur confère des vertus en accord avec son rapport affectif aux différents signes. De ce rapport personnel au signe, nous verrons dans le troisième chapitre qu'émane une poétique singulière : le caractère ponctuant définit le caractère de Corbière et de son écriture. Enfin, l'étude des relations entre corps et ponctuation permettra de montrer que Corbière ne se contente pas de pointer les défauts des différentes poétiques romantiques : images et manifestations du corporel permettent d'inventer une nouvelle poésie de l'intime, débarrassée des oripeaux prétentieux et autres tournures boursouflées. Des vers grattés au tesson, mutilés, troués, à l'image du poète qui, comme le « **point ●** » qu'il rêve d'être, « pique » toute la poésie de son siècle... et marque celle qui arrive.

---

sont soigneusement proscrits, à moins d'une élision ». La seule exception se trouve au vers 23 de la « Litanie du sommeil ».

# Chapitre 1 : La ponctuation, un enjeu éditorial. Questions de « vilisibilité<sup>122</sup> »

---

<sup>122</sup> Jacques Anis, « Vilisibilité du texte poétique », in « Le signifiant graphique », *Langue française*, n°59, 1983, p. 88-102.

## 1. Publier : appauvrir ?

### *L'hésitation à publier*

« Mais est-ce du huron, du Gagne, ou du Musset ?<sup>123</sup> » s'interroge Corbière. L'habit d'Arlequin renvoie également à ce patchwork de références qui s'interpénètrent les unes les autres, unies par des fils faits ici de parodie, là d'admiration, qui s'entremêlent parfois, formant le même « ragoût<sup>124</sup> », « mélange adultère » d'écrivains plus ou moins digérés, dont les poèmes sont parfois recrachés et semblent presque pourrir dans l'écriture malade des *Amours jaunes*. Dans cette posture citationnelle assumée, le projet de publication ne va pas de soi : le « monstre de livre » est nourri des plus grands noms de la poésie, même si ce Panthéon fait le grand écart entre les références sérieuses louées par les programmes scolaires de la III<sup>e</sup> République (La Fontaine notamment) et les emprunts aux poètes plus proches dans le temps, et encore contestés, par la morale, par les grammairiens, par d'autres poètes. Quel poète de vingt-sept ans au nom inconnu aurait l'outrecuidance de se confronter à Ronsard dès le titre, à La Fontaine dès le poème liminaire ? Pour les parodier qui plus est. Jean-Luc Steinmetz pense que Corbière accomplit un « obscur devoir » en portant son manuscrit à l'édition : « Il s'acquitte vis-à-vis d'une postérité dont il ne sait même pas qu'elle l'entendra<sup>125</sup>. » Comme toujours, les choix de Corbière sont entre-deux : le chic peut-être le pousse à choisir une édition relativement luxueuse, 345 pages ornées de bandeaux et de vignettes, des lettrines pour chaque groupe de vers de « Litanie du sommeil », et Corbière d'ajouter « On m'a commandé une *eau forte* pour mes *Œuvres*, et j'en veux faire une très forte, moi ! na<sup>126</sup> ! » ; en compensation, le choix de l'éditeur et le nombre de tirages (quatre cent quatre-vingt-dix exemplaires, payés par Corbière père) lui interdisent tout espoir de réelle réussite du recueil : les frères Glady étaient peu connus, avaient ouvert en 1871 et n'avaient réalisé que peu d'ouvrages. En outre, peu de temps après la publication des *Amours jaunes*, la critique considérait – à tort, si l'on regarde les autres publications des deux frères – que la maison d'édition s'était spécialisée dans la littérature érotique, suite à la publication de *Jouir* (1875) et de *Mâle et femelle* (1876), deux romans libertins d'Albéric, l'un des frères Glady : au chic de

---

<sup>123</sup> Corbière, « Ça ? », *Les Amours jaunes*, *op. cit.*, p. 42.

<sup>124</sup> Corbière, « Epitaphe », *Les Amours jaunes*, *ibid.*, p. 50.

<sup>125</sup> Steinmetz, *Tristan Corbière, une vie à-peu-près*, *op. cit.*, p. 403.

<sup>126</sup> Corbière, lettre du 11 juillet 1873 à Camille Dufour, *in Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1061.

l'édition répond l'échec programmé du recueil, du point de vue de la réception.

L'entreprise de publication est donc un geste « à-peu-près », encore, comme si Corbière publiait à reculons. Les raisons psychologisantes d'une hésitation à publier sont nombreuses : peur d'un échec, surtout dans le cadre d'un recueil qui, comme nous l'avons vu, pose sans cesse la question de sa valeur ; peur peut-être même d'une réussite, ce qui ôterait à Corbière son statut de Renégat et le ferait jouer dans la cour du grand Lamartine qui couche ses douleurs, y compris celles liées à la mort de sa fille, à des fins commerciales et ouvre une souscription à ses *Œuvres complètes* afin de régler ses dettes – selon Corbière.

« *La cigale et la fourmi* » : le discours réflexif à la publication

Comme à Jean-Luc Steinmetz, il nous paraît vain de chercher dans la psychologie ou les contingences extérieures les raisons qui poussent Corbière à publier ses œuvres, pas plus que celles qui l'incitent à ne faire « aucun effort [...] envers des éditeurs en vogue<sup>127</sup>. » S'il y a une certaine répugnance à publier *Les Amours jaunes*, mieux vaut se borner aux raisons que le recueil propose, et notamment dans les poèmes composés au moment de la publication, à savoir les deux poèmes liminaires, « Le Poète & la Cigale » et « La Cigale & le Poète ». Composées au moment où *Les Amours jaunes* sont sous presse, les deux parodies de La Fontaine se réfléchissent l'une l'autre et leur position encadrante permet d'imaginer qu'elles réfléchissent même l'ensemble du recueil imprimé (et non du recueil manuscrit) ; qu'elles en sont une forme d'allégorie. La dimension métatextuelle de ces fables amORALES ne se cache pas, elle s'exhibe bien au contraire du fait de l'emploi de l'italique, signe tout à la fois de la citation évidente de « La cigale et la fourmi », mais aussi de cette écriture qui, d'emblée, est montrée comme oblique, allant de travers, de même que la démarche de la muse « presque bue<sup>128</sup> », le verbe « boire » à la voie passive pouvant signifier « être ivre ». Les italiques permettent peut-être également d'entrer dans un recueil placé sous le signe de l'élan et de la légèreté tels que nous les avons définis, elles annoncent une tonalité lumineuse, le premier poème laissant entr'apercevoir une relation amoureuse

---

<sup>127</sup> Jean-Luc Steinmetz, *id.*, p. 401.

<sup>128</sup> Corbière, « La Cigale & le Poète », *op. cit.*, p. 247.

possible, un amour courtois où la dame fait preuve de merci :

*La voisine est très prêteuse,  
C'est son plus joli défaut :  
– Quoi : c'est tout ce qu'il vous faut ?  
Votre Muse est bien heureuse...  
Nuit et jour, à tout venant,  
Rimez mon nom... Qu'il vous plaise !  
Et moi j'en serai fort aise*

*Voyons : chantez maintenant*<sup>129</sup>.

Dans la tonalité comme dans la graphie, le poème liminaire annonce donc bien plus la dernière section du recueil, « Rondels pour après » que la majeure partie des *Amours jaunes*, le plaisir poétique annoncé (« *Qu'il vous plaise !* ») laissant immédiatement place à la déceptivité de l'écriture (« L'Art ne me connaît pas. Je ne connais pas l'Art<sup>130</sup>. » est-il écrit dans le poème suivant immédiatement « Le Poète & la Cigale ») et de l'amour : la « *rime en elle* » généreusement prêtée par Marcelle qui, de fait, est l'une des plus représentées dans le recueil – quatre-vingt quatorze fois à la rime, autre dimension métatextuelle annoncée par le poème liminaire – se retrouve pour la première fois au deuxième poème, pour le moins dégradée :

*Là, sa pauvre Muse pucelle  
Fit le trottoir en demoiselle,  
Ils disaient : Qu'est-ce qu'elle vend ?*

*– Rien. – Elle restait là, stupide,  
N'entendant pas sonner le vide  
Et regardant passer le vent...<sup>131</sup>*

Avec cette annonce des « Rondels », le lecteur commence donc par la fin sans encore s'en rendre compte. Il pourra s'en apercevoir au terme de la première partie du recueil : « il y a tant de choses qui finissent par le commencement que le commencement commence à finir par être la fin<sup>132</sup> », et vice versa, puisque la tonalité désenchantée du dernier poème, « La Cigale et le Poète », renvoie à celle des premières sections. En outre, les italiques annoncent la déviance des procédés scripturaux, déjà abondants au seuil du recueil : signes de ponctuation variés, capitales d'imprimerie, parenthèses,

---

<sup>129</sup> « Le Poète & la Cigale », *ibid.*, p. 37-38.

<sup>130</sup> « Ça ? », *ibid.*, p. 42.

<sup>131</sup> « Paris », *ibid.*, p. 43

<sup>132</sup> « Epitaphe », *ibid.*, p. 49.

tirets.

Cette profusion inaugurale des différents caractères signale l'intérêt que Corbière leur porte et la richesse poétique de leur présence. Dès le deuxième vers, les capitales d'imprimerie jouent d'emblée à plusieurs niveaux. D'un point de vue narratif, « *IMPRIMÉ* », précédé de la proposition participiale « ayant rimé », signale discrètement la période de composition du poème relativement à la naissance du recueil : « Le Poète & la Cigale » est écrit alors que *Les Amours jaunes* est achevé, et il ne manque au livre qu'une « marraine », figure tutélaire protectrice et amoureuse, « Marcelle », derrière laquelle la plupart des commentateurs pensent que se cache Armida Julie Josephina Cuchiani, dite « Herminie ». Cette chronologie annonce par ailleurs la bizarrerie du rapport au temps présidant au recueil, puisque le début du poème annonce un recueil fini d'être composé, quand sa fin annonce un chant à venir (« *Voyons : chantez maintenant.* ») Du point de vue de la tonalité, le caractère annonce l'humour et le jeu, dans un calembour que le lecteur doit reconstituer : le mot « *IMPRIMÉ* » est imprimé en « *CAPITALES D'IMPRIMERIE* » pourrait-on dire. Le procédé scriptural d'emblée est signalé comme un langage complémentaire, prolongeant le sens de l'écriture, ici par le biais de l'humour. Mais c'est en prenant en compte son reflet tel qu'il apparaît dans « La Cigale et le poète » que ce deuxième vers prend son sens le plus important, en ce qu'il tient un discours sur la démarche de Corbière quant au projet de publication et sur ce que cette démarche a d'intrinsèquement déceptif. Considérons les deux fables telles que Corbière les a composées, en miroir :

Le Poète & la Cigale

*Un poète ayant rimé,  
IMPRIMÉ  
Vit sa muse dépourvue  
De marraine, et presque nue [...]*

La Cigale & le Poète

*Le poète ayant chanté  
Déchanté,  
Vit sa Muse, presque nue  
Rouler en bas de sa nue [...]*

Les effets d'échos sont appuyés, et le second poème se lit de manière évidente comme une continuation du premier : l'article anaphorique « le » remplaçant l'article indéfini « un », les rimes (« *ayant rimé* ») devenues chant (« *ayant chanté* ») du fait de l'injonction « chantez maintenant », la reprise quasi-identique des vers 1 et 3, la rime du même au même « nue » aux vers 4, la reprise des italiques et du titre... Corbière

attire l'œil sur cette gémellité de façon pour le moins appuyée. Seule différence dans ces quatre vers, et de taille : les deuxièmes vers, qui font résonner « IMPRIMÉ » et « Déchanté ». Est-ce là une façon pour Corbière de dire que le geste de publication mène à un nécessaire affaiblissement du chant et à une désillusion ? « Imprimer » en effet conduit fatalement à une certaine normalisation de l'écriture, surtout au XIX<sup>e</sup> siècle, notamment du point de vue de la ponctuation.

### *Ponctuation et imprimeurs : l'écrivain dépossédé*

Il va de soi qu'une quelconque normalisation va à l'encontre de la pratique de Corbière, si ce n'est de celle de tout écrivain, *a fortiori* dans un recueil comme *Les Amours jaunes* qui multiplie les audaces lexicales et joue avec tous les codes de la langue. Publier inaugure souvent un conflit entre auteurs et la société des gens du livre, et même au sein de cette société entre imprimeurs, protes et grammairiens-correcteurs. S'il n'y a pas lieu de débat autour des questions orthographiques et syntaxiques admises par tous (et encore, chez un autre éditeur que les frères Glady, les fantaisies orthographiques et les calembours de Corbière auraient très bien pu se heurter à un mur), la ponctuation pose problème, même quand elle n'est pas aussi outrancière que dans *Les Amours jaunes*. Le fait est qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, la ponctuation est un sujet de grammaire nouveau, et ses usages varient selon les idéologies et ses pratiques : on distingue par exemple ponctuation sous la plume et ponctuation imprimée, la ponctuation cursive étant considérée comme naturelle, venant « spontanément sous la plume<sup>133</sup> », la ponctuation « éditée » devant obéir à des règles très strictes pourtant très mal définies. Autour de la question de la ponctuation, et notamment en poésie, se joue la question du conflit entre esprit logique, positiviste et rapport affectif, romantique ou post-romantique à l'écriture.

L'entrée de la ponctuation dans le champ d'étude de la grammaire date du XVIII<sup>e</sup> siècle, et paradoxalement, elle synthétise ce conflit entre raison et affectivité : elle « fait distinguer plus facilement le sens<sup>134</sup> » pour Martin-Dominique Fertel en 1723 ;

---

<sup>133</sup> Jean Mourot, « Sur la ponctuation de Diderot », in *Le français moderne*, Paris, janvier 1952, p. 291.

<sup>134</sup> Martin-Dominique Fertel, *La Science pratique de l'imprimerie*, Saint-Omer, 1723, p. 219.

elle repose sur la « combinaison de trois principes fondamentaux : 1°. le besoin de respirer ; 2°. la distinction des sens partiels qui constituent un discours ; 3°. la différence des degrés de subordination qui conviennent à chacun de ces sens partiels dans l'ensemble du discours<sup>135</sup>. » pour Nicolas Beauzée en 1767. Déjà dans ces premières acceptions, la ponctuation mêle la raison du discours à la subjectivité du corps, présent dans la notion de souffle. Le rôle de normalisation de l'imprimerie apparaît déjà chez Martin-Dominique Fertel, dont le précis indique explicitement que l'éditeur doit corriger les fautes des auteurs :

Il arrive très souvent qu'un Auteur, qui a plutôt en vue l'ordre de son Ouvrage, que le soin de bien ponctuer les membres de ses périodes, met quelquefois, faute d'attention, des ponctuations toutes opposées à celles qui devraient y être ; & beaucoup de Compagnons n'en ayant point connaissance, les mettent comme elles sont dans la copie, soit qu'elles soient bien ou mal. Pour le soulagement de ceux-ci, nous donnerons un petit éclaircissement de chacune Ponctuation en particulier, tant de leur noms & figures, que de leurs différents usages<sup>136</sup>.

La pratique de la ponctuation est souvent considérée comme relevant de l'éditeur comme l'explique la linguiste et historienne de la langue Nina Catach :

[Ces] signes linguistiques échappent en grande partie à l'auteur, sont imposés à son texte par les gens du livre, par des conventions extérieures à lui dont il a beaucoup de mal à remettre en cause l'application : nous dirons que cet aspect du langage est, tout comme l'orthographe, particulièrement codifié, socialisé, pour ne pas dire aliéné<sup>137</sup>.

Notons par ailleurs qu'encore au XX<sup>e</sup> siècle, malgré les bouleversements formels de l'usage de la langue littéraire impulsés par le Nouveau Roman notamment, les imprimeurs ne prennent pas en compte le traitement littéraire de la ponctuation, à la limite de l'agrammaticalité, pourtant essentiel dans des romans comme ceux de Claude Simon ou Robbe-Grillet, ainsi que le regrette Claude Gruaz : « Il est nécessaire de garder à l'esprit un certain nombre de faits. En premier lieu, les imprimeurs ne respectent pas toujours la ponctuation des auteurs<sup>138</sup>. » Que les imprimeurs, encore au

---

<sup>135</sup> Nicolas Beauzée, *Grammaire générale, ou Exposition raisonnée des éléments nécessaires du langage : pour servir de fondement à l'étude de toutes les langues*, Paris, J. Barbou, 1767, p. 577-578.

<sup>136</sup> Fertel, *La Science pratique de l'imprimerie, ibid.*, p. 219.

<sup>137</sup> Nina Catach, « La ponctuation », in *Langue française*, sous la direction de Nina Catach, Larousse, 1980, n°45, p. 16.

<sup>138</sup> Claude Gruaz, « La ponctuation, c'est l'homme... Emploi des signes de ponctuation dans cinq romans contemporains. », in *Langue française*, sous la direction de Nina Catach, Larousse, 1980, n°45, p. 124.

XX<sup>e</sup> siècle, ne considèrent pas que la ponctuation fasse partie du style de l'écrivain, même après Mallarmé qui écrivait « [...] au gré d'une ponctuation qui disposée sur papier blanc, déjà y signifie<sup>139</sup> » laisse songeur. Le fait permet d'imaginer à quel point cette question a pu engendrer de crispation au siècle précédent.

En effet, dans la seconde partie du XIX<sup>e</sup>, la synthèse rationalité-affectivité vole en éclats. Si la ponctuation évolue alors rapidement, ce n'est pas du fait des grammairiens mais des imprimeurs, qui prônent un usage de la ponctuation purement rationnel, faisant fi du souffle, trace du corps de l'auteur et de sa subjectivité. On lit ainsi dans *L'Imprimerie, Journal de la typographie et de la lithographie*, en 1876 que « [la] ponctuation est l'anatomie du langage ou de la pensée, et non point une affaire de tâtonnement ou de fantaisie : ponctuer, c'est disséquer les phrases et donner à chacune de leurs parties le sens voulu par l'auteur<sup>140</sup>. »

Déjà en 1865, M. Chapoulaud, imprimeur à Limoges, énumérant les causes qui « empêchent un livre d'être correct » indique une ponctuation vicieuse. « La ponctuation est une des parties les plus difficiles de la grammaire. Seul l'imprimeur instruit et expérimenté est conséquent dans sa manière de ponctuer, et sur ce point, l'auteur doit s'en rapporter à lui. [...] Si l'orthographe est une question de fait et peut s'apprendre par l'usage, il n'en est pas de même de la ponctuation qui exige du raisonnement. Il n'existe, il est vrai, aucun traité rationnel sur ce sujet difficile<sup>141</sup>. »

La notion même de ponctuation comme marque d'une pause, respiration et/ou effet de rythme disparaît, alors même que c'est cette définition, reprise dans les différentes grammaires scolaires jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, qu'ont très certainement lue Corbière et les écrivains du XIX<sup>e</sup> durant leurs jeunes années. La ponctuation devient lieu d'une guerre microcholine, opposant écrivains attachés à une pratique personnelle du caractère ponctuant et imprimeurs *deus ex machina* qui s'érigent maîtres<sup>142</sup> des écrivains de manière un peu ubuesque et veulent imposer une pratique dont on ne sait guère ce qui la légitime, de leur propre aveu (« Il n'existe, il est vrai, aucun traité rationnel sur ce sujet difficile »). George Sand illustre parfaitement ce combat. Sans

---

<sup>139</sup> Stéphane Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, Paris, Perrin & Cie, 1895, p. 72.

<sup>140</sup> Cité par Annette Lorenceau, « La ponctuation au XIX<sup>e</sup> siècle. George Sand et les imprimeurs. », in *Langue française, op. cit.*, p. 52.

<sup>141</sup> Annette Lorenceau, *id.*, p. 53.

<sup>142</sup> Ils ne mâcheront pas leurs mots, n'hésitant pas à crier à l'hérésie ou à l'anarchie, en cas de pratiques de la ponctuation non-conformes à leurs attentes.

tomber dans une conception purement affective de la ponctuation qu'elle analyse très finement, elle affirme que la pratique du caractère ponctuant relève de l'individualité de l'écrivain et de ses choix d'écriture : « Vous vous demandez, mon ami, pourquoi je tiens à ce qu'on ne me rectifie pas ma ponctuation à l'imprimerie. [...] On a dit « Le style c'est l'homme ». La ponctuation est encore plus l'homme que le style. La ponctuation, c'est l'intonation de la parole, traduite par des signes de la plus haute importance<sup>143</sup>. » Baudelaire déjà en 1857, moins martialement que George Sand, refusait les entreprises de son éditeur : « Il conteste le caractère utilisé par Poulet-Malassis, lui demande 'de ne pas donner à un manuscrit moderne les archaïsmes et les gentillesques du rouge' – trait distinctif des pages de titre composées par Malassis qui renouvelle ainsi la présentation –, insiste sur l'originalité de sa ponctuation, qui 'sert à noter non seulement le sens, mais LA DECLAMATION' (18 mars)<sup>144</sup> ».

### *L'impossible impression des Amours jaunes*

Revenons à la publication des *Amours jaunes*. Corbière père ayant fréquenté le milieu de l'édition et des romanciers du fait de sa notoriété, Corbière fils ayant fréquenté la bohème parisienne, ce dernier savait certainement que les fantaisies manuscrites lui seraient interdites chez la plupart des éditeurs. Le peu de rigueur<sup>145</sup> des frères Glady lui a été de ce point de vue profitable, raison parmi d'autres peut-être de son choix, et source de difficulté pour les futurs éditeurs :

Du recueil de Corbière, on ne possède ni manuscrit ni épreuves. Le principe est donc de reproduire l'édition originale de 1873. Il n'est simple qu'en apparence. C'est que cette édition, coûteuse et d'une belle typographie, a été mal corrigée : elle est criblée de coquilles. [...] Mais Corbière joue beaucoup sur les mots, et il est bien des cas où la prudence s'impose. Il use et abuse du trait d'union et des fantaisies orthographiques qu'il convient de respecter. Quant à sa ponctuation, elle est très personnelle, voire aberrante ; il multiplie les tirets, qui ont souvent, tout comme les virgules, une fonction essentiellement rythmique : ils soulignent le caractère oral de sa poésie et en règlent le débit. Autrement dit, ce qui serait coquille ailleurs, fait ici partie

---

<sup>143</sup> George Sand, lettre à Charles Edmond, août 1871. Citée par Annette Lorenceau, *id.*, p. 56.

<sup>144</sup> Claude Pichois et Jean Ziegler, *Baudelaire*, Fayard, 2005, p. 439.

<sup>145</sup> Peu de rigueur apparente en tout cas, des études récentes ont montré que la confection des *Amours jaunes* a en réalité fait l'objet d'un travail très minutieux ; nous y reviendrons.

intégrante du texte<sup>146</sup>.

Difficile en effet d'imaginer Albéric ou Louys Glady crier à l'hérésie ou à l'anarchie devant une ponctuation non-conforme à la sacro-sainte, quoique non définie, grammaire de M. Chapoulaud, imprimeur à Limoges, eux qui ne s'étaient d'ailleurs pas encombré de correcteurs, si l'on en croit les coquilles évidentes qui parcourent la première édition des *Amours jaunes* ; Corbière lui-même ne *semble* pas s'être penché sur les épreuves outre mesure. Il n'en demeure pas moins que cette nonchalance de Corbière va dans le sens d'une forme de répugnance à imprimer son manuscrit, sans doute devenu, du fait de l'impression, un « honteux monstre de livre » : rappelons que l'expression tirée de « La Cigale & le Poète » naît alors que le manuscrit est sous presse. Au moment où Christian Angelet prépare son édition, en 2003, l'album Louis Noir n'a pas encore été étudié : il sera localisé par Benoît Houzé et Jean-Luc Steinmetz en 2010. Christian Angelet n'a donc pas pu mesurer à quel point certains poèmes des *Amours jaunes* ont été recadrés, normalisés, malgré le désordre apparent qui continue d'y régner. Les fantaisies de la ponctuation qu'il relève et qu'il reproduit à raison sont bien pâles au regard de celles qui apparaissent dans l'album. Impossible cependant de parler d'anarchie ni même de négligence dans les pages manuscrites retrouvées, malgré quelques tâches éparses : l'écriture est soignée, extrêmement travaillée et les procédés scripturaux très divers témoignent surtout d'une profonde inadéquation entre la dimension artistique du manuscrit et la rectitude d'une édition imprimée. Imprimer pour Corbière, c'est déchanter, mais aussi dé-picturaliser, priver le texte d'une peinture qui l'accompagne, d'un pictogramme allant de l'accent circonflexe stylisé en forme d'oiseau à l'usage de la virgule d'exclamation, le tout dans un poème écrit en travers de la page, en écriture spéculaire ou épousant les formes d'un camée. Comme chez Mallarmé,

*L'impression* que restitue un texte est intimement liée à son *imprimerie*.  
Ou, plutôt, l'impression qu'en retire le lecteur est indissolublement liée à l'effet que le texte dégage sur la base de sa manifestation concrète. Il y a une justesse de l'impression graphique à émettre comme il y a, par le choix et l'ordre calculés des vocables, une impression à sauvegarder. La sensation matérielle que procure une certaine *inscription* du poème relaie celle à tout

---

<sup>146</sup> Christian Angelet, « Note sur l'établissement du texte », in *Les Amours jaunes*, *ibid.*, p. 32.

jamais révolue qui a suscité l'occasion poétique<sup>147</sup>.

Corbière, cependant, « décourageux » d'avance sans doute, ne s'est pas donné la même peine que Mallarmé qui désirait travailler la disposition de ses textes à partir des épreuves. Autre raison, et de taille, Mallarmé réfléchit l'édition de son œuvre en termes d'alternance de blanc et de noir : « La modernité ici viendrait des blancs en grand nombre et bien disposés, et de l'emploi exclusif du caractère noir<sup>148</sup>. » Rien d'impossible à l'impression, donc, même si ce n'est pas chose aisée et que les « minuties vraiment chinoises » de Mallarmé (selon ses propres termes) lui vaudront quelques altercations avec Deman, son éditeur – qui, lui-même considère que « c'est à l'éditeur à régler la formule du livre<sup>149</sup>. »

L'impossibilité de faire coïncider tapuscrit et manuscrit chez Corbière vient du fait que l'album *Louis Noir* est un hapax, à mi-chemin entre manuscrit d'apparat, prêt à être présenté à autrui et cahier personnel, intime presque. L'intime de Corbière y prend la forme de petits dessins faits comme au fil de la plume, d'un geste inconscient : les surréalistes en auraient fait leur miel, tant « l'automatisme verbal<sup>150</sup> » y est relayé par ce qui pourrait être un « automatisme pictural ». On observe par exemple à côté du texte qui deviendra « I sonnet (avec la manière de s'en servir) » trois ronds blancs, assimilables à des points de latence, prendre forme humaine et devenir des escrimeurs (voir annexe 4, p. 281), sans doute « par quatre, en peloton [...] les soldats de plomb<sup>151</sup> » évoqués à la première strophe du poème. Ailleurs, au feuillet 26, on s'étonnera de lire « À mon Roscoff » (voir annexe 5, p. 282) d'un trait au crayon très léger, perdu dans « la brume grise<sup>152</sup> », imitant l'impression rendue par l'aquarelle qui surmonte le texte, du même gris que lui, le paysage peint<sup>153</sup> intégrant par ailleurs ce même crayon. Plus généralement, l'album *Louis Noir* témoigne de différentes formes d'écritures manuscrites, tantôt italiques exacerbées, dont les barres horizontales de la

---

<sup>147</sup> Michel Sirvent, « Mallarmé scriptographe ou Le bonheur d'impression », in *Poésie*, 2007/2, n°120, p. 358.

<sup>148</sup> Cité par Michel Sirvent, *id.*, p. 358.

<sup>149</sup> *Id.*, p. 359

<sup>150</sup> André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, édition de Jean-Jacques Pauvert, Le livre de poche, 1966, p. 203.

<sup>151</sup> Corbière, « Sonnet », *ffocsoR — L'album Louis Noir*, *op. cit.*, feuillet 22, r°.

<sup>152</sup> Corbière, « À mon Roscoff », *ffoscoR*, *ibid.*, feuillet 26, r°.

<sup>153</sup> Il y a un doute quant à l'identité du peintre de ce paysage. Il pourrait s'agir de Corbière, mais aussi de Lafenestre.

lettre « t » ou verticales devenues courbes de la lettre « d » surplombent, légères, des mots entiers, mimant élan ou « rafales de mer<sup>154</sup> » ; tantôt romaines, Corbière semblant dompter son écriture qui visiblement penche davantage vers l'italique, dont les caractères sont plus verticaux et ancrés dans la terre, prosaïques pourrait-on dire, en accord avec l'argot marin (« Le nom d'la terre d'là c'est comm'l'port de Lorient<sup>155</sup> ») ou avec la parodie des états de services émanant du ministère de la guerre (« Distinction honorifique – *Ibras*<sup>156</sup> »).

Si ces remarques relèvent quelque peu d'une rêverie sur l'écriture manuscrite, il n'en demeure pas moins que ces variations de l'écriture y incitent, provoquent une « impression » que « l'imprimerie » ne saurait rendre, même aujourd'hui. En plus de ces productions impossibles à rendre dans un recueil imprimé, l'album Louis Noir prend une dimension affective du fait du cheminement qu'il donne à voir :

L'album fait en effet le lien entre plusieurs Corbière, jusqu'ici connus sans guère de solution de continuité : le collégien confectionnant un album de dessins dont le pion déchire les pages inconvenantes, le jeune morlaisien écrivant des parodies obscènes d'airs à la mode, et le poète publiant à Paris dans une quasi-obscrité un livre-phare de la révolution poétique en cours<sup>157</sup>.

En publiant, Corbière doit nécessairement faire un tri et donc renoncer. Pour un poète qui s'observe et s'épie autant que lui, chaque trace de qui il fut semble mériter une place dans son œuvre : il n'a pas effacé de son album différents gribouillis, têtes à peine esquissées, voire ratées, vers ou aphorismes isolés, visages rayés... autant de manifestations de lui qui parfois, presque miraculeusement, prennent un sens au regard des écrits qu'ils accompagnent (comme les ronds blancs devenus soldats de plomb déjà évoqués), mais il doit le faire pour *Les Amours jaunes*. « L'on sent par *ffoscoR* ce que Corbière a dû refouler – le pictural, le manuscrit, et une belle dérive métrique – dans l'entreprise de publier un livre<sup>158</sup>. » Publier, c'est appauvrir. Mais peut-être est-ce aussi, en réaction, l'opportunité de chercher à ressaisir ce qui a été perdu et poser la question d'une possible transcription, dans l'écriture, de la picturalité de l'album Louis

---

<sup>154</sup> « À mon Roscoff », *Id.*

<sup>155</sup> Corbière, [sans titre], *ffoscoR*, *ibid.*, feuillet 29, r°.

<sup>156</sup> Corbière, « Etats de service du capitaine Dangu », *ffoscoR*, *ibid.*, feuillet 5, r°. Notons que dans ce feuillet, l'italique elle-même n'est pas aussi élancée qu'elle peut l'être dans les autres textes évoqués.

<sup>157</sup> Benoît Houzé, « Présentation de l'œuvre », in *Tristan Corbière, ffoscoR — L'album Louis Noir*, *ibid.*, p. 7

<sup>158</sup> *Id.*

Noir.

## 2. Ré-enchanter la publication

*Picturalité du recueil de 1873*

Dissipons tout malentendu : l'album Louis Noir n'est évidemment pas une première version des *Amours jaunes*, mais il en reste une matrice à bien des égards. Si les poèmes qu'on retrouvera remaniés dans le recueil édité sont rares (on en compte trois : « Sonnet à Black », « Mes vieux-jumeaux », « Sonnet », devenant respectivement « Sonnet à sir Bob », « Frère et sœur jumeaux » et « I sonnet »), il n'empêche que de nombreux textes de *ffoscoR* servent de réserve d'expressions, d'images ou de vers dans lesquels aller à la pêche, un peu comme *Le Sanglot de la terre* servit d'hypotexte à Jules Laforgue, qui y a puisé des vers redistribués dans des écrits édités postérieurs. Ainsi, les rimes des 37 premiers vers du texte « Le douanier de mer » (qui s'étale sur trois feuillets de l'album) se retrouvent presque exactement dans « Le douanier » des *Amours jaunes* ; « À mon Roscoff » annonce l'intégralité de la section « Rondels pour après » et lui donne sa couleur, dans la structure des expansions du nom, l'anaphore « Dors » ou encore l'image finale de la fleur (du « jonc-marin en fleur » dans l'album à « la fleurette blême » dans *Les Amours jaunes*) ; les effets d'échos entre la « Petite pouësie [...] à Rosalba » et « À une Rose » sont nombreux, nous y reviendrons, et il y a d'autres exemples. La problématique des signes non-éditables évoquée nous invite à considérer le travail de Corbière au regard de *ffoscoR* et la question qui s'est posée à lui : comment retranscrire ces feuillets en pages où la picturalité est interdite ?

Notons pour commencer que le travail de « picturalisation » des *Amours jaunes* ne s'est pas arrêté au travail des textes : Corbière a contribué à la conception éditoriale du recueil et l'on retrouve sa patte non pas dans la relecture des textes mais dans l'image qui les accompagne. La vignette de couverture, si elle représente la maison d'édition, n'est utilisée que pour *Les Amours jaunes* et potentiellement choisie en accord avec Corbière qui a dû apprécier le mélange de grandiloquence et d'érotisme qu'elle met en scène ; l'eau « très forte [...] na ! » représentant le poète rappelle plusieurs personnages de l'album, dans la même position, de profil appuyés sur un mur : le douanier du feuillet 3, l'« Etude académique d'un notaire au baigne de Brest,

tatoué en général de brigade » au feuillet 17, l'aveugle mendiant du feuillet 19 ; les culs-de-lampe et les bandeaux ne sont pas de simples ornements, mais peuvent être significatifs : au sujet du bandeau surplombant les « Rondels pour après », Benoît Houzé note que

Le bandeau n'a pas été confectionné selon la même technique de gravure [que les autres du recueil] : son motif floral, qui résonne avec la thématique poético-funéraire de l'ensemble de la section, a été creusé dans le bois et apparaît blanc sur fond noir, à l'inverse des autres ornements du recueil. On entre ici dans un espace textuel différent, voire dans le négatif de ce qui fut dit précédemment<sup>159</sup>.

Ajoutons que le cul-de-lampe fermant la section lui répond, et se charge potentiellement de symboles : il peut évoquer une grappe de raisins, le fruit étant à la fois symbole d'immortalité, en accord avec le thème de la renaissance parcourant la section, et d'érotisme, mais aussi un bouquet de fleurs, répondant ainsi au bandeau et aux différentes fleurs symboliques poussant dans les « Rondels pour après » (les immortelles de « Rondel », le chiendent de « Mirliton », les amourettes et les myosotis de « Petit mort pour rire »...). La composition triangulaire peut également évoquer malicieusement le sexe féminin et répondre à « la male-fleur<sup>160</sup> » évoquée juste au-dessus : la circularité entre le masculin et le féminin va de pair avec la circularité entre le lisible et le visuel<sup>161</sup>. Enfin, il y a autant de sphères dans le cul-de-lampe que de poèmes dans la section et la forme circulaire correspond à la forme poétique du « *rondel* » : la picturalité renforce la dimension réflexive de la section.

### *Un livre rond*

Corbière a également pensé son recueil comme une architecture symétrique ayant pour cœur géométrique la « Litanie du sommeil<sup>162</sup> », précisément le poème dont les strophes commencent par des lettrines dans l'édition originale : la page 169, l'un des

---

<sup>159</sup> Benoît Houzé, in Armelle Hérisson & Benoît Houzé, *Tristan Corbière, Les Amours jaunes*, Atlande, coll. « Clefs concours », 2019, p. 171.

<sup>160</sup> Corbière, « Male-fleurette », *Les Amours jaunes*, *op. cit.*, p. 246. On observe bien entendu également la référence aux *Fleurs du mal*.

<sup>161</sup> Cette « interpénétration » se retrouvait dans la « Petite pouësie [...] à Rosalba » : les éléments masculins se retrouvant globalement dans la partie écrite (l'abeille butinant les seins, le papillon ayant « les yeux bandés d'amour », Phoebus), le camée peint étant placé quant à lui sous le signe du féminin. Entre les deux, les curieux pictogrammes à mi-chemin entre l'écrit et le peint.

<sup>162</sup> Corbière, « Litanie du sommeil », *op. cit.*, p. 136-142.

cœurs possibles du recueil<sup>163</sup>, fait ainsi jaillir visuellement cinq « S » imposants. Ce cœur géométrique a été recherché par Corbière, qui a déplacé certains poèmes (ainsi peut-on comprendre la place de « I sonnet » dans la section « Les amours jaunes », où il n'a thématiquement rien à faire) pour atteindre une symétrie en nombre de pages et maintenir « Litanie du sommeil » dans son statut central. Nous nous risquons à regarder ces « S » disproportionnés comme étant significatifs : d'une part, ils soutiennent visuellement l'allitération en sifflante qui parcourt le poème, mimétique du ronflement annoncé par la fausse citation de Macbeth, « J'ai scié le sommeil », et forment peut-être l'ancêtre de l'onomatopée « Zzz » : il y a chez Corbière le rêve d'une poésie graphique qui mènera par exemple aux *Idéogrammes occidentaux* de Claudel (dont le Trésor de la Langue Française informatisé nous apprend qu'il serait l'inventeur du fameux « Zzz »), où la forme d'une lettre en tant que telle peut, sinon signifier, provoquer une « impression ». Ailleurs, le « O » lyrique d'« I sonnet » est tout à la fois une lettre et un « grand ZERO<sup>164</sup> », la majuscule dans ce dernier exemple permettant à nouveau d'assimiler la lettre au chiffre : Corbière a bien exploité la dimension visuelle des lettres, et en fait un ressort d'une poésie qui se picturalise. Ces S au cœur du recueil ne seraient donc pas placés là par hasard. Construite selon une symétrie centrale, la lettre pointe vers l'après et vers l'avant, indiquant la circularité du recueil. La répétition de la forme lui confère par ailleurs une dimension spiralaire, en accord avec le ressassement qui caractérise la forme litanique et les nombreuses obsessions qui parcourent le poème. Cette forme à la fois circulaire et tourbillonnante trouve son écho dans de nombreuses manifestations de natures différentes :

- dans le lexique : par le verbe (« La pensée est la houle / Ressassant le galet », v. 7-8 ; « Dédale vague où vient le revenant », v. 126), par la figure dérivative (« Maître de ma Maîtresse » v. 62), par l'allusion (« Puits de vérité de monsieur La Palisse ! », v. 81), par l'antithèse (« Passage des impasses ! », v. 41), *passim* ;

- dans la syntaxe : par chiasmes (« Nourrice du soldat et soldat des nourrices », v. 77), par échos sonores et répétitions (« Grain d'ennui qui nous pleut de l'ennui des espaces » v. 39, *passim*) ;

---

<sup>163</sup> C'est à Benoît Houzé que nous devons l'hypothèse de ce cœur géométrique : « On s'aperçoit que la ligne de symétrie des *Amours jaunes* est la *tranche* qui sépare les pages numérotées 169 et 170 ». In Armelle Hérisson & Benoît Houzé, *Tristan Corbière, Les Amours jaunes*, *ibid.*, p. 173.

<sup>164</sup> Corbière, « Pièce à carreaux », *Les Amours jaunes*, *ibid.*, p. 120.

- dans l'image, avec l'omniprésence d'éléments de forme circulaire (le « couvercle », v. 6 ; la « boule », v. 8 ; le « ballon », v. 9 ; le « Boulet », v. 108 ; le « peloton d'Atropos », v. 145, la « Tour » et la « Tourelle », v. 94 et 95, d'où le mot « strophe » tire par ailleurs son étymologie, *passim*).

Tout semble indiquer qu'il y a une réelle attention aux vertus poétiques de la graphie : le « S », lettrine qui revient quatorze fois sur les trente-deux strophes<sup>165</sup>, est la plus en accord avec le travail poétique de cette litanie épileptique : elle lui donne sa forme. La « Litanie du sommeil », pour en finir avec ce sujet, porte un autre phénomène graphique frappant : la multiplication du signe ponctuant. La « gesticulation » ou « dramaturgie typographique<sup>166</sup> », pour reprendre des expressions de Philippe Hamon, est portée à son paroxysme dans ce texte : plus d'un point d'exclamation par vers dans ce poème, c'est beaucoup, même pour Corbière. Quelques chiffres pour souligner le caractère exceptionnel de cette sur-représentation du point d'exclamation dans la « Litanie du sommeil » : notons que la section « Raccroc » est celle qui compte le plus grand nombre d'occurrences du signe (379 « ! »), et que près de la moitié d'entre eux se situe dans le texte qui nous occupe (182 « ! » : c'est plus que dans « Ça », « Sérénade des sérénades » et les « Rondels pour après » réunis<sup>167</sup>). Les points d'exclamation pleuvent littéralement sur la page, et les nombreuses mentions de la tempête nous invitent à la regarder tout à la fois comme une manifestation graphique de l'averse et des « Rais de poussière impalpable / Qui viens rayer du jour la lanterne implacable » (v. 82-83). Dans *Les Amours jaunes*, il faut très certainement redonner à la ponctuation sa première nomination de « figure noire<sup>168</sup> », et la « Litanie du sommeil » contient de ce point de vue une réécriture intéressante d'un vers de l'album Louis Noir : le « Grain d'ennui qui nous pleut de l'ennui des espaces » était « Un point mort balayé dans la nuit des espaces<sup>169</sup> » dans *ffoscoR*. Au

---

<sup>165</sup> À titre de comparaison, la lettrine qui se classe en deuxième position en termes d'occurrences est le « T », qui revient cinq fois.

<sup>166</sup> Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire*, Hachette, coll. « HU recherches littéraires », 1996, p. 86.

<sup>167</sup> 48 « ! » dans « Ca », 229 dans « Les amours jaunes », 108 dans « Sérénade des sérénades », 379 dans « Raccroc », 101 dans « Armor », 353 dans « Gens de mer » (Rapporté au nombre de vers, c'est dans cette section que la densité de points d'exclamation est la plus forte), 18 dans les « Rondels pour après »

<sup>168</sup> Jean-Gérard Lapacherie, « De quoi les 'signes de ponctuation' sont-ils les signes ? », *La Licorne* n°52, Presses Universitaires de Rennes, publié en ligne le 20 mars 2014. <http://licorne.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=5705>, site consulté le 09 juin 2019.

<sup>169</sup> Tristan Corbière, *ffoscoR* [Roscoff] – *L'album Louis Noir*, op. cit., Feuillet 23 r°

sein même du recueil, le grain avait déjà été assimilé à un point dans « Après la pluie » :

Mais la femme n'est qu'un grain  
Grain de beauté, de folie  
Ou de pluie<sup>170</sup>...

Le « grain de beauté » et le point sont par ailleurs explicitement rapprochés plus loin dans le poème :

Et, comme un grain blanc qui crève,  
Le doux rêve  
S'est couché là, sans point noir<sup>171</sup>...

Comme pour les « S » de la « Litanie du sommeil », cette obsession de Corbière pour les points (« Je voudrais être un point » écrit-il sur le recto du feuillet 23 de *ffoscoR*) nous pousse à chercher cette figure hors de sa simple inscription sur la page : on en revient à la figure du rond, dont Benoît Houzé a montré qu'elle présidait à la construction du recueil<sup>172</sup>, et dont Makoto Ozawa<sup>173</sup> a montré l'importance dans les « Rondels pour après ». L'important bestiaire qui parcourt le recueil peut régulièrement être ramené à cette figure : les animaux sont ronds dans *Les Amours jaunes*, d'une manière ou d'une autre. Bob et Pope du fait de leurs noms palindromiques, mais aussi parce qu'ils sont dans *ffoscoR* une alternative à la ponctuation : « Je voudrais être un point [...] / .... Et je ne le suis point !. / Je voudrais être *alors* chien de fille publique<sup>174</sup>. » Ailleurs, un « pauvre hérisson » est « Pelotonné<sup>175</sup> » (il prend donc la forme de la pelote de laine d'Atropos avec laquelle joue un chat dans la « Litanie du sommeil ») dans « Le bossu Bitor » et se retrouve associé au poète dans la « Rapsodie du sourd » : « Poète muselé, hérisson à rebours<sup>176</sup> ». « Palin » de « palindrome » signifiant « à rebours », ce hérisson roulé en boule a donc une parenté avec les deux chiens évoqués. Pensons également au crapaud, caractérisé par le gonflement de sa gorge, à l'araignée, dessinée sur l'autoportrait

---

<sup>170</sup> « Après la pluie », *ibid.*, p.68.

<sup>171</sup> *Id.*, p. 70.

<sup>172</sup> Benoît Houzé, in Armelle Hérisson & Benoît Houzé, *Tristan Corbière, Les Amours jaunes, op. cit.* Voir le chapitre « Hypothèse sur l'agencement du recueil », p. 192-195.

<sup>173</sup> Makoto Ozawa, « “Rondels pour après” ». Berceuses pour demain », in « Ça ? », *Cahiers Tristan Corbière n°1, op. cit.*, p. 211-218.

<sup>174</sup> Tristan Corbière, *ffoscoR* [Roscoff] – *L'album Louis Noir, op. cit.*, Feuillet 23 r°. Nous soulignons.

<sup>175</sup> Corbière, « Le bossu Bitor », *Les Amours jaunes, op. cit.*, p. 209.

<sup>176</sup> « Rapsodie du sourd », *ibid.*, p. 133.

comme un gros point avec des pattes, et encore aux nombreux insectes, autant de points noirs qui virevoltent dans le recueil : moucheron, mouches (à prendre au double sens du terme, comme « demoiselles », dans le vers d'« Idylle coupée » : « Volez, mouches et demoiselles<sup>177</sup> !... » : la mouche, c'est aussi le grain de beauté, le « point noir » déjà évoqué. La parenté graphique entre le moucheron et le signe de ponctuation est renforcée par le fait que la strophe citée d'« Idylle coupée » est celle qui regroupe le plus de points dans le poème), ou encore le « papillon-coquelicot » de « À une rose ». Évoquant le fleur rouge au cœur piqué de noir, l'image verbale obtenue par association rappelle bien l'image peinte dans le camée de la « Petite pouësie [...] à Rosalba » : le papillon y était couleur coquelicot et portait des points noirs, tout comme le pictogramme papillon était fait de quatre gros points pour les ailes. Les liens entre ponctuation et images textuelles se multiplient dans *Les Amours jaunes*, la typographie trouve ainsi son chemin, soit en étant proprement visuelle (les « S », les « ! », les lignes de points qui sont légion...), soit en s'incarnant dans des vocables qui, à défaut parfois de créer une image poétique (Corbière est généralement du côté de la prosaïsation), les portent en eux de façon presque secrète : particulièrement visible, la ponctuation est aussi cachée, exceptée pour les quelques « happy few » qui auraient eu accès à l'album Louis Noir du vivant de Corbière et auraient pu ainsi retisser la toile qui unit les feuillets personnels au recueil édité. Le texte « Parade », que Corbière a sans doute voulu intégrer aux *Amours jaunes*, mais trop tard, signale cette dimension (il s'adresse à son livre, dans une reprise proche du « À mon livre » Du Bellay) :

Dis à ceux  
du métier que tu es un  
*monstre d'artiste...*  
Pour les autres : 7 f. 50<sup>178</sup>.

Nous sommes ainsi face à un *Ut pictura poesis* très paradoxal, car Corbière, tout en voulant laisser une impression visuelle forte, refuse tout d'un bloc la production figurative de Courbet, de Manet, de Rembrandt, de Raphaël et de Ducornet dont il rappelle qu'il peint avec les pieds. Seuls deux poèmes se présentent explicitement comme des genres picturaux, « Paysage mauvais » et « Nature morte », et à la lecture,

---

<sup>177</sup> « Idylle coupée », *ibid.*, p. 146.

<sup>178</sup> Corbière, « Parade », in *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 915.

il semble difficile de reconstituer réellement une image. La syntaxe est par exemple mise à mal au début de « Paysage mauvais » :

Sables de vieux os – Le flot râte  
Des glas : crevant bruit sur bruit...  
– Palud pâle, où la lune avale  
De gros vers, pour passer la nuit<sup>179</sup>.

L'image averbale inaugurale est suivie de phrases constituées de propositions participiales, infinitives ou circonstancielles : il manque les propositions principales qui permettraient de donner une cohérence à cette toile qui n'en est pas une (notons que dans « Le flot râte / Des glas », qui pourrait faire office de principale, le rejet met à mal le noyau syntaxique, et que les différentes propositions qui suivent lui sont difficilement rattachables, du fait de l'aposiopèse). Tout au plus pourrait-on rapprocher ce fonctionnement par touches incomplètes de l'impressionnisme, mais il est peu probable que Corbière y ait songé. Quant à « Nature morte », le texte semble volontairement refuser les codes du genre : aucune couleur n'est mentionnée, aucune volonté de créer un effet de perspective n'est à observer, le poème se centre bien davantage sur ce que l'on entend – ou que l'on n'entend pas – que sur ce que l'on voit. Ces deux titres sont certainement un leurre, une façon d'exhiber le refus de ce qui pourrait être une *ekphrasis* par exemple. S'il en va de la poésie comme de la peinture dans *Les Amours jaunes*, c'est plutôt que l'écriture peut être peinture en elle-même, dans sa matérialité. C'est ce qu'exprime Benoît Houzé :

Comme un peintre qui voudrait à la fois représenter son sujet et donner à voir la matérialité de sa toile, Corbière montre ainsi le paysage *et* le poème qui l'évoque. Dans la première strophe du « Crapaud » (« La lune plaque en métal clair / Les découpures du vert sombre ») ce qui est évoqué est à la fois une étendue d'eau sous la lune et, par l'homophonie *vert/vers*, le poème qui la désigne. Le procédé est similaire dans « Paysage mauvais », où la lune avale cette fois « de gros vers » sur la plage [...] <sup>180</sup>.

Au sujet de la lune, rappelons qu'elle forme dans un autre poème le point sur un « i » :

Sait-il son Musset : À la brune  
Il est jauni  
Et pose juste pour la lune  
Comme un grand I<sup>181</sup>.

---

<sup>179</sup> Corbière, « Paysage mauvais », *Les Amours jaunes*, *op. cit.*, p. 170.

<sup>180</sup> Benoît Houzé, in Armelle Hérisson & Benoît Houzé, *Tristan Corbière, Les Amours jaunes*, *op. cit.*, p. 87.

<sup>181</sup> Corbière, « Le phare », *ibid.*, p. 235.

« *Montre-moi ces beaux sonnets* »

Pour prolonger la réflexion, cette dimension visuelle du texte en tant que telle est renforcée par le fait que « Le crapaud » est un sonnet à l'envers, un reflet de sonnet qui se mire dans l'étendue d'eau. Or le sonnet est un genre que Corbière travaille particulièrement pour sa dimension visuelle<sup>182</sup>. Il est d'ailleurs intéressant de noter qu'il n'est pas « écrit » dans « Fleur d'art », mais « gravé » : « Un bout de sonnet, / Un cœur gravé dans ta manière noire, / Des traits de canif à coups de stylet. —<sup>183</sup> » Rappelons pour commencer que la définition que l'on donne traditionnellement dans le milieu scolaire (poème de quatorze vers, organisé en quatre strophes, deux quatrains et deux tercets) ne vaut pas vraiment, puisqu'il faut parler de deux quatrains et d'un sizain : la division en deux tercets est motivée par une dimension visuelle, il s'agit de répondre à la structure des deux quatrains, en accord avec l'idéal d'équilibre que la forme suppose. La forme sonnet, après être tombée en désuétude, est remise au goût du jour par les romantiques vers 1835 (par Musset et Sainte-Beuve notamment) : pour qui a lu ne serait-ce que Ronsard et Du Bellay, ce que Corbière a fait, la forme saute aux yeux pourrait-on dire. Or Corbière s'amuse avec cette dimension visuelle et explore cette dimension figurative contenue dans la nature de la forme. « Le crapaud », comme on l'a vu est un reflet ; « I sonnet » et « Sonnet à sir Bob » perturbent visuellement la forme selon des procédés analogues, du fait de l'ajout d'une exergue en italique semblant ajouter un quinzième vers et de la « gesticulation typographique » déjà évoquée. À cela s'ajoutent les chiffres arabes pour « I sonnet » et la multiplication des italiques pour le « Sonnet à sir Bob ». Certains poèmes laissent des « impressions » de sonnet alors qu'ils n'en sont évidemment pas : la forme est tellement présente (et, par là même, attendue) dans le recueil qu'on peut s'interroger sur certaines strophes de la « Litanie du sommeil » (encore) : les vers 54 à 67 sont organisés en deux quatrains et deux tercets, les vers 68 à 81 en 2 quatrains et un sizain. Les rimes étant systématiquement plates et étant formées sur le modèle aaaa/bbbb/ccd/ddd puis

---

<sup>182</sup> Dans le premier numéro des *Cahiers Tristan Corbière*, Benoît de Cornulier a déjà montré comme le futur « I sonnet » de l'album Louis Noir jouait visuellement avec ses marges, les vers « défil[ant] d'abord à la règle ; puis au compas ». « Corbière et la poésie comptable », in « Ça ? » *Cahiers Tristan Corbière n°1*, op. cit., p. 246.

<sup>183</sup> « Fleur d'art », *id.* p. 89.

aaaa/bbbb/ccccc, avouons que cela ne suffit pas à faire deux sonnets, mais le groupement de vers (on ne peut même pas parler de strophe, puisque qu'il n'y a pas d'alternance de rimes, le modèle étant plutôt celui de la laisse médiévale) forme visuellement ce que nous pensons être une première illusion de sonnet, la forme frappe le regard, sa régularité tranchant avec le désordre régnant jusque là dans le poème. S'ajoute à cela que cette première illusion de sonnet tient en une page sur l'édition de 1873 et que, toute proportion gardée, la pluie de points d'exclamation se calme un peu en cet endroit, comme une accalmie que la régularité de la forme appellerait. Évoquons également « Toit », en deux quatrains et deux tercets, et qui reprend la ligne de points qu'on retrouve dans « Le crapaud », mais qui est hétérométrique, ou encore le « Sonnet de nuit » en heptosyllabes : autant de textes où l'on *voit* des sonnets, mais qui ne « sonnent » pas comme tels.

Il y a donc souvent un jeu scopique avec la forme sonnet dans *Les Amours jaunes* : on pense ici voir un sonnet, mais ce n'en est pas un (ou si ?), et là, au contraire, un texte ne ressemble pas à un sonnet, mais ses règles s'y camouflent. Ce dernier cas se vérifie dans le poème « La pipe au poète », qui à première vue, et *a contrario* des strophes évoquées précédemment, ne ressemble en rien à un sonnet mais en cache certainement un. D'une part, il pastiche un poème de Baudelaire, « La pipe » dont il reprend quasiment textuellement le premier vers : « Je suis la pipe d'un poète<sup>184</sup> ». Le texte de Baudelaire est composé de deux quatrains et deux tercets, mais en octosyllabes (mètre également repris par Corbière, qui semble apprécier le sonnet octosyllabique – un « petit sonnet pour rire » ? –, que l'on retrouve dans « Paris » ou « Le crapaud », presque vertical, plus lyrique et moins grandiloquent que les sonnets en décasyllabes ou en alexandrins). Peut-on parler alors de sonnet chez Baudelaire ? Oui et non. Les règles du sonnet interdisent l'octosyllabe, ou plutôt, disons que l'octosyllabe semble avoir été tacitement banni du sonnet depuis la Pléiade, la forme aristocratique appelant les « grands vers », décasyllabe et alexandrin<sup>185</sup>. Même Sainte-Beuve, qui a contribué

---

<sup>184</sup> Charles Baudelaire, « La pipe », *Les Fleurs du mal*, édition de Claude Pichois, Gallimard, coll. « Poésie », 1972, p. 99.

<sup>185</sup> Au XVI<sup>e</sup> siècle, l'octosyllabe est notamment le vers des comédies, même s'il ne saurait se réduire à cela, Ronsard l'ayant choisi (accompagné d'hexasyllabes et de décasyllabes) dans certaines odes. Il n'en demeure pas moins que l'octosyllabe est considéré comme souple, donc presque incompatible avec la forme sonnet, quand le décasyllabe est le vers sérieux et grave. Voir à ce sujet Sandrine Bedouret-

à remettre la forme au goût du jour en 1829 et prétend « rajeunir le doux sonnet en France » se place sous cette égide : « Du Bellay, le premier, l'apporta de Florence, / Et l'on en sait plus d'un de notre vieux Ronsard. » Le choix de l'octosyllabe est une première façon de « tordre son cou » à la forme. Il permet en outre de prendre ses distances avec Sainte-Beuve qui lançait dans le même texte cette injonction inaugurale : « Ne ris point des sonnets, ô critique moqueur<sup>186</sup> ! » De quoi faire ricaner Baudelaire et Corbière... Cependant, l'art du sonnet est aussi dans son incomplétude : selon la légende la forme aurait été créée par Apollon pour tourmenter les poètes, et selon Boileau, seul un « phénix » que l'on attend toujours pourrait écrire le sonnet parfait :

On dit, à ce propos, qu'un jour ce dieu bizarre,  
Voulant pousser à bout tous les rimeurs François,  
Inventa du sonnet les rigoureuses lois [...]  
Un sonnet sans défaut vaut seul un long poème.  
Mais en vain mille auteurs y pensent arriver,  
Et cet heureux phénix est encore à trouver<sup>187</sup>.

Corbière a finalement été un candidat sérieux à ce titre, tant il ajoute des contraintes à la contrainte, pour un résultat finalement à peine plus irrégulier (sinon moins) que ceux obtenus par Baudelaire, du point de vue de la norme. Force est de constater, pour en revenir à « La pipe au poète », qu'on s'attend à lire un sonnet octosyllabique pour que le pastiche soit complet, mais que ce n'est pas le cas. Le poème joue pourtant avec les strophes en quatre et trois vers : le premier distique ne saurait constituer une strophe, par nature, ses rimes n'étant pas reprises ailleurs pour former une clôture. Il est plutôt là, comme pour les vers inaugurant « I sonnet » et « Sonnet à sir Bob » pour jouer un rôle d'introduction. Les quatrains en rimes embrassées (typiques, donc du sonnet traditionnel, comme pour souligner la forme sonnet, alors que Corbière use généralement des quatrains en rimes croisées) encadrent trois tercets qui forment en réalité un neuvain, si l'on suit le schéma des rimes (la rime b en [or] se trouvant dans les trois groupements de vers). Si l'on regarde l'un des lieux-clés du sonnet, la volte du vers 9 (correspondant au vers « Il croit voir une ombre

---

Larraburu, « Spécialisation rythmique de l'octosyllabe français du Moyen-Âge au XIX<sup>e</sup> siècle », <https://hal-univ-pau.archives-ouvertes.fr/hal-02137244/document>. Consulté en mars 2020.

<sup>186</sup> Charles-Augustin Sainte-Beuve, « Ne ris point des sonnets... », *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, op. cit., p. 193.

<sup>187</sup> Nicolas Boileau, *Art poétique*, notes d'Eugène Géroze, Hachette, 1850, p. 19.

connue<sup>188</sup> », et non « – Il laisse errer là son œil mort<sup>189</sup>... », si l'on exclut le distique initial) moment où le poème tourne traditionnellement, il apparaît que « La pipe au poète » tourne au sens littéral du terme : ce vers forme comme l'axe de symétrie qui divise le poème ainsi :

Q1 // T1 // 1 vers / « volte » / 1 vers // T2 // Q2

La deuxième partie du poème serait alors comme « Le crapaud », un reflet inversé de la première partie du poème. « La pipe au poète » serait alors un hapax, à mi-chemin entre un sonnet fumeux, éclaté (dont un quatrain est repoussé à la fin du poème et auquel Corbière a ajouté un tercet et un distique) et une reconfiguration très équilibrée, elle-même dérangée par le distique initial. S'ajoute à cela que le poème traite largement de l'illusion et de la chimère : nous avons ici un sonnet chimérique, délié et tourbillonnant, pour reprendre des termes qui parcourent le texte, et c'est plutôt à nous lecteur que Corbière peint « des mirages<sup>190</sup> », le tout sous l'égide des « araignées », avatar tout à la fois de la folie du poème et de son architecture. Enfin, le titre lui-même jouait de ses différents sens, désignant à la fois la situation d'énonciation (« La pipe [s'adresse] au poète »), la relation d'appartenance (« La pipe du poète » : la variation d'une seule lettre suffit pour rétablir la formule adéquate), mais également ce jeu malicieux de mensonge et d'illusion : « pipeau-poète », le poète joue du « pipeau ».

#### « *Re-ffoscoRiser* » *les Amours jaunes*

Au terme de ce parcours, il apparaît donc que les procédés pour faire des *Amours jaunes* un recueil édité qui ne renoncerait pas à l'art visuel manuscrit sont nombreux. L'art du dessin ou de la peinture était une étape de la formation de Corbière en tant qu'artiste, une première manière de se distinguer du père. Le retour à l'écrit cependant ne se passe jamais de la figuration : les dessins et peintures sont explicitement présents dans *ffoscoR*, mais ils ne disparaissent pas pour autant réellement du recueil de 1873. De manière significative, le mot « artiste » change de sens au fil du temps sous le plume de Corbière. Alors que sous l'*Autoportrait* avec cadre asymétrique, il entre en

---

<sup>188</sup> Corbière, « La pipe au poète », *op. cit.*, p. 84

<sup>189</sup> *Id.*

<sup>190</sup> *Id.*

tension avec le mot « poète » (sans relation d'opposition, mais de complétude : « C'était à-peu-près un artiste, / C'était un poète à-peu-près<sup>191</sup> »), la distinction disparaît dans « Le poète contumace » :

Faisant, d'un à-peu-près d'artiste  
Un philosophe d'à peu près<sup>192</sup>.

Dans ces vers des *Amours jaunes*, tout se passe comme si le mot « poète » s'était fondu dans « artiste », et, inversement, nous avons vu différentes stratégies pour fondre la peinture dans l'écriture : la distinction lexicale ne vaut plus. Au contraire, Corbière, dans son travail très précis sur la mise en forme de son livre semble bien avoir voulu poursuivre une démarche poétique qui donne la part belle au potentiel visuel de l'écriture, exploitant tout autant les signifiants que les signifiés, les figures microstructurales que les figures macrostructurales, et même le microcosme (les « mouches-point noir ») et le macrocosme (la « lune-point-sur-les-i »).

Nous terminerons sur une rêverie au sujet de l'édition personnelle de Corbière, qui fait revenir la main de l'écrivain sur la page de diverses façon, et d'une manière qui fait songer à l'album Louis Noir : des collages de nouveaux bandeaux et culs-de-lampe autour des « Rondels pour après », section pour laquelle nous avons vu le travail significatif de l'édition, des petits dessins proches du graffiti, notamment des ronds comme dans le feuillet 22 de l'album, ou encore des poèmes, notamment un « Pierrot pendu », écrit à l'envers sur la page des *errata* et les pages de garde finales : malgré tout le travail pour désordonner le recueil édité, afin de conserver la folie d'une écriture qui doit être normée par les imprimeurs, *Les Amours jaunes* était un peu trop à l'endroit, peut-être fallait-il le « re-ffoscoRiser ». Ce travail avait cependant déjà été commencé lors de l'édition. Le premier feuillet de l'album Louis Noir porte au crayon le nom de l'album et le nom du poète en écriture spéculaire. Il porte également des salissures, semble peu soigneux, si on le compare à d'autres. À la suite de Laforgue, Benoît Dufau se demande si *Les Amours jaunes* ne commence pas précisément par une tâche :

Le mot-titre ÇA n'est pas seulement un déictique qui force les yeux du lecteur à s'arrêter sur le livre comme objet matériel en le pointant du doigt : parce qu'il

---

<sup>191</sup> Tristan Corbière, *Autoportrait*, huile sur toile avec cadre asymétrique peint et sculpté par Corbière, 0,45 x 0,32. Collection June Vacher-Corbière.

<sup>192</sup> Corbière, « Le poète contumace », *Les Amours jaunes*, *op. cit.*, p. 93.

est noyé en une page blanche et privé de tout cotexte, le mot exhibe sa propre tâche<sup>193</sup>.

Si le geste de publication est un fatal appauvrissement de la singularité du style de Corbière, le poète va contre cette déceptivité programmée de l'édition. Par le biais de gestes en même temps poétiques et picturaux, il trouve le moyen d'immiscer à sa manière sa « Bête », son « monstre d'artiste ». À l'appauvrissement imposé par l'imprimeur, Corbière oppose un appauvrissement formel (tâche, dégradation du sonnet...) paradoxalement très riche.

### 3. La ponctuation hors des points : outrepasser les limites éditoriales

#### *Ponctuation et image textuelle*

Nous l'avons vu, les points prolifèrent dans le recueil, et leurs vertus tant grammaticales que poétiques sont détournées à l'excès. Le poète des *Amours jaunes* cependant semble à bien des égards se demander comment aller plus loin. Nous avons vu comme Corbière semble vouloir laisser parfois la place au caractère, au détriment de la lettre. Dans une logique – illogique, comme il se doit, volonté et désir de ne pas faire système – débordante, la ponctuation outrepassa les marges que la grammaire lui octroie dans *Les Amours jaunes*. Force est de constater qu'il faut chercher des mots, des syllabes, des rythmes dans le caractère ; sans doute faut-il également chercher de la « scripturation » en dehors de la ponctuation : celle-ci ne passe pas que par son inscription en tant que telle sur la page, et *a fortiori*, le discours que tient Corbière dessus non plus. Il est intéressant de noter en effet que la ponctuation envahit les dessins qui parcourent l'album Louis Noir, elle est proprement picturalisée, dessinée et esthétisée. Si la ponctuation est un dessin, rien n'empêche de la supposer *écrite* : « je voudrais être un point [...] ●<sup>194</sup> » Corbière, peut-être sans le savoir, renoue avec les origines médiévales de la ponctuation, et son traitement fait par exemple par Geoffroy Tory dans *Champ fleury*.

Notez bien la situation d'un point entre les deux extrêmes lignes du quarré, car les uns veulent être assis plus haut que les autres. Le point quarré, veult être assis précisément sur l'extrême ligne du bas, sur laquelle toutes les

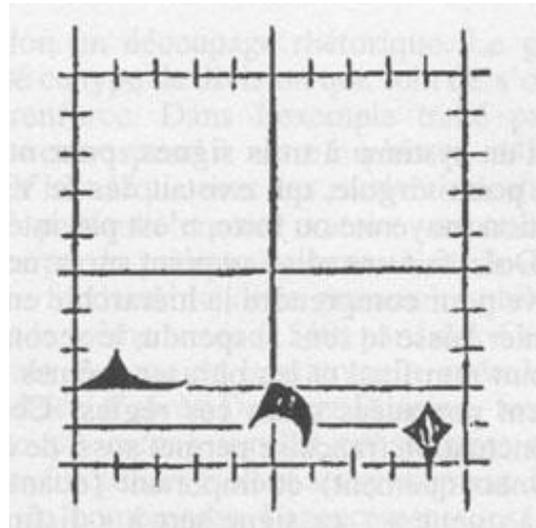
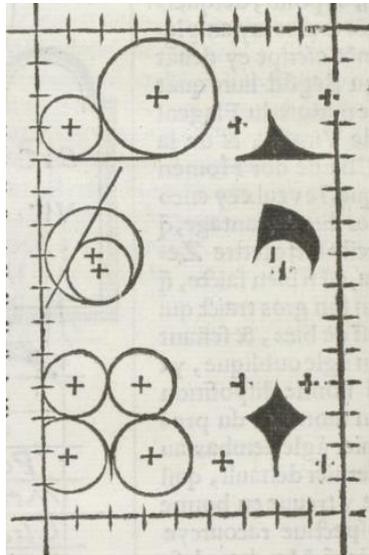
---

<sup>193</sup> Benoît Dufau, « Tristan Corbière a donné sa langue au ça », in Aspremont, Garnier, *La Bruyère, Voltaire, Corbière, Cendrars*, sous la direction d'Anouch Bourmayan & Géraldine Veyseyre, *Styles, genres, auteurs* n°19, Sorbonne Université Presses, 2019, p. 182

<sup>194</sup> Corbière, *ffocsoR*, op. cit., feuillet 23, r°

lettres Attiques veulent estre assises pour estre escriptes & [procéder] lune apres lautre en ligne equilibree<sup>195</sup>.

Et d'accompagner son discours sur la ponctuation d'une imagerie très précise :



Geoffroy Tory confère au traitement de la ponctuation tout à la fois une dimension très géométrique et artistique : très pointilleux sur la manière de dessiner un signe de ponctuation, il lui confère également une dimension affective. Marie-Luce Demonet note dans son article « Ponctuation et narration chez Rabelais et ses contemporains » que ces signes, distincts des signes de ponctuation que Tory utilise effectivement dans le corps de son texte, ne sont pas imprimés mais « gravés comme des dessins<sup>196</sup> ». L'affectivité ressort de sa façon de personnifier les signes de ponctuation, de leur donner un caractère : « les ungs veulent estre assis plus hault que les autres ». La ponctuation comme lien entre l'écriture et la peinture : difficile de ne pas faire le lien avec le rêve d'une poésie graphique telle que la propose Paul Claudel dans ses

---

<sup>195</sup> Geoffroy Tory, *Champ fleury au quel est contenu lart et science de la deue et vraye proportion des lettres attiques, quon dit autrement lettres antiques et vulgairement lettres romaines, proportionnees selon le corps et visage humain*, Ce livre est privilegie pour dix ans par le Roy nostre sire et est a vendre a Paris sus Petit Pont a lenseigne du Pot casse par Maistre Geoffroy Tory de Bourges libraire et autheur du dict livre et par Giles Gourmont, aussi libraire, demourant en la rue saint Jaques a lenseigne des Trois couronnes [28 avril 1529], 1529, feuillet 65v°. Consulté sur le site Gallica.fr : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86095803/f158.item.r=Tory%20champ%20fleury> le 09 juin 2019.

<sup>196</sup> Marie-Luce Demonet, « Ponctuation et narration chez Rabelais et ses contemporains », *La Licorne* n°52, Presses Universitaires de Rennes, publié en ligne le 08 avril 2014. <http://licorne.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=5852#ftn8>, site consulté le 09 juin 2019.

« Idéogrammes occidentaux ».

*âne*. Le cri formidable exécuté par la bouche largement ouverte d'un animal tient toute droite pour s'aider à braire si l'on en croit la comtesse de Ségur ? *n* est le pont formé par l'échine du quadrupède, *e* son arc-boutement pour ruer. *oie*. o la mare ou le corps du volatile ; i sa langue d'où sort le cri, e à la fois l'œil, la tête et le bec ouvert<sup>197</sup>.

Nous verrons par exemple que « Bob » est potentiellement un amas de points significatifs.

Toujours est-il qu'il y a chez Corbière un lien qui se fait entre la ponctuation comme objet graphique et les mots qui peuvent tenir lieu de cette graphie. De nombreux objets et animaux font office d'image de cette ponctuation : le « grain de beauté » déjà évoqué, des mouches et des moucheron, des comètes, des araignées. Autant de « point[s] noir[s]<sup>198</sup> » qui parcourent le recueil, outrepassant les marges graphiques de la ponctuation. Cette mise en parallèle vient avant tout du traitement pictural des points dans l'album Louis Noir. Le terme « point » n'est d'ailleurs sans doute plus vraiment adapté : c'est bien l'intégralité du caractère qui est dessinée, faisant jouer à plein la notion d'image textuelle telle qu'elle est définie par Franck Neveu.

La notion d'*image textuelle* définit une approche sémantique du texte reposant partiellement sur son iconicité. Elle s'appuie donc sur l'hypothèse selon laquelle cette sémantique, pour être opératoire, doit être nécessairement multimodale, c'est-à-dire apte à faire fonctionner des systèmes sémiotiques hétérogènes : principalement celui de la langue et celui de l'image. Par conséquent, elle prend comme préalable méthodologique la compatibilité du sens linguistique et du sens iconique [...]<sup>199</sup>.

Dès sa publication, *Les Amours jaunes* a frappé par sa dimension visuelle, la bizarrerie de son « iconicité » étant rejointe bien vite par l'étrangeté de son « sens linguistique » : « En ouvrant au hasard ce volume de vers, la première impression que l'on éprouve est l'étonnement, pour ne pas dire la stupéfaction. [...] Le lecteur qui se hasarde à chevaucher avec [Corbière] sur un coursier plus fantastique que le manche à balais de

---

<sup>197</sup> Paul Claudel, « Idéogrammes occidentaux », *Positions et propositions, in Œuvres en prose*, préface par Gaëtan Picon, édition établie et annotée par Jacques Petit et Charles Galpérine, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 86.

<sup>198</sup> Corbière, « Après la pluie », *Les Amours jaunes, ibid.*, p. 70.

<sup>199</sup> Franck Neveu, « De la syntaxe à l'image textuelle : ponctuation et niveaux d'analyse linguistique », *La Licorne* n°52, Presses Universitaires de Rennes, publié en ligne le 28 mai 2014. <http://licorne.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=5688#ftn4>, site consulté le 09 juin 2019.

Méphistophélès commence par ne rien comprendre à ce cliquetis de rimes infernal, qui l'assourdit comme la musique de Wagner<sup>200</sup>. »

### *Ponctuation et pictogrammes : de « Rosalba » à « À une rose »*

Avant de se pencher sur les manifestations de la ponctuation sous forme de vocables, il convient d'interroger leur dimension figurative telle qu'elle apparaît dans *ffoscoR* : avant de devenir mots, les points ont été pictogrammes, et c'est certainement de là que vient leur présence dans le langage imagé des *Amours jaunes*. L'album Louis Noir en effet redonne à la ponctuation sa première nomination de « figures noires<sup>201</sup> »,

Les signes de cette logographie (signes de ponctuation, majuscules et minuscules, dessin des caractères, italiques) ne sont pas des substituts d'unités de la langue, mais ils fonctionnent comme des indices. Marquant des relations, des hiérarchies ou signalant des significations, ils échappent à l'ordre linguistique, et ils se justifient dans le cadre des écrits destinés à être lus rapidement, intelligiblement, des seuls yeux, sans oralisation<sup>202</sup>.

L'oralisation des textes de *ffoscoR* en effet leur fait perdre une grande partie de leur richesse, voire leur seule originalité pour certains. Si l'on observe par exemple le recto du dixième feuillet, qui porte la « Petite pouësie en vers passionnés de 12 pieds sur un air sensitive et sur Rosalba<sup>203</sup> », les « seuls yeux » peuvent saisir la complexité du texte – bien que l'écrit ne soit pas destiné à être lu rapidement. Outre le camée de ladite Rosalba, les vers sont systématiquement accompagnés de pictogrammes qui illustrent un élément du vers qu'ils accompagnent, et force est de constater que leurs formes rappellent la ponctuation (voir annexe 11, p. 286). Pour certains d'entre eux il s'agit même de points plus ou moins agrémentés de fioritures qui leur confèrent une autre « figure » : « Phœbus » (v. 11) devient un point entouré de rayons, « le papillon » (v. 10) est un point pour la tête affublé de deux points plus gros en guise d'ailes, le point

---

<sup>200</sup> [Anonyme], « *Les Amours jaunes*, par Tristan Corbière, – Glady frères, éditeurs. Librairie du XIX<sup>e</sup> siècle. – 1 vol. – Prix : 7 fr. 50 », *La Bibliographie contemporaine*, Paris, 1<sup>er</sup> octobre 1873, p. 140-141. Article retrouvé par Benoît Houzé, in Samuel Lair (dir.), *Fortunes littéraires de Tristan Corbière*, L'Harmattan, 2012, p. 223-225.

<sup>201</sup> Jean-Gérard Lapacherie, « De quoi les 'signes de ponctuation' sont-ils les signes ? », *La Licorne* n°52, Presses Universitaires de Rennes, publié en ligne le 20 mars 2014. <http://licorne.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=5705>, site consulté le 09 juin 2019.

<sup>202</sup> *Id.*

<sup>203</sup> Corbière, *ffoscoR*, feuillet 10 r°. Notons que dans le titre, le « e » de « pouësie » porte à la fois l'accent aigu et le tréma.

du dix-huitième vers est surplombé d'un œil auquel il fait office de mouche, les ailes des « hirondelles » (v. 13) se posent sur le point du vers 14. Corbière ajoute une notice de son propre texte et commente ainsi ces pictogrammes : « [...] avec des gravures à la main et à l'encre au bout des vers de pouésie, pour l'intelligence de ceux qui n'ont pas l'habitude. » Commentaire drolatique certainement : ce sont les pictogrammes qui perturbent le lecteur, quand les vers, à première lecture, n'offrent que des images de la poésie de blason si clichéïques qu'elles ne peuvent être qu'ironiques sous la plume de Corbière. Tout y passe, de la bouche, « cerise souriante » au « doux combat du lys et de la rose » pour le teint qui justifie le nom de « Rosalba » (la rose blanche), en passant par les « trente-/Deux perles d'Orient » pour les dents.

Il n'en demeure pas moins que Corbière prête un sens à ces pictogrammes, liés les uns aux autres par des accolades ou des traits qui les unissent : une flèche de Cupidon relie le quatrième vers au huitième ramenant « l'abeille » (v. 8) à son dessin au vers 4 ; un trait léger relie le vers 17 au vers 18, dessinant un nez qui complète le visage ébauché par le dessins des « 2 sourcils » ; le « roseau » du vers 19 vient se planter dans le « ruisseau » du vers 20... « J'ai voulu dire ce que cela dit, littéralement et dans tous les sens<sup>204</sup> », écrivait Rimbaud à sa mère qui ne comprenait pas *Une saison en enfer*. Les pictogrammes de la « Petite pouésie » invitent bien à une lecture verticale, faisant résonner visuellement les rimes (« Hirondelles / ailes », « roseaux / ruisseaux ») pourrait-on dire. Ils dessinent une sorte de cadavre exquis avant l'heure et font ainsi un lien entre écriture et peinture : du fait de leur position centrale, ils forment comme une frontière entre le texte et l'aquarelle que les accolades semblent inviter à dépasser en pointant toutes vers le portrait dont elles épousent les formes. Unis à gauche par le vers, ces « gravures à la main » décomposent le portrait écrit avant de se refondre dans le portrait peint. Par ailleurs, de la même manière que les vers accueillent le dessin, le portrait accueille à son tour des traces de l'écriture par le biais de la vertu graphique de la ponctuation : le papillon, toujours formé d'un amas de points, a des points sur les ailes, et si le point du vers 18 formait un grain de beauté à l'œil qui le surplombe – signalons par ailleurs que cet œil n'est pas mentionné dans le vers : il ne semble être là que pour conférer cette dimension graphique à la

---

<sup>204</sup> La formule est rapportée dans un texte publié par Isabelle Rimbaud. « Rimbaud mystique », *Mercure de France*, III, 1914.

punctuation –, rien n’empêche de voir dans le grain de beauté qui surplombe le sourcil une trace de punctuation. L’union se retrouve dans un art plus humble, celui de la broderie, où le « point » – il faut bien sûr lire ici un double sens – devient à la fois un dessin et une écriture (il n’y a alors plus lieu de les distinguer), piquant (comme l’abeille et/ou la rose ?) le nom de Rosalba, que nous sommes tentés de considérer désormais comme une muse de la punctuation.

La « Petite pouësie [...] sur Rosalba » invite ainsi à voir et à lire la punctuation dans un même regard, et joue presque un rôle de mode d’emploi dans tout ce travail de déconstruction et de recomposition : le geste de « I sonnet (avec la manière de s’en servir) » n’est pas loin. Quelle trace de cette union entre lisibilité et visibilité reste-t-il dans *Les Amours jaunes* ? Impossible en effet de dessiner un papillon fait de points dans un recueil édité, le défi pour Corbière est alors d’*écrire* cette punctuation. Le projet dessiné par la « petite pouësie » se retrouve en effet à bien des égards dans le poème « À une rose ».

Rose, rose d’amour vannée,  
Jamais fanée,  
Le rouge fin est ta couleur,  
Ô fausse fleur !

Feuille où pondent les journalistes  
Un fait-divers,  
Papier-Joseph, *croquis d’artistes* :  
– *Chiffres ou vers* – [...]

Grise *l’amour de ton haleine*,  
Vapeur malsaine,  
Vent de pastille du sérail,  
Hanté par l’ail !

Ton épingle, épine-postiche,  
Chaque nuit fiche  
Le *hanneton-d’or*, ton amant...  
*Sensitive* ouverte, arrosée  
De fausses-*perles* de rosée,  
En diamant !

Chaque jour palpite à la colle  
De ta corolle  
Un *papillon-coquelicot*

Pur calicot<sup>205</sup>.

S'il dégrade grandement la figure de Rosalba en faisant de la femme décrite une courtisane (la rose n'est plus blanche, mais couleur « rose-thé<sup>206</sup> », donc jaune), nous relevons de nombreux échos entre le feuillet de l'album Louis Noir et les pages des *Amours jaunes*, à commencer par le papillon devenu « papillon-coquelicot ». Evoquant la fleur rouge au cœur piqué de noir, l'image verbale obtenue par association rappelle bien l'image peinte dans le camée : le papillon y était couleur coquelicot et portait des points noirs. Un rapide parcours du poème permet de multiplier les liens entre les deux textes : les « croquis d'artistes » rappellent les pictogrammes, l'haleine de la femme clôt la « Petite pouësie », le « hanneton-d'or » peut évoquer l'abeille qui butinait les deux seins sur un mode dégradé, la « sensitive » évoque le titre complet « Petite pouësie [...] sur un air sensitive », *passim*. Le thème de l'argent qui fait de la relation amoureuse une relation clientèle entre l'homme et la prostituée n'était par ailleurs pas exclu du feuillet 10 de l'album, comme le montre Benoit de Cornulier :

La poésie-portrait pour et de Rosalba, dans sa forme globale combinant comme deux colonnes ou deux pages parallèles, correspond donc au compte rendu d'un échange commercial. À gauche, énumération verticale et bilan des vers du poète-client ; à droite, représentés par les « gravures » en fin de lignes et le portrait de Rosalba, avec un petit travail de broderie, les appas non moins bien comptés du produit du débit de Quilbignon. Comme les quantités de marchandise, par exemple le nombre de seins ou de roses, peuvent être représentées, mais non explicitement dénombrées dans la partie droite du document comptable (portrait et « gravures »), elles le sont du moins dans la partie précisément comptable constituée par les vers, complétés au-dessus par leur bandeau-titre et en bas par les lignes explicatives<sup>207</sup>.

Dans ces vers aux images d'une banalité affligeante pour certaines, la satire n'était évidemment pas loin. La tonalité railleuse cependant n'exclut pas le travail poétique et pictural évoqué jusqu'ici. Celui-ci participe peut-être, au contraire, de la remise en cause d'un ordre établi : après le « papillon-coquelicot » porteur de points, l'araignée « au plafond » tisse à son tour des liens entre écriture, dessin et ponctuation.

---

<sup>205</sup> Corbière, « À une rose », *Les Amours jaunes*, *ibid.*, p. 71-72. Nous soulignons les éléments qui permettent d'établir un lien entre ce poème et le verso du feuillet 10 dans l'album Louis Noir.

<sup>206</sup> *Id.*, p. 72.

<sup>207</sup> Benoit de Cornulier, « Corbière et la poésie comptable », in « Ça ? », *Cahiers Tristan Corbière n°1*, *op. cit.*, p. 236-7.

*L'araignée, « goutte de ténèbre » sur le front du poète*

Dessinée, plus encore que le papillon, comme un gros point (un « ● », encore) avec des pattes dans l'*Autoportrait* avec cadre asymétrique, l'araignée souligne la dérive folle du signe ponctuant. Tantôt spleenétique, héritée de Baudelaire, tantôt porteuse d'espoir, elle est systématiquement présentée en train de tisser sa toile au front du poète :

« Et cette étoile ?... – Oh ! va, ne cherche plus l'étoile  
Que tu voulais voir à mon front ;  
Une araignée a fait sa toile,  
Au même endroit – dans le plafond<sup>208</sup>. »

Sommeil ! – Triste Araignée, étends sur moi ta toile<sup>209</sup> !

*Et l'ange du plafond, maigre araignée, au soir,  
– Espoir – sur ton front vide ira filer ses toiles<sup>210</sup>.*

Dans le jeu avec l'expression « avoir une araignée au plafond » signifiant déraisonner, Corbière confère à l'araignée une dimension artistique en jouant sur le mot « toile » : les fils que tisse « l'ange du plafond » créent le support où peindre des paysages dans « La pipe au poète » :

Quand ses chimères éborgnées  
Viennent se heurter à son front,  
Je fume... Et lui, dans son plafond,  
Ne peut plus voir les araignées.

... Je lui fais un ciel, des nuages,  
La Mer, le désert, des mirages ;  
– Il laisse errer là son œil mort<sup>211</sup>...

La toile de l'araignée recouvre une poésie traditionnelle d'une toile vierge, « vide » (« ne cherche plus l'étoile »), et permet ainsi l'élaboration d'une poétique nouvelle. Dans les vers cités, il est tentant de voir dans la ponctuation une parenté graphique entre les tirets et les fils de la toile<sup>212</sup> : l'écriture de Corbière, dans ses abus

---

<sup>208</sup> Corbière, « Le poète contumace », *Les Amours jaunes, ibid.*, p. 95-96.

<sup>209</sup> « Litanie du sommeil », *ibid.*, p. 138.

<sup>210</sup> « Sonnet posthume », *ibid.*, p. 241.

<sup>211</sup> « La pipe au poète », *ibid.*, p. 84.

<sup>212</sup> Comme dans « L'araignée » de Ponge : « Sans doute le sais-je bien... [...] que l'araignée secrète son fil, bave le fil de sa toile... et n'a les pattes si distantes, si distinctes – la démarche si délicate – qu'afin de pouvoir arpenter cette toile – parcourir en tous sens son ouvrage de bave sans la rompre ne s'y emmêler – »

ponctuant, témoigne de la même hantise du vide qui habite Arachné dans *Les Métamorphoses* : « Arachné présente un univers confus, où tout révèle la perfidie des dieux, mais avec une inflation insistante et formelle qui traduit une esthétique de l'horreur du vide<sup>213</sup>. » L'une des fautes d'Arachné est bien d'avoir été subversive dans une œuvre si parfaite que « Ni Pallas, ni l'Envie ne pourraient rien trouver à reprendre<sup>214</sup> » : « La vierge aux blonds cheveux, irritée d'un tel succès, déchire l'étoffe colorée qui reproduit les fautes des dieux<sup>215</sup>. » Corbière se rendra coupable du même crime dans « I sonnet » ou dans le « Sonnet à Sir Bob », et Ponge dans *Pièces* fera de l'araignée « votre mauvaise étoile au plafond qui vous guette pour vous faire en ses rais connaître votre nuit<sup>216</sup>. » Jean-Michel Maulpoix verra dans l'araignée un avatar possible du poète :

La créature « légère, ailée, sacrée » à laquelle Platon identifiait dans *Ion* le poète, cette lumineuse abeille faisant de tout son miel, la voici devenue « araignée ». Sacrée toujours, mais sans ailes, ne volant plus, occupée à conjoindre. Que faisait l'abeille en butinant, sinon conjoindre, elle aussi, fécondant même les fleurs en promenant leurs pollens au gré de ses envols et ses travaux. Mais les fils qu'elle traçait n'étaient pas visibles, tandis que l'araignée est la silencieuse et immobile maîtresse d'une toile à présent évidente, posée telle une « goutte de ténèbre » au centre de sa nuit<sup>217</sup>.

« Goutte de ténèbre<sup>218</sup> » entourée des rayons de sa toile, l'araignée sur l'*Autoportrait* avec cadre asymétrique ressemble fort à « l'affreux soleil noir d'où rayonne la nuit<sup>219</sup> », emblème des romantiques. Posée sur le front du poète, elle joue le rôle d'un blason, ayant le même forme géométrique que les différents emblèmes parcourant « El desdichado » de Nerval :

Je suis le ténébreux, – le veuf, – l'inconsolé,  
Le prince d'Aquitaine à la tour abolie :  
Ma seule *étoile* est morte, – et mon luth constellé  
Porte le *Soleil noir* de la *Mélancolie*.

Dans la nuit du tombeau, toi qui m'as consolé,  
Rends moi le Pausilippe et la mer d'Italie,  
La *fleur* qui plaisait tant à mon cœur désolé,

---

<sup>213</sup> Jean-Pierre Néraudau, in Ovide, *Les Métamorphoses*, préface de Jean-Pierre Néraudau, trad. Georges Lafaye, Gallimard, coll. « folio classique », 1992, p. 541, n. 2.

<sup>214</sup> Ovide, *Les Métamorphoses*, *ibid.*, p. 195.

<sup>215</sup> *Id.*

<sup>216</sup> Francis Ponge, « L'araignée », *Pièces*, Gallimard, coll. « Poésie », 1961, p. 112.

<sup>217</sup> Jean-Michel Maulpoix, *Le Poète perplexe*, José Corti, 2002, p. 160.

<sup>218</sup> L'expression vient de l'œuvre de Michel Leiris, *Langage tangage*.

<sup>219</sup> Victor Hugo, « Ce que dit la bouche d'ombre », *Les Contemplations*, *op. cit.*, p. 391.

Et la treille où le pampre à la rose s'allie<sup>220</sup>.

En mettant en italique le soleil, l'étoile et la fleur, Nerval insiste sur la même forme géométrique : un cœur rond entouré de rayons. En transposant cette forme à une échelle microcosmique – le macrocosme de l'étoile ou de « Phébus » étant refusé – Corbière met son blason à l'échelle d'une « agglomération de sphères qu'une goutte d'encre remplit<sup>221</sup>. » Il s'agit bien pour le poète de filer : des rêves dans « La pipe au poète », des vers dans « I sonnet »... et même un « macaroni brûlant / Avec la tarentela<sup>222</sup> » : la danse folklorique tire son nom de l'araignée dont elle était censée soigner la morsure.

*Mouches et moucherons : légèreté d'une ponctuation insaisissable*

N'oublions pas que l'araignée est carnassière et que sa toile forme également une prison dont les « fils ne val[e]nt en définitive que par ce qui s'y laisse prendre, insecte ou circonstance<sup>223</sup>... » Corbière voit également voler les mots nécessaires à l'écriture comme des mouches dans la « Rapsodie du sourd » :

Hystérique tourment d'un Tantale acoustique !  
Je vois voler des mots que je ne puis happer ;  
Gobe-mouche impuissant, mangé par un moustique,  
Tête-de-turc gratis où chacun peut taper<sup>224</sup>.

Plus loin, dans le même poème ce ne seront plus les mots mais un autre point noir qui sera à même de voler : « un moucheron ailé ». Comme l'araignée, mouches et moucherons parcourent le recueil, et sont caractérisés par leur envol, en opposition à d'autres éléments, traditionnellement symboliques de la création poétique :

Volez, mouches et demoiselles !...  
Le gouapeur aussi vole un peu  
D'idéal... tout n'a pas des ailes...  
Et chacun vole comme il peut<sup>225</sup>.

---

<sup>220</sup> Gérard de Nerval, « El desdichado », *Les Chimères*, édition de Bertrand Marchal, préface de Gérard Macé, Gallimard, coll. « Poésie », 2005, p. 29.

<sup>221</sup> Francis Ponge, « Les mûres », *Le parti pris des choses*, Gallimard, coll. « Poésie », 1942, p. 37.

<sup>222</sup> Corbière, « Soneto a Napoli », *ibid.*, p. 154.

<sup>223</sup> Jean-Michel Maulpoix, *Le Poète perplexe*, *ibid.*, p. 160.

<sup>224</sup> Corbière, « Rapsodie du sourd », *ibid.*, p. 133.

<sup>225</sup> « Idylle coupée », *ibid.*, p. 146.

L'impératif « Volez » appuyé par le point d'exclamation – l'un des rares du poème, et le seul appuyant un enthousiasme quand tout les autres signalent l'indignation – place les insectes sous le signe de l'élan vers le haut, quand, dans le même poème, le « poète de charnier » et le « peintre chiffonnier » sont affublés « de groins », attachés au « bitume », empêtrés dans « un fond chaud qui fume<sup>226</sup> ». « *Ducornet-né-sans-bras*<sup>227</sup> » peint avec les pieds ; alitée, « La Muse malade s'étire<sup>228</sup>... » ; ailleurs, Pégase est « ten[u...] raide<sup>229</sup> » ou retenu par un « râtelier<sup>230</sup> » dans lequel il peut manger son fourrage. La parenté graphique entre le moucheron et le signe de ponctuation est renforcée par le fait que la strophe citée d'« Idylle coupée » est celle qui regroupe le plus de points dans le poème. Dans « Après la pluie<sup>231</sup> », c'est explicitement l'absence de ponctuation qui fait chuter le rêve : « Le doux rêve / S'est couché là, sans point noir... » Voir les mouches comme des points est permis par la polysémie du mot : le « point noir » ici renvoie au « grain de beauté » (v. 16) du même poème, qui était associé à l'élan et à la bourrasque du « Grain d'orage » (v. 18). La mouche de Rosalba, qui unissait le signe ponctuant et le grain de beauté, n'est pas loin et permet de constituer un trajet allant du « grain de beauté » à la « mouche », ayant pour point commun d'être chacun un « point noir ». Ces liens tissés sont également renforcés par le jeu de mots sur « demoiselles », à la fois insectes (des tirets, davantage que des points dans ce cas) et femmes à marier : comme les insectes, « – *l'Amour a des ailes*<sup>232</sup>... »

Cette façon de disséminer la ponctuation dans des vocables et des images permet également de tenir un discours sur la ponctuation, comme chez Tory, de lui assigner un *caractère*. Au premier abord, ce traitement confirme la dimension « libérale » déjà évoquée de la ponctuation, particulièrement apte à échapper aux carcans qui contraignent les mots et les vers, comme prisonniers des habitus poétiques notamment romantiques : les points sont aussi à chercher en-dehors des cadres qui leur sont assignés, quand Corbière met en scène l'échec d'une quête du mot ayant cette même

---

<sup>226</sup> *Id.*, p. 144.

<sup>227</sup> *Id.*, p. 145.

<sup>228</sup> *Id.*, p. 146.

<sup>229</sup> « I sonnet », p. 63.

<sup>230</sup> « Litanie du sommeil », p. 141.

<sup>231</sup> « Après la pluie », p. 67-70

<sup>232</sup> « Rondel », p. 242.

liberté :

Toujours, comme un *rebus*, je travaille à surprendre  
Un mot de travers... – Non<sup>233</sup> –

Les mots sont alors jetés « à l'air » (v. 43) comme pour leur donner ce même élan, mais le geste échoue : « Vous ne me direz mot : je ne répondrai rien... » (v. 57). Reste que « *Le silence est d'or* » (v. 59) : le point de latence du dernier vers évoqué prend ainsi plus de valeur que l'alexandrin, donne une dignité au silence, charge ce qui parle dans le poème du poids de l'échec. Cette faculté du point à être autre que lui-même lui confère son caractère insaisissable, et l'échec du poète à s'en emparer est parfois assimilable à l'impossibilité d'écrire :

Papillon de minuit dans la nuit envolé,  
Sans un coup d'aile ami, vous laissant sur le seuil,  
Seul dans le pot-au-noir au couvercle sans œil ? [...]   
Vous vous réveillez coi, sans vous être endormi<sup>234</sup>.

Le poète, dans les textes de l'échec, est régulièrement montré incapable de voler : « Un poète sauvage, avec un plomb dans l'aile / Est tombé<sup>235</sup> » ; « La terre maudite me tient. / Ma plume a trempé dans la fange... / Hâ ! je ne bats plus que d'une aile<sup>236</sup> !... » ; « Vois-le, poète tondu, sans aile<sup>237</sup> », *passim*. Les oiseaux ne volent pas non plus dans *Les Amours jaunes* (« Rossignol de la boue<sup>238</sup> », « Gobe-mouche impuissant », « Triste oiseau sans plume<sup>239</sup> », *passim* : on sait comme Baudelaire avait déjà ramené son albatros au sol) : ce pouvoir est réservé à ces points noirs qui par leur agilité, tout à la fois agacent et suscitent l'envie du poète :

Le poète n'est donc plus oiseau à la façon de l'aigle hugolien : il ne vole plus dans le ciel. Il essaie d'y marcher. Il fait vers le haut les pas que l'on fait ici-bas. Il est en quelque manière déjà rendu au sol jusque dans son effort pour s'alléger<sup>240</sup>.

« La terre maudite me tient. / Ma plume a trempé dans la fange... » : la prolifération du signe de ponctuation pourrait traduire la recherche d'une écriture qui vole. Moins

---

<sup>233</sup> « Rapsodie du sourd », p. 132-134.

<sup>234</sup> « Litanie du sommeil », p. 136.

<sup>235</sup> « Le poète contumace », p. 93.

<sup>236</sup> « Grand opéra », p. 117.

<sup>237</sup> « Le crapaud », p. 85.

<sup>238</sup> *Id.*

<sup>239</sup> « La rapsode foraine et le pardon de Sainte-Anne », p. 185.

<sup>240</sup> Jean-Michel Maulpoix, *Le Poète perplexe*, *ibid.*, p. 134.

dignes que les oiseaux, mais aussi plus légers, les insectes, en ce qu'ils sont presque « – Rien – » attirent l'œil vers d'infimes traces d'écritures, tentatives d'échapper à la lourdeur du réel.

*Donner des ailes aux baleines et faire voler les cachalots : défi du « léger peigneur de comètes »*

Corbière en effet, évoque régulièrement ses élans empêchés : « On a le pied fait à sa chaîne ». Coincé sur le « plancher des vaches », il est spectateur de la lourdeur qui l'entoure. D'où la nécessité de « tremper la plume dans la fange », et lui redonner une légèreté. Dans l'album Louis Noir, le spectacle du « Bain de Madame X<sup>xxx</sup> (120 kilog<sup>s</sup> sur l'air de Sara la baigneuse)<sup>241</sup> » fournit alors un sujet de choix.

Ah ! Madame Hix se déferle !  
l'onde perle  
Ses petits bonds d'éléphant.  
Dans le cirque qu'elle hume,  
Elle écume  
les petits flots et les fend  
\*  
Comme Moïse et son arche  
elle marche ;  
sa poupe [*sic*] se cache à l'eau,  
Et le pêcheur, dans la brume  
de l'écume  
Se dit : c'est un cachalot  
\*  
Sous son huileuse opulence,  
le flot rance  
se calme tout arrondi,  
Un œil se ferme et surnage  
O potage !...  
..... Excepté le Vendredi. [...]

La mer, en effet, comme l'air, permet fluidité et légèreté du mouvement. Baudelaire déjà faisait de l'air comme de l'eau des principes d'émancipation de la terre – élément lié au spleen – dans « Elévation » : « Mon esprit, tu te meus avec agilité, / Et, comme un bon nageur qui se pâme dans l'onde, / Tu sillonnes gaiement l'immensité

---

<sup>241</sup> Corbière, « Le bain de mer de Madame Xxxx (120 kilogs sur l'air de Sara la baigneuse) », *ffoscoR*, *ibid.* feuillet 9 r°. Nous remplaçons par des « \* » les pictogrammes en forme d'oiseau qui séparent les strophes dans l'album.

profonde<sup>242</sup> ». Devenue paysage poétique par excellence dans le même recueil, les écrivains héritiers de la « baudelairité » voient la mer dégradée par les habitudes bourgeoises de la seconde moitié du siècle : Michel Bonneau fait remonter les habitudes de villégiature balnéaire comme mode – et plus comme voyage thérapeutique – à 1850, et insiste sur la ressemblance frappante des estivants avec celle d’aujourd’hui :

Il faut partir en outre dans les lieux à la mode, les stations chics, les bains élégants, retrouver la même société qu’on vient de quitter. La plage est petite mais il faut s’y donner en spectacle pas plus ni moins qu’au bois de Boulogne. La vie balnéaire est une vie mondaine avec ses promenades sur la digue comme à Ostende, en attendant les « planches » de Deauville et sa potinière, ses salons de lecture, ses spectacles et ses « vedettes », son animation artificielle, sa navigation de plaisance dominée par les Anglais, sa vie nocturne, ses bals et ses représentations, ses défilés de mode. On n’y va pas encore pour s’y faire bronzer [en 1850] mais cela ne tardera guère. Déjà on pratique les jeux de plage, notamment pour les enfants surveillés par les nourrices. La spéculation commence à s’emparer de cette activité nouvelle. Elle ne fut pas étrangère au lancement de Trouville. Quelques-unes de ces grandes dames qui contribuèrent à lancer Trouville, ou leurs maris, possédaient des terrains sablonneux et stériles en bordure de mer qui ne valaient pas un franc le mètre<sup>243</sup>.

Dans ces « animations artificielles », on retrouve également le casino, symbole chez Corbière et Laforgue du monde honni rejetant le poète, lieu d’une vacuité insupportable. Avec ce spectacle du « cachalot » profitant de son bain décrit dans un registre cruellement satirique, Corbière se place dans la même lignée que Jean Lorrain dans *L’Ecole des vieilles femmes*, recueil de nouvelles se moquant de diverses figures féminines, parfois souffrant d’embonpoint, toujours âgées et toujours bourgeoises. Privés de la contemplation de l’infini, les poètes expriment un regret amer : la mer devient un lieu de spectacle bouffon dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. C’est d’autant plus cruel pour Corbière, dont les origines géographiques mais aussi littéraires (le roman maritime qui a fait la gloire du père) le portaient vers cette échappatoire rêvée.

Il n’est pas anodin que Madame X<sup>xxx</sup> soit marquée par la lourdeur. Son corps comme son évocation envahit chaque espace du poème : son « nom » évoque

---

<sup>242</sup> Baudelaire, « Elévation », *Les Fleurs du mal*, op. cit., p. 37.

<sup>243</sup> Michel Bonneau, « Tourisme et villégiature balnéaire en France et en Belgique vers 1850 », *Hommes et Terres du nord*, p. 13-22, 1977 n°2, p. 20.

l'anonymat, façon de dire qu'il n'y a pas qu'une « Madame Hix », mais qu'elle est bien un type : pendant l'été, c'est tout un troupeau de « cachalots » en « culottes » qui envahit les plages bretonnes. Elle s'oppose en cela aux caractères qui parcourent le texte, des oiseaux faisant office de fleuron entre les strophes. À bien des égards, nous pouvons rapprocher ce feuillet de celui accueillant le portrait de Rosalba : on y retrouve un lien entre l'image et le texte qui invite à la mise en relation entre les deux. Les éléments picturaux témoignent d'un élan, traduit par la voile, oblique, comme désorganisant la page, gonflée de vent (voir annexe 7, p. 284) : si Madame Hix alourdit le paysage, le texte de Corbière y remédie de plusieurs manières. La satire, d'abord assassine en règle le personnage, caricaturé et ridicule :

Mais la baigneuse essoufflée  
et salée  
soulage les flôts lassés,  
Et court, tenant sa culotte  
qui clapotte,  
En se disant c'est-assez !

Avec elle, c'est tout une poésie grotesquement maritime que vise Corbière : celle d'Hugo notamment, avec « Sara la baigneuse » et « Océano nox » en ligne de mire. Déjà, Madame Hix n'est pas qu'elle-même. Le discours sur Hugo est impitoyable : son regard sur le lieu privilégié du poète breton ne vaut guère mieux que celui de la « baleine » qui vient y faire ses ablutions, la dimension excessive d'un poème comme « Oceano nox », jouant à plein sur des effets de symétrie appuyés et des effets de répétition, se retrouve sous forme de jeux de mots chez Corbière : « cache à l'eau / cachalot » ; « C'est assez ! / Cétacé ». Rimbaud et le bain de la « Vénus anadyomène » ne sont pas loin. Mais comme chez Rimbaud qui dépasse la simple potacherie en annonçant la recherche d'un « beau étrangement », Corbière semble également chercher un moyen de rendre sa légèreté au texte, à défaut de pouvoir la rendre au spectacle du paysage alourdi par Madame Hix, grâce à un traitement singulier du caractère inscrit : les mises à l'indice sur « X<sup>xxx</sup> » et « kilog<sup>s</sup> », les mouettes en fleurons, les italiques allègent visuellement la page qu'écrase le « cétacé qui lave sa vaisselle ». Dans « Rosalba », les points avaient des ailes – et inversement – ; ici, les barres obliques des « t » ressemblent étrangement aux fleurons en forme d'oiseau : elles apportent un élan visuel à l'écriture dès lors que le « t » est placé à la rime, et alors même que les mots renvoient systématiquement à la lourdeur : « éléphant » (v.3), « cachalot » (v. 12), « débordant » (v. 21), « culotte / clapotte » (v. 52-53). Le caractère

est ici à prendre au sens large de matière inscrite sur la page. L'écriture semble répondre à la lourdeur du monde : non pas au sens métonymique mais au sens premier de geste ; la plume, non pas en tant que symbole, mais dans la ligne qu'elle trace sur le papier. Ecrire, inscrire un caractère, est un geste de l'élan, la graphie de Corbière indique régulièrement un plaisir du tracé, une habitude de la main à aller vers le haut dans un geste vif et virevoltant, peut-être l'un des derniers geste lyrique de Corbière.

**Chapitre 2 : La ponctuation au  
sens strict. Typologie et répartition  
des points dans *Les Amours jaunes***

« Je voudrais être un point » dit Corbière. Signe qui donne son nom à l'ensemble des caractères qui nous occupe (« ponctuation » vient de *punctum*, « point »), le « point rond<sup>244</sup> » apparaît comme l'élément fondamental à partir duquel dérivent les autres signes : point d'exclamation, point d'interrogation, deux points, point-virgule, points de suspension... la virgule elle-même est un « point à queue<sup>245</sup> ». Selon Furetière, le point est

une marque ronde la plus petite qu'il est possible. Un *point* marque un sens complet, & que la période est achevée. Deux *points* marquent ordinairement le milieu d'une période, ou l'endroit où l'on peut reprendre haleine. Ils marquent bien une construction entière, & un sens déjà accompli ; mais qui demande pourtant encore quelque fuite. Le *point* avec la virgule s'appelle *comma*, & il marque un sens plus complet que la virgule, & moins complet que les deux *points*. Un *point interrogant* est celui qui marque qu'il faut prononcer d'un ton supérieur. Il est marqué ainsi ? Un *point admiratif* est celui qui marque qu'il faut admirer, s'étonner, ou se lamenter, & se marque ainsi !<sup>246</sup>

Plus proche de Corbière, le point est pour Paul-Émile Littré une « petite marque que l'on met dans l'écriture pour indiquer la fin des phrases<sup>247</sup>. »

Unité fondamentale aussi bien en grammaire qu'en typographie, il semble naturel d'ouvrir l'étude des signes par le point et ses dérivés. Quelques données chiffrées pour commencer, avec un tableau qui récapitule le nombre de points (« ! », « ? », « . », « ... ») dans chaque section<sup>248</sup> :

---

<sup>244</sup> Étienne Dolet, *La Manière de bien traduire d'une langue en autre : d'avantage de la punctuation de la langue françoise*, Estienne Dolet, 1540, p. 22.

<sup>245</sup> *Id.*

<sup>246</sup> Antoine Furetière, article « Point », *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots François tant vieux que modernes, & les Termes de toutes les sciences & des arts*, tome 3, La Haye, 1701.

<sup>247</sup> Paul-Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, tome 3, 1877, p. 1188.

<sup>248</sup> On trouvera en annexe deux tableaux plus complets, qui font l'inventaire des différents signes de ponctuation poème par poème : voir annexes 1 et 2, p. 277-281.

	Nbre de vers	!	?	.	...
"Le Poète et la Cigale"	22	3	1	5	3
"Ca"	32	9	33	12	15
Paris	174	46	4	39	36
Les Amours jaunes	918	243	50	143	274
Sérénade des sérénades	357	107	23	22	98
Raccrocs	960	359	28	114	224
Armor	518	102	12	57	100
Gens de mer	1021	355	60	169	375
Rondels pour après	75	21	3	19	26
"La Cigale et le poète"	20	8	2	1	5
Total	4097	1253	216	581	1156

Ce tableau qui relève le nombre d'occurrences des principaux points est à nuancer sur plusieurs aspects. Tout d'abord, il convient de rapporter le nombre d'emplois de chaque signe au nombre de vers de chaque section : s'il y a par exemple plus de point d'exclamation dans la section « Les amours jaunes » (243 « ! ») que dans « Sérénade des sérénades » (107 « ! »), la densité de ce signe est plus forte dans cette dernière (en moyenne 0,3 « ! » par vers dans « Sérénade », contre 0,26 dans « Les amours jaunes »). Pour étudier la répartition des signes dans les différentes sections, on se rapportera au tableau suivant, qui établit le taux d'utilisation de signes en fonction du nombre de vers :

	!/vers	?/vers	./vers	.../vers
"Le Poète et la Cigale"	0,14	0,05	0,23	0,14
"Ca"	0,28	1,03	0,38	0,47
Paris	0,26	0,02	0,22	0,21
Les Amours jaunes	0,26	0,05	0,16	0,30
Sérénade des sérénades	0,30	0,06	0,06	0,27
Raccrocs	0,37	0,03	0,12	0,23
Armor	0,20	0,02	0,11	0,19
Gens de mer	0,35	0,06	0,17	0,37
Rondels pour après	0,28	0,04	0,25	0,35
"La Cigale et le poète"	0,40	0,10	0,05	0,25

Deuxièmement, le relevé des signes intermédiaires (virgules, points-virgules, deux points) semble moins pertinent, étant par définition moins forts et moins expressifs ; cela n'interdit cependant pas d'étudier l'usage qu'en fait Corbière. Troisièmement, ce relevé ne montre pas les interactions entre les signes, qui sont pourtant légion dans *Les Amours jaunes* : il conviendra de s'interroger également sur l'influence que tel signe peut avoir sur tel autre, d'autant que Corbière forme des couples presque systémiques : « !... » et « ?... » d'une part ; « .- » d'autre part. Enfin, Si ces tableaux montrent certaines dynamiques générales, il ne faut pas mettre de côté certains poèmes qui sont de vrais cas particuliers et se distinguent par le bouleversement des habitudes de ponctuation générales. Pour n'en citer que quelques-uns : « Épitaphe », dans la section

« Paris », bouleverse à lui seul le rapport entre points d'exclamation et points ronds dans la section (on ne saurait utiliser l'appellation « point final » dans *Les Amours jaunes* pour désigner le « . » : nous y reviendrons) : il est un des rares poèmes où le point rond l'emporte sur le point d'exclamation ; « Ça » est le seul poème qui met à l'honneur le point d'interrogation, point le moins représenté dans le recueil ; « Litanie du sommeil » brille par la surexploitation du point d'exclamation (il contient à lui seul près de la moitié des points d'exclamation de la section ; sans lui, le rapport du nombre de points d'exclamation au nombre de vers dans « Raccroc » serait le plus faible du recueil : 0,18 « ! » par vers), tout comme, de manière moins spectaculaire, « Bambine » (les deux poèmes ont plus de « ! » que de vers) ; n'oublions pas « Cris d'aveugle », qui ne contient aucun signe ponctuant, ni la section des « Rondels pour après », où il y a à peu près le même nombre de points ronds que de points d'exclamation, ce qui est rare dans le recueil. Cette densité typographique est à mettre en regard des poètes du XIX<sup>e</sup> évoqués dans le recueil : ni Lamartine, ni Hugo et encore moins Baudelaire ne présentent un tel rapport quantitatif entre points en tous genres et nombre de vers (il y a en tout 3206 points dans *Les Amours jaunes* pour 4097 vers, soit 0,78 point par vers ; c'est sans compter le tiret, signe le plus présent dans le recueil avec 1400 occurrences, ni tous les autres caractères plus rares, cas limites de ponctuation – astérisques, lignes de points, exposants, italiques et capitales d'imprimerie : en moyenne, il n'est pas un seul vers des *Amours jaunes* qui ne soit marqué par au moins un signe particulièrement visible, d'où nous excluons les virgules... « Cris d'aveugle » mis à part).

## 1. « Point rond » et « trois petits points » : l'art d'inachever

*Le « point rond »*

« La première fonction du point semble donc de marquer la fin de toute phrase. Les exemples ne manquent pas<sup>249</sup>... » ... sauf dans *Les Amours jaunes*, empressons-nous d'ajouter, en exagérant un peu. Le point en effet, tant désiré dans l'album Louis Noir n'est finalement que peu représenté dans *Les Amours jaunes*, au regard de ses

---

<sup>249</sup> Jacques Drillon, *Traité de la ponctuation française*, Gallimard, coll. « tel », 1991, p. 129-130.

signes concurrents : avec 581 occurrences du signe<sup>250</sup>, le point rond se classe en troisième position en termes d'occurrences, loin derrière le point d'exclamation et les points de suspension. Neuf poèmes du recueil n'en contiennent aucun (« Paris [II] », « Sonnet de nuit », « Rescousse », « Toit », « Vénerie », « Vendetta », « Cris d'aveugle », « Cap'taine Ledoux » et « Petit mort pour rire » : c'est dans la section « Sérénade des sérénades » que le point brille le plus par son absence), contre cinq poèmes pour les points d'exclamation, et un seul (« Cris d'aveugle »...) pour les points de suspension. Enfin, seuls quarante-deux poèmes se finissent par un point sur les cent un du recueil ; moins de la moitié donc : le point dans *Les Amours jaunes* perd ainsi largement sa première qualification de « final » (au sens de : « qui finit un poème », et non « qui finit une phrase »), si l'on regarde l'ensemble du recueil – même s'il regagne cet aspect dans les « Rondels pour après » notamment. Cette relative absence pose déjà question : le point conclusif d'une strophe ou d'un poème est l'équivalent de l'antique « point parfait » inventé par Aristophane de Byzance, il prend une dimension particulière, et un poète comme Jacques Roubaud dans *Quelque chose noir* se servira de ce point, plus fort que le point final (qui conclut une phrase, hérité du « sous-point placé à l'extrémité inférieure d'un mot<sup>251</sup> »), pour signaler l'irréversible fin (de la vie, du sens de l'existence...), en le faisant exister d'autant plus fort que les autres signes disparaissent régulièrement, laissant place au blanc (par ailleurs l'un des premiers signes de ponctuation inventé, après le point qui servait initialement à séparer les mots) :

Voilà le bout    le bout où il n'y a aucune vérité    qu'une palme de feuilles en  
espace    avec ses encombrements<sup>252</sup>.

Si dans le langage courant on parle de point final aussi bien pour le point qui conclut une phrase que pour le point qui conclut une période (strophe, paragraphe, poème... Jacques Drillon, pour éviter la confusion entre les deux, considère que c'est l'alinéa qui reprend le mieux le concept de « point parfait »), il nous semble judicieux de distinguer les deux. La relative absence de points à la fin des poèmes nous semble symptomatique d'un désir de Corbière de ne pas conclure, de laisser ses poèmes en

---

<sup>250</sup> Nous excluons les points qui ne sont pas compris dans les vers : Corbière ponctue les noms de lieux et les dates placés entre parenthèses à la fin des poèmes.

<sup>251</sup> Jacques Drillon, *ibid.*, p. 21.

<sup>252</sup> Jacques Roubaud, « Méditation du 12/5/85 », *Quelque chose noir*, Gallimard, coll. « Poésie », 1986, p. 12.

suspens, imparfaits presque parce que sans « point parfait ». Le point final n'échappe pas à cette règle : dans *Les Amours jaunes*, sa première fonction ne semble pas toujours de « marquer la fin de toute phrase », car il est bien souvent placé à la fin de syntagmes uniques, souvent monosyllabiques, ou de locutions averbales séparés grammaticalement ou visuellement de la phrase : « Rien<sup>253</sup>. », « Faire rien<sup>254</sup>. », « Merci<sup>255</sup>. », « Poète<sup>256</sup>. », « Moi<sup>257</sup>. », « Tantôt<sup>258</sup>. », « L'équipage fit – non<sup>259</sup>. » « Non, après<sup>260</sup>. », « non<sup>261</sup>. » ... « Et cœtera<sup>262</sup>. » Les exemples sont nombreux, et l'on remarque que le point conclut régulièrement des phrases (qui n'en sont pas toujours) grammaticalement ou lexicalement négatives, à tel point qu'il semble lester ce à quoi il succède d'amertume et de désespoir. À nouveau, les exemples sont nombreux (la rapide énumération de mots uniques ponctués est déjà parlante : « rien » et « non » témoignent de cela, le point après « Merci » joue le rôle d'un « point d'ironie »), mais ils sont particulièrement parlants dans « Épitaphe », seul poème de la section « Paris » où le point rond reprend ses droits sur le point d'exclamation : il est ainsi lié à la mort dès l'ouverture du recueil, et il le sera à nouveau dans les « Rondels », bien que différemment coloré. Déjà dans l'album *Louis Noir*, point rond et mort étaient mis en relation :

Et puis, la mort n'est pas, c'est la négation

Je voudrais être un point<sup>263</sup>

On voit comme le point (passé de signe à vocable) vient explicitement après la négation et la mort, ce qu'on retrouve dans « Épitaphe<sup>264</sup> » : « Il se *tua* d'ardeur, ou *mourut* de paresse. » (v. 1), « Son seul regret fut de *n'être pas* sa maîtresse. » (v. 3), « – *pas* drôle. » (v. 22), « – Ses vers *faux* furent ses *seuls* vrais. » (v. 29), « – Et fut un

---

<sup>253</sup> Corbière, *Les Amours jaunes*, « Paris [II] », *op. cit.*, p. 43.

<sup>254</sup> « Décourageux », *ibid.*, p. 131.

<sup>255</sup> « Fleur d'art », p. 89.

<sup>256</sup> « Paris [III] », p. 44.

<sup>257</sup> « La goutte », p. 219.

<sup>258</sup> *Id.*, p. 218.

<sup>259</sup> *Id.*

<sup>260</sup> *Id.*, p. 219.

<sup>261</sup> « Le phare », p. 235.

<sup>262</sup> « Steam-Boat », p. 65.

<sup>263</sup> Tristan Corbière, *ffocsoR* [Roscoff] – *L'album Louis Noir*, *op. cit.*, Feuillet 23 r<sup>o</sup>.

<sup>264</sup> Corbière, « Épitaphe », *Les Amours jaunes*, *ibid.*, p. 49-52. Dans les citations qui suivent, nous soulignons.

*défaut sans défauts.* » (v. 41), « – Son goût était dans le *dégoût.* » (v. 47), « Et vécut s’attendant *mourir.* » (v. 58), « Trop réussi – comme *raté.* » (v. 60 ; ici, c’est Corbière qui souligne). Sans être systématique, cette association du point à la négation, grammaticale ou lexicale, se retrouve tout au long du recueil : de signe neutre (contrairement au point d’exclamation), le point rond se charge de poids et de théâtralité, il devient presque le signe d’un lyrisme élégiaque à la Corbière, dans la condensation, l’ironie, par *la négative*. Selon Jacques Drillon, « Lorsqu’il [le point rond] est employé après des phrases brèves [c’est le cas chez Corbière dans les exemples précédemment cités] et affirmatives [...] il acquiert même un pouvoir exclamatif. Sur le point d’exclamation il a l’avantage de ne point exprimer ouvertement l’étonnement, l’admiration, l’incrédulité<sup>265</sup>. » Le point est un signe double, positif d’une part, potentiellement froid d’autre part : « il est un signe *positif*. La phrase est terminée, la cause entendue, la vérité dégagee. Le fait est certain<sup>266</sup>. » – on voit comme cette « positivité » (Jacques Drillon appuie son propos sur une campagne publicitaire d’un club de vacances... Tout l’opposé de la Bretagne des *Amours jaunes*) se renverse chez Corbière : seule la négativité est positive, certaine, et ce paradoxe n’est pas étonnant dans l’« Épitaphe » qui s’ouvre sur une « sagesse des nations » sans queue ni tête, sans ponctuation par ailleurs, n’étaient deux points finaux (« [...] l’infini défini par l’indéfini. – Égale une épitaphe égale une préface et réciproquement<sup>267</sup>. ») En même temps cette dimension positive mène à une certaine froideur de l’auteur envers son lecteur : choisir le point rond au lieu du point d’exclamation, c’est feindre de ne pas s’exalter, simuler l’indifférence et la hauteur :

Nous voyons que ce procédé a pour moteur la distance que l’auteur met entre le lecteur et lui. Cette indifférence, calculée ou non, n’est pas loin d’être celle de Meursault, le narrateur de *L’étranger* ; elle s’exprime par des phrases simples et courtes, aussi anonymes que celles d’une dépêche télégraphique, et accompagnées de leur point [...]. Le point, plus encore que la brièveté de la phrase qui détermine sa présence, est le signe du fait accompli ; il est la marque de l’irréversible, de ce qui ne mérite plus d’attention<sup>268</sup>.

« Dépêche télégraphique » : c’est ainsi que Corbière qualifie ses vers dans « I sonnet » ou « À une demoiselle » ; « indifférence, calculée ou non » : voilà bien la

---

<sup>265</sup> Jacques Drillon, *Traité de la ponctuation française, ibid.*, p. 131.

<sup>266</sup> *Id.*

<sup>267</sup> Corbière, « Épitaphe », *ibid.*, p. 49.

<sup>268</sup> Jacques Drillon, *ibid.*, p. 133.

« pose » et la définition du « chic » selon Corbière – pose qu’il ne parvient pas (ou qu’il n’essaye pas) à garder dans tout le recueil, mais qu’il illustre dans « Bohème de chic » :

À moi tout seul je fris,  
Drôle, en ma sauce jaune  
De *chic* et de mépris.  
[...]  
Mon blason, – pas bégueule –  
Est, comme moi, faquin :  
– *Nous bandons à la gueule,*  
*Fond troué d’arlequin.* –  
[...]  
Et me plante sans gêne  
Dans le plat du hasard,  
Comme un couteau sans gaine  
Dans un plat d’épinard<sup>269</sup>.

« Chic », « mépris », « bander à la gueule », « [se planter] sans gêne »... On voit comme ces strophes auraient tout aussi bien pu se clore sur des points d’exclamation (ce qui est le cas de plusieurs strophes du poème) : le point se charge ici de cette théâtralité exclamative, tout en signalant à ces endroits de « Bohème de chic », le mépris, l’indifférence (calculée). Comme dans « Épitaphe », on retrouve cette « négativité positive » du point rond, signe de l’autodéfinition.

Pour conclure sur le point rond, il semblerait que sa relative rareté dans *Les Amours jaunes* est à prendre au sens forme du terme : il est un signe précieux, rare, la « perle » que le poète du charnier cherche dans le fumier (pour reprendre des termes d’« Idylle coupée »). Là où l’abus de points d’exclamation rend peut-être le signe ridicule, parodié (au moins dans une certaine mesure), la modération des points ronds leur confère une importance. C’est ce qui se vérifie dans les « Rondels pour après », où le point, sans perdre son lien à la mort et à la négation (il s’agit justement de mourir dans la section) semble regagner son importance. C’est bien lui qui ponctue le recueil dans sa première version : « *Ici reviendra la fleurette blême*<sup>270</sup>. »

---

<sup>269</sup> Corbière, « Bohème de chic », *ibid.*, p. 57-59.

<sup>270</sup> « Male-fleurette », p. 246.

Cette rareté du point unique est donc d'autant plus précieuse qu'elle signale un achèvement, un sens « parfait » du recueil, quand tous les autres signes en figurent les défauts : plus la page est bariolée, presque raturée de signes, plus le poème perd de dignité, moins il laisse une impression d'achevé, tant dans le sens qu'en termes de réussite poétique. Au contraire, les points de suspension « laissent attendre une suite – qui vient ou ne vient pas. C'est alors un effet de manche (premier cas), ou simplement un aveu d'impuissance (second)<sup>271</sup> ». On pourrait dire qu'un point sans défaut vaut seul un long poème, pour paraphraser Boileau et le parodier, ce que ne manquent pas de faire un bon nombre d'excentriques marginaux du XIX<sup>e</sup> siècle : son idéal de condensation et concentration mène en effet à un paradoxe. Si un sonnet sans défaut vaut seul un long poème, cela sous-entend que plus on écrit, moins on écrit bien. Autrement dit, et en poussant la logique, que la réussite poétique s'accomplit dans sa propre disparition. Nous « lisons » ainsi dans *Moi-même* de Charles Nodier :

### Chapitre 9

#### LE MEILLEUR DU LIVRE

. , : ; !  
!!! . . . . ? . , ; . ,  
, , , .  
! . . . . ( : ;  
? ) . , . , ! . . . .  
, , : ; [passim]<sup>272</sup>

Chez Georges Fourest, parmi la succession des « six pseudo-sonnets truculents et allégoriques » tirés de *La Nègresse blonde*, le lecteur s'amuse à reconnaître Mallarmé dans le « Pseudo-sonnet que les amateurs de plaisanterie facile proclameront le plus beau du recueil » :

---

<sup>271</sup> Jacques Drillon, *ibid.*, p. 407.

<sup>272</sup> Charles Nodier, *Moi-même*. Dans l'édition de 1821, l'éditeur supprime cette page et la remplace par une ligne de point qu'il annote : « Ce chapitre consiste dans une page blanche uniquement marquée dit M. Gazier, de points d'interrogation, d'exclamation, de parenthèses, de virgules et de traits. Il eût peut-être curieux de la reproduire photographiquement. », in Nodier, *Moi-même*, Paris, Edouard Champion éditeur, 1921, p. 51. Nous avons tenté de reproduire la page telle qu'elle se donne à voir dans l'édition Corti, de 1985.

.....  
.....

NEMO (*Nihil, cap. oo*).

X x  
x  
x  
x x

x  
x  
x  
x (\*) [...]

(\*) Si j'ose m'exprimer ainsi !

(*Note de l'auteur.*)<sup>273</sup>

« Plaisanterie facile » précise Fourest, conscient que l'humour fumiste s'exprime particulièrement dans un sentiment de vacuité assumé. La gratuité du geste (peut-on encore parler de geste poétique ?) ne va pas cependant sans une réflexion dissimulée sous la pochade. Le sonnet dit « en -or et -yx » de Mallarmé, auquel Fourest fait référence avec son « sonnet en x », est lui-même un des aboutissements, mais aussi une limite de la poétique mallarméenne, comme le théoriserait Maurice Blanchot dans *L'Espace littéraire* où il rappelle ce que disait Mallarmé : « Malheureusement, en creusant le vers à ce point, j'ai rencontré deux abîmes qui me désespèrent. L'un est le Néant<sup>274</sup>... » Littérature réduite à ses graphèmes ponctuants chez Nodier, sonnet réduit au son « -yx » (et tant pis pour l'« -or ») chez Fourest, on voit comme ces trublions poussent une certaine logique classique à son paradoxe pour en exhiber les limites. Ils se garderont bien pour autant de choisir le camp adverse de l'épanchement romantique. Quant à l'enjeu poétique de la mesure, de l'équilibre, on sent bien ce qu'il contient d'idéologie répugnante pour un excentrique. Rimbaud sans doute réussira le mieux cette synthèse dans « Phrases », en faisant tenir un geste lyrique, la danse, dans un poème-corde :

J'ai tendu des cordes de clocher à clocher ; des guirlandes de fenêtre à

---

<sup>273</sup> Georges Fourest, « Pseudo-sonnet que les amateurs de plaisanterie facile proclameront le plus beau du recueil », *Six pseudo-sonnets truculents et allégoriques*, in *La Négresse blonde*, Paris, José Corti, 1948, p. 41.

<sup>274</sup> Stéphane Mallarmé, cité par Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1955, p. 37.

fenêtre ; des chaînes d'or d'étoile à étoile, et je danse<sup>275</sup>.

On voit comme cette « phrase » joue de la condensation qui prépare un mouvement : l'art de la danse se trouve préparé dans les dentales (« tendu », « cordes », « guirlandes », « d'or d'étoile ») et les nasales (« tendu », « guirlandes ») qui la précèdent et le geste, véritable élan de joie expansif, se dit dans un unique vocable, d'ailleurs ponctué par un point, marque du parfait achèvement, et non par un point d'exclamation, qui tirerait la « phrase » vers l'excès, ferait trop vibrer la corde. Voilà bien un parfait numéro de funambulisme, et la marginalité rimbaldienne s'exprime dans la prise de hauteur, et non dans le pas de côté, bien sûr interdit au poète équilibriste : la chute menace. On peut également penser à « Chantre » d'Apollinaire, ou encore à la parodie de recherche de cet effet chez Laforgue dans « Rouage » (« poème » qui ne contient qu'un seul mot : « Manque »).

Tout cet enjeu se retrouve à l'échelle microscopique de la ponctuation : les points de suspension figurent à leur mesure un début d'épanchement du point unique. Ils disent dans leur silence l'imperfection d'une phrase, d'un vers, d'un poème et par-là même justifient paradoxalement l'existence de cette écriture imparfaite. Ils illustrent le supplice du tonneau des Danaïde qu'est le travail de l'écrivain :

[...] c'est parce qu'il manque quelque chose (le bien-être matériel, la sécurité affective), que l'écriture a lieu d'être. Quand plus rien ne manque, ni écriture ni parole n'ont de raison d'advenir. Le texte semble susceptible de s'interrompre à tout moment – les points de suspension sont assurément ici une « marque d'inachèvement » – parce qu'en somme, il y a tellement à dire que plus rien ne vaut la peine d'être dit<sup>276</sup>.

Défauts de l'écriture qui, parce qu'ils sont un défaut, justifient l'écriture... On sent bien comme cette approche des points de suspension résonne avec la poésie de Corbière. L'ambivalence des points de suspension, dont nous rappelons qu'ils forment le deuxième signe de ponctuation le plus présent du recueil, et qu'ils ont ceci de

---

<sup>275</sup> Arthur Rimbaud, « Phrases II », *Illuminations*, in *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations*, *op. cit.*, p. 219.

<sup>276</sup> Cécile Narjoux, « La ponctuation ou la poétique de l'expression dans le Journal d'une femme de chambre d'Octave Mirbeau », *L'Information littéraire*, 2001/4 (Vol. 53). p. 36-46. DOI : 10.3917/inli.534.0036. URL : <https://www.cairn.info/revue-l-information-litteraire-2001-4-page-36.htm> Consulté en ligne le 10/05/2021.

remarquable qu'ils ne sont jamais réellement concurrencés par un autre signe<sup>277</sup>, fait d'eux un symbole graphique de la tentation d'épanchement demeurée tentation pourrait-on dire : ils débordent le point unique, « parfait », mais leur expansion demeure silencieuse, tout n'est pas dit, il reste à dire, et donc il faut continuer à écrire.

### *Un signe anti-poétique*

On comprend ce que les points de suspension ont d'intrinsèquement anti-poétique et comme ils unissent contre eux à la fois les partisans du classicisme et du premier romantisme. Pour les uns, ce qui se conçoit bien s'exprime clairement, et les mots viennent aisément : un trou dans la parole ne correspond pas à cet idéal ; pour les autres, les points de suspension menacent l'idéal d'un « texte-corps », à la fois poème qui rend compte du corps du poète, mais qui est également en tant que tel un corps uni. Jacques Dürrenmatt commente de ce point de vue l'usage de la virgule chez les romantiques, principe unificateur et non comme il est coutume de le dire agent d'un style « haché », nous y reviendrons. Les deux opposants aux points de suspension se rejoignent également sous la figure de la muse inspiratrice, dont la fureur, souffle ou liquide, doit « coul[er] à flots rythmiques<sup>278</sup> », même quand elle est malade : Sainte-Beuve, par exemple a beau la faire tousser, nulle suspension ne vient effectivement interrompre le chant :

Elle file, elle coud, et garde à la maison  
Un père vieux, aveugle et privé de raison.  
Si, pour chasser de lui la terreur délirante  
Elle chante parfois, une toux déchirante  
La prend dans sa chanson, pousse en sifflant un cri,  
Et lance les graviers de son poumon meurtri<sup>279</sup>.

La continuité et la cohérence du chant de la muse étaient déjà dans l'image du fil et de la couture, et force est de constater que cette « toux déchirante », ce « poumon meurtri » ne trouvent nul écho dans la versification : tout au plus lit-on un décasyllabe

---

<sup>277</sup> Contrairement au point d'exclamation, dont nous verrons qu'il est comme en lutte avec le point unique, qui parfois, rarement, l'emporte.

<sup>278</sup> Baudelaire, « La muse malade », *Les Fleurs du mal*, op. cit., p. 42.

<sup>279</sup> Charles-Augustin Sainte-Beuve, « Ma muse », *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, Paris, Delangle Frères, 1829, p. 134.

scandé en 6/4 (Elle chante parfois, / une toux déchirante), ce qui n'est même pas une réelle licence poétique, seulement un usage moins fréquent que la scansion en crescendo 4/6. Un rapide parcours des grands recueils du début du siècle suffit à nous en convaincre : les points de suspension n'existent presque pas en poésie, en tout cas celle qui a voix au chapitre. On n'en compte guère plus qu'une dizaine dans l'ensemble des *Méditations poétiques* (et ils sont le plus souvent accompagnés d'un point d'exclamation), seulement quatre dans *Les Voix intérieures*, aucun dans *Les Chants du crépuscule*.

Il serait cependant faux de dire que les points de suspension n'existent pas en vers au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Selon Julien Rault, c'est même dans le vers que le signe se met à exister avec force, mais dans le vers dramatique. Il permettait alors principalement d'indiquer avec clarté une coupure de la parole, soit que le personnage s'interrompe de lui-même soit qu'il soit interrompu par un autre. Corneille par exemple, retravaillant les dialogues de *Méliste* en 1663, y ajoute bon nombre de points de suspension, les rendant « plus heurté[s], et dans une certaine mesure, plus naturel[s]<sup>280</sup>. » Julien Rault poursuit en insistant sur les effets de sens produits par cette expansion du signe, notamment chez Diderot. Nous nous pencherons davantage sur son influence dans le champ poétique. Victor Hugo permet de comprendre la différence de nature entre des points de suspension dans un vers dramatique et leur usage dans le vers lyrique. La coupure au théâtre, loin de brouiller le sens, permet au contraire de le rendre plus évident et de renforcer ainsi la vraisemblance : elle ne touche pas au vers. Même le début d'*Hernani*, qui aurait tant offusqué les classiques selon Théophile Gautier, n'est pas scandaleux dans ses coupures, qui respectent la versification classique. Dans le vers « Serais-ce déjà lui [...] // C'est bien à l'escalier », la pause intervient après une césure parfaitement placée après la sixième syllabe, l'accentuation sur « lui » n'est pas du tout licencieuse, au contraire puisqu'elle annonce l'importance du protagoniste, que ce soit Hernani – dont le spectateur ne sait pas encore qu'il va l'attendre longtemps – ou le roi qui est effectivement sur le point d'entrer. Les nombreuses interruptions du vers le rendent tout au plus difficile à entendre (elles préparent en ce sens l'enjambement, vrai scandale s'il y en eût un),

---

<sup>280</sup> Julien Rault, *Poétique du point de suspension*, op. cit., p. 101.

mais elles n'en détruisent pas la régularité. L'absence relative – parfois absolue – des points de latence dans l'œuvre poétique de Victor Hugo peut s'expliquer par sa volonté de maintenir une certaine « sévérité de l'école », ainsi que le relate son secrétaire Richard Lesclide en 1885 :

Victor Hugo était peu partisan des hardiesses et des innovations qui se sont introduites en ces derniers temps dans la prosodie. Il ne voyait pas où ces libertés pourraient s'arrêter, et maintenait, quant à lui, une certaine sévérité de l'école.[...] J'ai souvenir d'une sorte d'épouvante qui s'empara de lui, quand je lui montrai, dans un de ses poèmes, un vers ternaire, qui n'avait cependant rien d'effrayant. Il était à peu près construit ainsi :

*Dans les palais, dans les châteaux, dans les chaumières...*

Non seulement il changea le vers, mais il me fit des remerciements très vifs de lui avoir signalé cette négligence<sup>281</sup>.

Il y a dans les points de suspension quelque chose de transgressif par rapport à l'implacable « sévérité » de la versification telle qu'elle est pratiquée par les grands noms du début du siècle (Lamartine, Hugo). Aussi le signe s'épanouit-il bien davantage dans les vers des « petits romantiques », moins soucieux des règles et ayant bien souvent la volonté de mettre à mal cette grande poésie qui leur interdit le succès et la reconnaissance. Les poèmes intitulés « Fragments » de la partie « Mosaïque » du recueil *Feu et flamme* écrit par Philothée O'Neddy en 1833 sont emblématiques de cela : la mosaïque évoque un délicat équilibre entre coupure et jointure, il s'agit de trouver une unité par l'assemblage d'éléments épars et disjoints. La ponctuation volontiers « frénétique » de Philothée O'Neddy, très proche de celle de Corbière, se place dans cette lignée et les points de suspension, comme les tirets d'ailleurs, participent de cette esthétique qui mêle équilibre instable et excès. Nombreux sont les vers qui pourraient être cités où les points de suspension perturbent le vers, ne serait-ce que visuellement ; ils sont d'ailleurs très rarement au nombre de trois, on en compte en général quatre ou cinq. Citons deux extraits, tirés du « Fragment premier – Spleen » et du « Fragment quatrième – Il mio Tesoro ». Dans le premier fragment, on lit :

Un cheval ! un cheval !... et qu'à bride abattue  
Je tombe au plus épais de ces rangs où l'on tue !  
– Reçois, bruyant chaos, celui qui veut mourir....  
Oh ! l'éclair des cimiers ! le spasme du courage !  
La stridence des clairons, l'arôme du carnage ! –

---

<sup>281</sup> Richard Lesclide, *Propos de table de Victor Hugo*, Paris, E. Dentu, 1885, p. 224-225

Quelle sublime fête à mon dernier soupir<sup>282</sup> !!

Dans ce cas, la perturbation est toute visuelle, et ne tient pas seulement de l'usage des points de suspension : le « frénétisme » assumé se retrouve également dans la multiplication des points d'exclamation et des tirets. Cependant la présence des points de latence distingue particulièrement les pages des « Mosaïques » des productions poétiques des grands romantiques. Leur présence en tant que telle (ou plutôt leur multiplication) suffirait, mais l'on voit comme Philothée O'Neddy joue avec ce signe, le formant tantôt de quatre points, tantôt de cinq, tantôt (plus rarement) de trois. Cela peut s'expliquer par le fait qu'en 1833, la graphie en trois points n'est pas encore définitivement fixée, et que Philothée O'Neddy varie le nombre de points pour signifier différents degrés d'intensité, « selon les degrés d'emphase que ces morceaux exigent<sup>283</sup>. » Le cri réclamant un cheval pour se jeter dans une bataille fantasmée et apocalyptique serait alors moins vibrant que celui qui annonce le désir de mort. Il n'en demeure pas moins que cette strophe du premier fragment est la seule à contenir des points de suspension (ils s'épanouiront davantage dans les autres poèmes) et que ce sont eux qui signalent par là même le point d'acmé d'un poème déjà très agité, allant donc à rebours des pratiques de l'époque. Les points de suspension semblent devenir un signe privilégié des « petits romantiques », parce qu'ils forment eux-même un « pseudo-signe<sup>284</sup> » marginal, « figurent là où le blanc est *illégitime*, c'est-à-dire là où surgit une béance qui ne marque ni le début ni la fin de l'énoncé complet. Ils manifestent donc qu'une violence a été commise à l'endroit du discours, de l'exigence de complétude sans laquelle ce dernier ne serait pas<sup>285</sup>. » Les points de suspension peuvent donc parfois porter une valeur idéologique, en poésie particulièrement, ils vont *contre* au début du XIX<sup>e</sup> siècle :

À mesure que s'affirme l'étanchéité du point, on constate la propagation d'un signe qui, disant la clôture impossible et le battement du sens, correspond au besoin de produire le pendant négatif du point : cet aspect constitue certainement l'élément le plus important de la valeur différentielle du signe (le besoin, le désir d'achèvement et d'accomplissement que symbolise le point devient, à travers l'usage du point de suspension, désir et revendication

---

<sup>282</sup> Philothée O'Neddy, « Fragment premier. Spleen », « Mosaïque » in *Feu et flamme*, Paris, Librairie orientale de Dondey-Dupré, 1833, p. 106-107.

<sup>283</sup> François-Urbain Domergue, *Grammaire française simplifiée*, 1778. Cité par Julien Rault, *Poétique du point de suspension*, *ibid.*, p. 29.

<sup>284</sup> Julien Rault, *Poétique du point de suspension*, *ibid.*, p. 27.

<sup>285</sup> Dominique Maingueneau, « Le langage en suspens », *Paroles inachevées. Etudes linguistiques pragmatiques et processuelles de conversations, brouillons, et textes*, DRLAV, n°34-35, 1986, p. 77.

d'inachèvement). Les nouvelles potentialités de fragmentation du discours offertes par le signe permettent de transgresser une langue classique dont l'imaginaire est fondé sur la clarté, la logique et la raison ; d'introduire également du mouvement et du désordre dans une langue fixée, immobilisée, dont on a pu penser qu'elle était parvenue au point de perfection<sup>286</sup>.

Ces remarques de Dominique Mainguenu et Julien Rault, si elles concernent davantage le théâtre et le récit, s'appliquent avec d'autant plus de force dans le texte versifié, qui à la cohésion et à la « perfection » de la langue ajoute la recherche de la perfection et de la cohésion des unités rythmiques et musicales. On comprend ainsi la réticence, y compris dans ses romans, de Victor Hugo à utiliser un signe qui « fragmente trop explicitement le texte, en brise le mouvement et, sous prétexte d'émouvoir le lecteur, ne réussit souvent qu'à l'irriter<sup>287</sup>. »

C'est pourtant cette brisure que supposent les points de suspension, et précisément avec elle cette « irritation », que recherchent les « petits romantiques » et à leur suite Corbière. Si l'on prend le deuxième exemple tiré de *Feu et flamme*, le quatrième fragment de la « Mosaïque », « Il mio Tesoro », on voit comme le signe commence à perturber « [le] rythme et le nombre, ces mystères de l'équilibre universel, ces lois de l'idéal comme du réel<sup>288</sup> [...] » :

Ma ferveur ne s'est pas éteinte !... seulement,  
Je lis un autre nom sur le bleu firmament<sup>289</sup>. –

L'alexandrin est en effet perturbé par ces points de suspension qui éloignent, davantage que le point d'exclamation, le vocable « seulement » du reste du vers. Nous lisons donc naturellement un octosyllabe « Ma ferveur ne s'est pas éteinte » auquel s'ajouterait *in extremis* un appendice perturbateur de trois syllabes. Un total de onze syllabes, donc dans un texte en alexandrins. Il faut prononcer le « e » d'« éteinte » pour rétablir l'alexandrin, ce qui n'est pas sans perturber les habitudes du lecteur de vers, qui fait ainsi résonner une syllabe, le « e », qui en théorie n'existe pas avant un silence. Les points de suspension tout à la fois dans leur apparence qui allonge le vers tout en le découpant et dans le silence qu'ils imposent brisent l'euphonie du vers et perturbent

---

<sup>286</sup> Julien Rault, *Poétique du point de suspension, ibid.*, p. 106.

<sup>287</sup> Jacques Dürrenmatt, « Ponctuation des *Misérables* », *L'Information grammaticale* n°64, 1995, p. 29.

<sup>288</sup> Victor Hugo, *Océans, faits, croyances*, cité par David Evans, « Le voile se déchire : vers le poème en prose baudelairien », *Fabula / Les colloques*, Le poème fait signe, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document386.php>, page consultée le 04 novembre 2021.

<sup>289</sup> Philothée O'Neddy, « Fragment quatrième. Il mio Tesoro », *ibid.*, p. 128.

son nombre (le point d'exclamation pouvant faire office de virgule exclamative, il serait seul bien moins perturbateur, si ce n'est pas du tout). Il s'agit bien d'irriter les oreilles du lecteur, qui se perd dans les nombres, entre huit, onze et douze, perd la musique et l'équilibre. Des remarques analogues pourraient être faites sur certains poèmes de Xavier Forneret, comme « Jeux de mère et d'enfant », issu d'un recueil au titre évocateur, *Vapeurs, ni vers, ni prose*. Les points de suspension, utilisés dans leur dimension théâtrale évoquée plus haut, y font partie d'un vaste réseau d'éléments perturbateurs du vers (tirets et hétérométrie poussée à l'extrême en particulier).

### *Le chant en suspens*

« [Le] signe est fondamentalement lié à l'excès, ce qui explique qu'on le retrouve avec une certaine fréquence dans la littérature qui interroge les limites, qui pose la question du dicible et de l'indicible<sup>290</sup> », dit Julien Rault : dans leurs approches macabres et leurs jeux avec les tabous, les frénétiques, les Jeunes France, les bousingos et autres « petits romantiques » sont bien ceux qui ont joué avec les limites de la littérature, avec davantage d'excès et de radicalité – et souvent moins de bonheur – que Victor Hugo dont on sait pourtant l'importance quant au renouvellement de la versification. Nous pensons donc les points de suspension comme des signes qui s'accommodent mal au vers régulier, soit qu'ils contribuent à en perturber la métrique, soit qu'ils plongent la parole poétique dans une forme de béance, laissent en suspens un verbe qui ne parviendrait pas à être pleinement créateur, témoignent d'un doute du poète quant à sa propre parole. Nul doute que Corbière connaissait au moins certains de ces écrivains : Pétrus Borel et Aloysius Bertrand, affirme Jean-Luc Steinmetz (« si ni Pétrus Borel, ni Aloysius Bertrand ne figurent dans son martyrologe, soyons sûrs qu'ils avaient leur place sur ses rayonnages, sa table de chevet ou ses draps en désordre<sup>291</sup>. »), Nerval, assurément, Philothée O'Neddy, dont la manière ponctuelle est la plus proche de celle de Corbière, possiblement, du fait de son appartenance au « Petit-Cénacle ». L'idéologie « Jeune France » en tout cas ne lui est pas étrangère, si l'on en croit certains textes des *Amours jaunes* qui se réapproprient des passages de la préface de Gautier à son recueil de nouvelles. On lit en effet au seuil de *Les Jeunes*

---

<sup>290</sup> Julien Rault, *Poétique du point de suspension*, op. cit., p. 165.

<sup>291</sup> Jean-Luc Steinmetz, *Tristan Corbière, « Une vie à-peu-près »*, op. cit., p. 394.

*France, romans goguenards* : « Mon épitaphe serait bientôt faite : Né – mort<sup>292</sup>. » ou encore « j’ai bien souvent porté envie au crapaud qui reste des années entières sous le même pavé, les pattes collées à son ventre, ses grands yeux d’or immobiles, enfoncé dans je ne sais quelle rêverie de crapaud qui doivent bien avoir leur charme, et dont il devrait bien nous faire un livre<sup>293</sup>. » (sur ce dernier passage : c’est désormais chose faite). Relevons une troisième curiosité de cette préface : « Après de profondes réflexions sur le renversement des trônes, les changements de dynasties, je suis arrivé à ceci – o<sup>294</sup>. » On reconnaît ici un jeu sur la graphie qui fait de la lettre « o » un « grand ZERO<sup>295</sup> » (même s’il est petit chez Gautier), peut-être un tiret qui fait office de signe de soustraction, un point final qui trouve une parenté dans sa forme avec le « o » et le « 0 », un plaisir en tout cas de jeu avec les caractères et une exploitation de leurs différents aspects que Corbière fera tourner à plein.

Si l’on revient aux points de suspension en tant que tels, leur omniprésence dans *Les Amours jaunes* semble bien héritée de toutes ces considérations. Avant Laforgue et certains poètes du *Chat Noir*, Corbière se ressaisit du signe à l’excès, au point d’en faire un substitut de son nom, sa signature : « c’est du... » répond la *persona* interrogée quant à l’identité de l’auteur du recueil dans « Ça ? », nous y reviendrons. Les points de suspension sont légion dans *Les Amours jaunes*, bien davantage que dans n’importe quel recueil des petits romantiques. Cela peut s’expliquer en partie par le fait que les écrits de ces derniers étaient en général marqués par une forte dichotomie entre écrits aux limites de la littérature qui faisaient la satire même du geste d’écrire et poèmes témoignant d’une permanence de la tentation d’être un « grand » romantique. De ces textes « sérieux », pourrait-on dire, qui en tout cas cessent de verser dans le délire, le macabre, la satire, les points de suspension disparaissent dans leur immense majorité. Dans ces recueils disparates, une distinction nette sépare les poèmes qui disent le désespoir et les poèmes où la parole elle-même est désespérée, doute d’elle-même et de ses effets, parfois dans l’humour et le grincement. Chez Corbière, ces deux versants se fondent l’un dans l’autre, et les

---

<sup>292</sup> Théophile Gautier, *Les Jeunes France, romans goguenards*, Paris, Eugène Renduel, 1833, p. 20.

<sup>293</sup> *Id.*, p. 20-21.

<sup>294</sup> *Id.*, p. 25-26.

<sup>295</sup> Corbière, « Pièce à carreaux », *Les Amours jaunes, ibid.*, p. 120.

points de suspension peuvent être le signe matérialisant cette unification paradoxale. Dans *Les Amours jaunes*, la parole dit le désespoir, tout en étant elle-même désespérée, autrement dit en se mettant elle-même en crise : il n'existe pas chez lui la tentation de produire une œuvre sublime, pétrie de lyrisme élégiaque et enrubannée des fleurs de rhétorique qui signaleraient une confiance dans le dire poétique ; ou plutôt, *Les Amours jaunes* ne contiennent aucune pièce de cet ordre, alors que cette tentation était aussi un moteur d'écriture pour les « petits romantiques ». Toute larme écrite dans le recueil est nécessairement une larme « posée », devient un « accessoire du bohème de la pose<sup>296</sup> » : il est pour Corbière impossible d'écrire ses douleurs (qui n'en sont pas moins présentes et nombreuses : amours malheureuses, complexion spleenétique, vocations ratées ou empêchées...), soit qu'elles en deviendraient ridicules, soit qu'elles seraient trahies. Un vers d'« Épitaphe » illustre cela :

Il pleura, chanta juste faux<sup>297</sup>

La juxtaposition « juste faux » fait tourner dans sa polysémie ce cercle vicieux : quand il chante « juste » (que l'on peut prendre dans un premier temps dans un sens poétique, au sens de « dans un vers régulier, euphonique »), son chant devient « faux » (hypocrite) ; l'expression peut aussi être lue comme une image oxymorique à déplier, « il chanta juste (vrai) quand ses vers sonnaient faux (cacophoniques) » ; on peut encore prendre le terme « juste » comme un synonyme d'« uniquement », le chant des *Amours jaunes* serait alors à l'image du poète, laids, brisés, ce qui sera illustré notamment dans le poème « À une demoiselle ».

On voit bien dès lors en quoi les points de suspension viennent à la rescousse, même si c'est une aide bien amère qu'ils apportent. Agents de déconstruction et de mise en doute de la parole, comme chez les prédécesseurs, ils sont également, dans leur polymorphie (et leur polysémie si l'on peut dire), un signe « juste », l'indicateur qui condense à la fois la satire d'une poésie larmoyante et la trace, peut-être la seule à être inscrite sur la page, d'une larme authentique. Ils contiennent régulièrement des élégies muettes qui ne se déploient pas du fait de la volonté du poète. Pensons au vers

---

<sup>296</sup> Adrien Cavallaro, « Un vers qui 'pleure très peu' : larmes écrites, larmes chantées dans les amours jaunes », in *Les Amours jaunes de Tristan Corbière*, sous la direction de Jean-Marc Hovasse et Henri Scepti, en ligne sur le site [www.crp19.org](http://www.crp19.org), janvier 2020, p. 10.

<sup>297</sup> Corbière, « Épitaphe », *Les Amours jaunes*, op. cit., p. 51.

d'« I sonnet », « Ô lyre ! Ô délire ! Ô<sup>298</sup>... » : les points de suspension prennent pleinement la valeur de latence définie par Julien Rault, la parole délirante, déliée ne se lira finalement que dans l'aposiopèse qui la contient ; que les liens du sonnet qui retiennent l'expansion lyrique soient bienvenus ou jugés trop coercitifs, cela n'est pas clair... sans doute sont-ils l'un et l'autre, Corbière nous a habitués au paradoxe. Si cette élégie est doublement emprisonnée, par les points de suspension et par les règles du sonnet, et qu'elle se situe dans un poème ouvertement satirique, il semble que cette image des points de suspension comme marque d'un chant contenu, à lire ou plutôt à ressentir comme une marque élégiaque, parcourt l'ensemble du recueil. Cela se traduit par l'association régulière qu'Adrien Cavallero a soulignée du terme « chanter » aux pleurs : les deux termes seraient selon lui sinon équivalents, du moins indissociables. Nous ajoutons qu'à cette association s'adjoint également le signe du latent : « Je chantais pour moi seul... / Le vide chante dans ma tête<sup>299</sup> » ; « Ses chants... C'était d'un autre ; il ne les a pas lus<sup>300</sup>. » ; dans « Le crapaud » en particulier, l'un des poèmes les plus réflexifs du recueil, on relève trois occurrences : « Un chant dans une nuit sans air... / [...] ... Un chant [...] / ... Il chante<sup>301</sup>. », *passim*. Dans ce dernier exemple, notons que le chant en tant que tel n'est jamais défini : est-il laid à l'image de l'animal qui le produit – et comme semblent le signaler les cris de la demoiselle en détresse – ou Corbière invite-t-il à entendre un chant curieusement harmonieux, non moins mélodieux que celui du rossignol évoqué ? Ne faut-il pas plutôt lire dans les points de suspension une définition de ce chant, ce que confirmerait la comparaison à « l'écho », son lointain et insaisissable ? Les points placés avant les termes « ...Un chant » et « ...Il chante » sont ici particulièrement intéressants car ils semblent participer d'une forme de mise en scène théâtrale à l'œuvre dans le poème : ils figurent le silence de la *persona* attentive qui commente après coup, après avoir entendu le crapaud chanter, « Il chante. » Autrement dit, ces points *figurent* le chant du crapaud, ils sont une marque de musicalité et de poéticité dans un poème qui en manque singulièrement. Le chant lyrique et/ou élégiaque de Corbière ne serait donc pas absent des *Amours jaunes*,

---

<sup>298</sup> Corbière, « I sonnet », *ibid.*, p. 63.

<sup>299</sup> « Un jeune qui s'en va », p. 78.

<sup>300</sup> « Bonsoir », p. 92.

<sup>301</sup> « Le crapaud », *Les Amours jaunes*, Glady Frères, 1873, p. 71. Christian Angelet, pourtant en général respectueux de la ponctuation de l'édition d'origine, omet les points de suspension inauguraux en cet endroit.

mais il se donne à voir, et non à lire ; il est signalé par une figuration de son empêchement.

De ce point de vue, on pourrait dire que les points de suspension sont libérateurs. Entre la crainte du ridicule que suggère une élégie « posée » et le fiel que suppose une posture satirique permanente, Corbière a fait son choix :

Je pose aux devantures  
Où je lis : – DÉFENDU  
DE POSER DES ORDURES  
Roide comme un pendu<sup>302</sup> !

La satire n'est pas moins une pose que l'élégie, elle est tout autant choisie par Corbière que la voix dolente serait, selon lui, choisie, posée par Lamartine. Ce choix, par ailleurs, ne va pas sans sacrifice : « l'image du sourire est souvent associée dans les poèmes de Corbière, à celle de la lutte. [...] Le poète 'cherche à se sourire', et dans un acte bien volontaire, à refouler ses premières impressions<sup>303</sup>. » Quand le vers dit presque systématiquement l'autodérision, la satire, le détachement, les points de suspension rattachent les vers au versant que Corbière refuse de donner à sa parole poétique : « le vers pleure alors d'une autre manière, sans même le secours de la larme<sup>304</sup>. » Malgré la pose exhibée de la satire, rires et pleurs cherchent parfois à s'équilibrer dans *Les Amours jaunes* :

Viens pleurer, si mes vers ont pu te faire rire ;  
Viens rire, s'ils t'ont fait pleurer<sup>305</sup>....

Dans cet idéal d'équilibre, le rire jouerait un rôle de garde-fou et de contrôle des larmes, mais l'inverse est vrai aussi : *Les Amours jaunes* peut aussi se lire comme une recherche, une tentative de réinvention de l'écriture des larmes. Un peu plus haut, on lisait « ... Et je ris... parce que ça me fait un peu mal<sup>306</sup>. » On voit comme le rire, paradoxal à première vue, remplace la larme attendue face au tableau pathétique du chien dormant dans la « froide chambrette ». Le tremblement de la voix se lit dans le

---

<sup>302</sup> Corbière, « Bohème de chic », *Les Amours jaunes*, édition établie par Christian Angelet, *ibid.*, p. 58.

<sup>303</sup> Pauline Newman-Gordon, *Corbière – Laforgue – Apollinaire ou le rire en pleurs*, Paris, « Au carrefour des lettres », Nouvelles Editions Debresse, 1964, p. 33.

<sup>304</sup> Adrien Cavallaro, « Un vers qui 'pleure très peu' », *ibid.*, p. 5.

<sup>305</sup> Corbière, « Le poète contumace », *ibid.*, p. 98. Nous avons rétabli les quatre points de suspension de l'édition originale de 1873 (p. 95) qui nous semblent significatifs ici.

<sup>306</sup> *Id.*

dédoulement des points de suspension encadrant le rire : les sanglots sont là, signalés par les points de suspension équivalents à ce « peu » qui paradoxalement intensifie la douleur en la privant d'un grand « mal » (ou d'un « haut mal », condition pour faire une poésie de « haut vol », comme le pense l'interlocuteur de « Ça ? »). « Le poète contumace », qui conclut la section « Les amours jaunes », énonce donc cette quête d'une poésie qui parviendrait à chanter la douleur sans le recours aux larmes exhibées, mais formule également un aveu d'échec :

Sa lampe 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<sup>307</sup>.

Déchirer la lettre, c'est déchirer la moitié du poème qui en est constitué. Le rire du poète, qui se moque sans doute de sa propre sensiblerie, n'est pas celui d'un désabusé cynique comme Rodolphe Boulanger écrivant sa lettre de rupture à Emma Bovary : les points de suspension signalent le désespoir contenu dans ce geste d'impuissance. La lettre en effet témoigne d'un sujet déchiré, dont l'écriture qui pourtant est pleine de procédés de dégradation humoristique ne quitte finalement pas vraiment la tonalité élégiaque : la synthèse n'est pas réussie, les deux poses sont encore clairement présentes, se combattant l'une l'autre, mais ne parvenant pas à effacer leurs défauts respectifs. L'image finale du poème, « Les petits morceaux blancs, / Dans la brume, semblaient un vol de goélands. » indique cependant un projet : Corbière reprend l'image d'un poème de Victor Hugo, « *Vere novo* », déjà reprise par Flaubert dans *Madame Bovary* de façon ironique (chez Hugo, ce sont des billets doux qui deviennent papillon, chez Flaubert, c'est une lettre de rupture), mais la tire vers son imaginaire marin, en remplaçant les papillons par des goélands. « L'albatros » de Baudelaire, qui met en scène une déchirure entre sublime et grotesque n'est sans doute pas loin non plus. Toujours est-il que cette lettre-poème ratée devient une image poétique qui annonce sans doute les sections marines du recueil, étapes permettant d'aboutir aux « Rondels pour après », section de l'équilibre recherché, nous y reviendrons.

---

<sup>307</sup> *Id.*, p. 99.

Pour conclure provisoirement sur les points de suspension, commençons par signaler que les enjeux évoqués jusqu'ici ne sauraient épuiser leur fonction : s'ils nous semblent figurer larmes et chant élégiaque, ils n'en sont pas moins des agents d'ironie et de déconstruction. Il conviendra également de revenir sur le rôle qu'ils jouent dans l'oralité et la théâtralité du vers de Corbière. Il n'en demeure pas moins qu'ils semblent être le signe par excellence de la complexion désespérée de Corbière qui, d'un même signe figure un discours élégiaque qui ne se dit pas, contient en creux la critique de ce discours et la douleur de l'impossibilité du registre de la déploration. Julien Rault voit dans l'usage de ce signe par Corbière l'expression de sa « misologie<sup>308</sup> », l'idée que la lettre tue nécessairement le discours et que seul peut demeurer le silence. S'ajoute à cela que le lecteur est privé de communication avec le poète, qu'il est face à une voix endophasique qui figure que quelque chose devrait être entendu, mais reste inaudible : le chant du crapaud notamment. Tout laisserait penser que les points de suspension sont donc une manière de tuer le texte et plus largement l'essence même d'une entreprise poétique dont on est en droit de se demander ce qui lui fait prétendre à cet adjectif : le poète exhibe un langage qui laisse deviner que l'important n'est pas dit, ce qui signe la fin du pacte d'authenticité, fait ainsi comprendre que le verbe du poète est vain ; d'un point de vue technique, les ornements propres à la poésie (vers, rimes, jeux sonores, formes...) sont régulièrement désignés comme des artifices dérisoires que viennent d'ailleurs enlaidir des signes de ponctuation surnuméraires. Nous pensons cependant que les points de suspension sont aussi une manière de revivifier le dit poétique, et que rares sont les points de suspension de Corbière dont la fonction ne serait « que » d'exhiber ce vide et de s'en amuser (ce qui est le cas pour beaucoup de poèmes du *Chat noir*). En supposant la critique déjà évoquée d'un langage qui aurait atteint un sens parfait, ils empêchent surtout la redite de sentiments devenus convenus, qui seraient rassurants mais « juste [uniquement] faux » : en cela, les points de suspension de Corbière ne sont sans doute pas si éloignés de ceux de Nathalie Sarraute :

La poétique du point de latence est alors portée par une dimension politique, fondée sur la remise en cause d'une idéologie de l'ordre, de l'achèvement, de la perfection du dire. La hiérarchie traditionnelle n'est plus respectée. Cette

---

<sup>308</sup> Julien Rault, *Poétique du point de suspension*, op. cit., p.149.

dimension politique se comprend aussi dans la perspective d'une méfiance à l'égard de la règle, laquelle entraîne vers le figement du connu. Le signe polyvalent, mobile et labile, permet ainsi d'introduire le désordre supposé échapper au mortifère de la norme écrite<sup>309</sup>.

C'est certainement dans la section « Rondels pour après » que cela se vérifie, même si « Gens de mer », en revivifiant la parole poétique par le biais de la parole des marins (qui, par définition échappent au mortifère de l'immobilisme. Hugues Laroche commente ainsi le titre de la section : « Ils ne sont pas de Roscoff ou de Brest, mais 'de mer'. Corbière insiste assez sur leurs perpétuels déplacements : l'internationalisme caractérise leur vie. [...] Celui qui n'a pas de patrie incarne l'idéal des gens de mer<sup>310</sup>. ») faisait déjà des points de suspension le signe privilégié d'un lyrisme renouvelé.

Si les « Rondels pour après » nous intéressent davantage ici, c'est parce qu'ils coïncident avec une récupération de la parole que le poète avait délaissée depuis « Armor » au profit d'une poésie que la critique qualifie d'« objective » (ce mouvement était déjà amorcé dans « Raccrocs »), et où le « je » parodiquement romantique des premières sections avait disparu. Cette récupération cependant est discutée : nul « je » ne revient dans cette section, ce pronom est comme interdit, déjà vu, déjà lu, il est remplacé par un « tu », plus inhabituel en poésie, dès lors qu'il ne désigne pas l'être aimé. On le sait, le « je » des *Amours jaunes* est en partie menteur : biographèmes et pures inventions se côtoient et se mélangent. Du « tu » on ne sait rien, si ce n'est qu'il est enfant et poète. Façon sans doute de délaissier une illusion de *persona* identifiable et fixe, le pronom « tu » est une belle façon de réinventer une voix poétique débarrassée de la conception romantique du poète, comme le dit Jean-Marie Gleize :

Le costume de l'enfant ce serait finalement (du moins c'est à ce point de la leçon que je crois être parvenu) l'absence de costume vers quoi il s'agit de se diriger, de se dégager. Celui qui ne parle pas encore, qui est en puissance de parole. Il claque la porte. Il se retrouve debout dehors. il « tourne ses bras ». J'imagine qu'il est nu. Le paradoxe très simple c'est qu'il faut traverser une grande épaisseur de paroles dites, écrites, formalisées, diversement costumées, un très grand nombre d'images aussi, toutes plus « merveilleuses »

---

<sup>309</sup> Julien Rault, « Des paroles rapportées au discours endophasique. Point de suspension : latence et réflexivité », *Littératures*, 72 | 2015, p. 83.

<sup>310</sup> Hugues Laroche, *Tristan Corbière ou les voix de la Corbière*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « L'Imaginaire du texte », 1997, chapitre 2, « Sous le signe du sommeil », § 32. Disponible sur internet : DOI : <https://doi.org/10.4000/books.puv.1027>.

les unes que les autres, pour déboucher sur le debout nu dehors, « en puissance »<sup>311</sup>.

Là où le « je » se posait volontiers comme un miroir, la deuxième personne ne se « pose » pas, elle fait précisément un mouvement du « je » écrivant au lecteur et ce même si Corbière ne s'adresse pas directement à lui. La situation d'énonciation est ainsi complexifiée : une voix non-identifiée s'adresse à un enfant qu'il est tentant d'assimiler au Corbière poète, mais sans aucune marque qui interdirait au lecteur de se sentir cible de ce discours. Sans marque qui l'y autoriserait non plus d'ailleurs : il y a un non-dit dans la communication, qui nous ramène au signe du latent dominant en termes d'occurrences dans la section. Ce non-dit, on le voit, n'est pas une façon d'exclure le lecteur, mais permet au contraire de sortir de l'endophasie : le non-dit, le silence, le brouillage sont dès lors autant de moyens paradoxaux de nous réinvestir, mais permettent également au poète d'habiter sa propre langue. En faisant des trous dans la parole, jusque dans la syntaxe (ainsi certains vers et certaines phrases ne sont grammaticalement ou sémantiquement pas achevés, ce qui était rare dans les sections précédentes : « Pleureuses en troupeaux passeront les rafales<sup>312</sup>... », « Et les myosotis, ces fleurs d'oublies<sup>313</sup>... », *passim*), les points de suspension nous mènent dans une poésie au registre inédit, ni satirique ni élégiaque : ils ne trahissent pas une « misologie » (ce qu'ils pouvaient faire auparavant) mais accomplissent une langue poétique arrachée à ses différents carcans : agrammaticaux, les vers n'en gagnent pas moins un effet d'évidence apaisée ; anti-romantiques et anti-lyriques, ils n'en sont que davantage personnels et singuliers ; éloignés du registre satirique, ils font du rire grinçant et cruel, aussi bien pour le lecteur que pour le poète lui-même, un « rire terreux<sup>314</sup> » d'où sourdent les fleurs. Le sujet est dit vide dans la section (la boîte à violon sonne creux dans « Petit mort pour rire », le front « vide ira filer ses toiles » dans « Sonnet posthume »), comme il l'est dans l'ensemble du recueil (« Et ma parole écho vide / Qui ne dit rien – et c'est tout<sup>315</sup>. ») : les points de suspension sont ainsi le signe le plus intime, puisqu'ils vident la parole, la modèlent ainsi à l'image de son auteur.

---

<sup>311</sup> Jean-Marie Gleize, « Costumes », *Altitude zéro, poètes, etcetera : costumes*, édité par Jean-Michel Espitalier pour le compte de Java, 1997, p. 17.

<sup>312</sup> Corbière, « Mirliton », *Les Amours jaunes, ibid.*, p. 244.

<sup>313</sup> « Petit mort pour rire », p. 245.

<sup>314</sup> *Id.*

<sup>315</sup> « Paria », p. 165.

Hugues Laroche cependant montre bien que ce vide n'est qu'apparent, ou plutôt qu'il charrie avec lui ce qu'Henri Scepi nomme, au sujet de Laforgue, la « cohorte des locuteurs<sup>316</sup> » : « Que l'on piste ce 'je' (écrit Hugues Laroche) : on aboutira à une série de locuteurs différents, à plusieurs 'je' qui constituent des personnages bien distincts. Richard Raskin emploie le terme de 'rôle' : le locuteur, comme au théâtre, prendrait plaisir à jouer des personnages qu'il n'est pas [...] derrière le personnage, le lecteur doit deviner l'acteur, démêler le vrai Corbière du rôle qu'il se donne<sup>317</sup>. » Il y a donc du plein, et même du trop-plein dans ce vide affiché de l'identité, et il y a du « juste » (du moi) dans le « faux » (les rôles). Les points de suspension fonctionnent de la même manière : exhibant le vide de la parole, ils relient des tonalités décousues, disparates et antagonistes. S'ils sont un défi lancé à la communication que le lecteur attend de son rapport au poète, ils permettent de bouleverser son rapport au texte poétique. La latence engage l'esprit : en rendant le texte plus trouble, en forçant le lecteur à s'arrêter pour rétablir le sens ou parfois le nombre de syllabes « convenable », elle le rend d'autant plus riche de sens et de possibles. À partir d'un même ponctème, le vers et son sens sont mouvants, polymorphes comme leur(s) locuteur(s).

## 2. Le point d'exclamation : un point d'aliénation

*Grammaire et poétique du signe*

Au sujet du point unique qui concluait le recueil, nous avons précisé « dans sa première version », car un autre signe viendra parasiter ce « point parfait » : le point d'exclamation, qui conclut « La Cigale & le Poète », et donc, *in extremis*, *Les Amours jaunes*, au moment où le recueil est achevé et déjà sous presse. En un sens, le recueil se finit à la fois sur un point rond *et* sur un point d'exclamation. Point le plus présent dans *Les Amours jaunes*, même s'il est moins présent que le tiret, le point d'exclamation sature le recueil en général, et certaines sections en particulier : « Gens de mer » et « Raccrocs » bien sûr (respectivement 0,35 et 0,37 « ! » par vers), mais nous pensons surtout à « Sérénade des sérénades » : même si la section se classe en

---

<sup>316</sup> Henri Scepi, *Les Complaintes de Jules Laforgue*, Gallimard, coll. « foliothèque », 2000, p. 116.

<sup>317</sup> Hugues Laroche, *Tristan Corbière ou les voix de la corbière*, *ibid.*, § 97.

troisième position en termes d'occurrences par vers du signe, c'est dans celle-ci que le point d'exclamation occulte le plus largement le point rond (0,30 « ! » par vers, mais seulement 0,06 « . » ; rappelons également que dans « Raccrocs », les points d'exclamation se retrouvent uniquement, ou presque, dans un seul poème, la « Litanie du sommeil »). Cette profusion s'explique aussi bien pour des raisons grammaticales que poétiques. D'un point de vue grammatical, le point d'exclamation est un des signes les plus protéiformes, tant dans son emploi que dans ce qu'il connote. De *clamare*, « crier », il peut signaler différentes modalités du cri, ce que signalent les différents noms qui lui sont donnés au fil des siècles : Dolet parle de « L'admiratif<sup>318</sup> », tout comme Furetière (« *point admiratif*<sup>319</sup> »), Littré lui donne deux noms, « Point d'exclamation (!), ou point d'admiration<sup>320</sup> », Dumarsais préfère parler de « point pathétique<sup>321</sup> ». Ajoutons à cela que la forme du point d'exclamation pourrait venir du mot latin *Io*, signifiant « joie », « allégresse »<sup>322</sup>. Un même signe, on s'en doutait, peut exprimer des sentiments divers et n'a pas toujours la même fonction expressive. À cela s'ajoute le fait que le signe peut se substituer à plusieurs autres :

[On] peut dire que le point d'exclamation absorbe le deux-points explicatif.

Lorsque des points d'exclamation en cascade relient des mots, des groupes de mots ou des propositions de même nature grammaticale, on considère, là aussi, que la phrase n'est pas achevée ; en effet, ils ne sont que des virgules déguisées, des virgules exclamatives<sup>323</sup>.

On retrouve cette virgule exclamative d'ailleurs dans l'album Louis Noir figurée comme telle : un « point à queue » remplace le point rond du point d'exclamation. Cette graphie étant bien entendu impossible dans un texte édité, Corbière ne renoncera pas à son usage, qui foisonne dans la « Litanie du sommeil<sup>324</sup> » : « Domino ! Diables-bleus ! Ange-gardien rose ! » (v. 50), et la virgule exclamative se distingue du « point à queue » en signalant une parole désarticulée, agrammaticale et/ou averbale. La

---

<sup>318</sup> Dolet, *La Manière de bien traduire d'une langue en autre : d'avantage de la punctuation de la langue française*, *op. cit.*, p. 22.

<sup>319</sup> Antoine Furetière, article « Point », *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots François tant vieux que modernes, & les Termes de toutes les sciences & des arts*, *op. cit.*

<sup>320</sup> Littré, *Dictionnaire de la langue française*, *op. cit.*, p. 1189.

<sup>321</sup> Cité par Jacques Drillon, *op. cit.*, p. 350.

<sup>322</sup> Myriam Ponge, « La ponctuation : lieu de (re)motivation iconique », *Cahiers de praxématique* [En ligne], 64 | 2015, mis en ligne le 28 décembre 2015, consulté le 09 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/praxematique/4002> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/praxematique.4002>

<sup>323</sup> Jacques Drillon, *Traité de la ponctuation française*, *ibid.*, p. 354.

<sup>324</sup> Corbière, « Litanie du sommeil », *Les Amours jaunes*, *ibid.*, p. 136-142.

virgule, au contraire, remplace le point d'exclamation dès lors que la parole s'articule et que la phrase redevient « correcte », construite autour d'un verbe conjugué et déployée grâce à la conjonction « et » : « Trop plein de l'existence, et Torchon neuf qu'on passe, / Au CAFÉ DE LA VIE, à chaque assiette grasse ! » (v. 37-38). Ce type de point d'exclamation peut donc être mis en relation avec un certain type de point rond. En concluant – ou faut-il dire « en se plaçant après » ? Il s'agit précisément de ne pas conclure – une parole désarticulée, il joue le même rôle que le point rond ayant acquis un pouvoir exclamatif évoqué plus haut (non pas le point final ou le point parfait, mais le point qui conclut – se place après – des mots uniques ou des phrases dont la brièveté est exagérée : « Non. », « Rien. » etc.). Ces deux signes se distinguent cependant dans l'image du poème qu'ils dessinent (au sens propre du terme « image » : ils ne provoquent pas la même impression visuelle) et dans l'imaginaire auquel ils se rattachent, ils sont à la fois jumeaux et opposés, procédé que Corbière affectionne particulièrement. Si l'on met en regard « Litanie du sommeil » et « Épitaphe », il est tentant de définir le point rond comme un signe de mort et le point d'exclamation comme un signe de vie : énergie de l'imagination, vivacité et jaillissement des images s'opposent à une forme de catatonie, de distance humoristique face à sa propre pierre tombale. L'un est négatif, l'autre positif ; le premier attaché à l'eau, le second au feu (il conviendra de revenir sur la rêverie élémentaire dans *Les Amours jaunes*, et sur ses liens avec la ponctuation). Ils forment un couple dont les membres sont indissociables et pourtant inconciliables ; ainsi Corbière écrit-il « Moi<sup>325</sup>. » et « Toi<sup>326</sup> ! » ou encore, et dans le même poème, « Femme », « Non. » et « Oui<sup>327</sup> ! » Il existe des contre-exemples, mais cette répartition vaut *globalement* (il ne faudrait pas faire système) dans l'ensemble du recueil.

Si l'on prend de la hauteur et pour observer l'usage que font les poètes du point d'exclamation, il est tentant de dire qu'il est *le* signe poétique, au moins depuis Chénier, celui dont il est difficile de se passer, quand bien même l'écrivain affiche le projet de faire disparaître (plus ou moins selon les cas) les signes ponctuant : il est le seul signe utilisé par Apollinaire dans *Alcools*, et un auteur comme Desnos en 1930 se

---

<sup>325</sup> « La goutte », *ibid.*

<sup>326</sup> « Le poète contumace », p. 96.

<sup>327</sup> « Femme », p. 87.

trouve bien obligé de l'utiliser dans *Corps et biens*, recueil qui utilise les signes avec une grande parcimonie – sans les supprimer totalement. Pour ne prendre qu'un exemple de ce recueil :

Eh quoi ? déjà la sol dérobé par notre route dresse la main  
Se bat avec l'armure de verre  
Sonne aux portes  
Flotte dans l'air  
Crie  
Gémit pleure ah ! ah ! ah ! ah ! Sillage tu meurs en ce bruit bleu rocher  
Les grands morceaux d'éponges qui tombent du ciel recouvrent les  
cimetières  
Le vin coule avec un bruit de tonnerre  
Le lait le sol dérobé l'armure se bâtent sur l'herbe qui rougit et blanchit  
tour à tour  
Le tonnerre et l'éclair et l'arc-en-ciel  
Ah ! sillage tu crevasses et tu chantes  
La petite fille s'en va à l'école en récitant sa leçon<sup>328</sup>.

Deux remarques pour commencer. D'abord, il est compliqué d'ôter le point d'interrogation, comme le point d'exclamation, ces deux signes jouant le rôle de « phrasoïdes » ou « idéogrammes phrastiques<sup>329</sup> » : ils renvoient « idéographiquement à un signifié de type 'perplexité mentale', avec le sens de 'je reste muet', 'je ne suis pas sûr', 'je ne sais pas', 'je ne comprends pas'<sup>330</sup>. » Si nous avançons l'idée que contrairement au point d'exclamation, le point d'interrogation n'est pas « le » signe poétique par excellence, c'est pour une raison quantitative : il reste un signe assez rare en poésie. Deuxième remarque : Desnos ne renonce pas au point final (au sens de « point parfait » : il s'agit ici de la fin du poème) dans le recueil ; comme Roubaud, Desnos redonne par ce biais tout son poids au point rond – mais ce n'est plus là notre objet. On voit comme la multiplication du point d'exclamation dans le vers « Gémit pleure ah ! ah ! ah ! ah ! » est essentielle, quand la virgule attendue entre les deux verbes disparaît sans effort : un seul point d'exclamation après les quatre « ah » ferait des interjections un rire, il faut le répéter : Jacques Drillon explique que le « rire [...] est rendu par une locution qui se contentera d'un seul point d'exclamation : ha, ha, ha !

---

<sup>328</sup> Robert Desnos, « Le suicidé de nuit », *Corps et biens* [1930], in *Œuvres*, édition établie et présentée par Marie-Claire Dumas, Gallimard, coll. « Quarto », 1999, p. 556.

<sup>329</sup> Jean-Pierre Jaffré, « La ponctuation du français : études linguistiques contemporaines. » In: *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°70, 1991. p. 68.

<sup>330</sup> Marie-José Béguelin, « Clause, période, ou autre ? La phrase graphique et la question des niveaux d'analyse », *Verbum : Y a-t-il une syntaxe au-delà de la phrase ?*, 2002, 24, 1-2, p. 93. Marie-José Béguelin évoque ici le point d'interrogation mais son propos peut s'appliquer à certains points d'exclamation.

Ou même sans virgule : Ha ha ha ! ». Il souligne que Claudel écrit pourtant « Ah ! ah ! ah ! » dans *Le pain dur*. Mais ce dernier exemple, dans le traité de Drillon comme dans la pièce de Claudel est précédé d'une didascalie essentielle pour dissiper le doute : « LOUIS, *riant aux éclats*<sup>331</sup>. » La suppression totale de l'exclamation (« Gémit pleure ah ah ah ah ») serait trop déroutante, sinon ridicule, incompréhensible : le point d'exclamation donne un sens – celui de la lamentation –, aussi simple soit-il, aux interjections et donc au vers, il lui est indispensable. Notons que si le point d'exclamation disparaît largement dans un certain type de poésie postérieur au surréalisme (nous n'en relevons aucun dans *Ballast* ni dans *Le Corps clairvoyant* de Dupin, pas plus que dans *Terraqué* ou *Exécutoire* de Guillevic, pour ne citer qu'eux), ce n'est pas que ces auteurs osent ce que Desnos n'ose pas, mais bien que le point d'exclamation signifie et signale ce que ces poètes rejettent : une subjectivité exacerbée qui a régné en maîtresse sur le poésie au moins depuis les premiers romantiques et ce jusqu'aux surréalistes, y compris dans les écrits de ceux qui ont prétendu – et/ou contribué – à la « disparition élocutoire du poète ».

### *Un signe romantique*

De l'exclamation que le signe sublime  
Termine chaque mot, décore chaque rime<sup>332</sup> !

Le point d'exclamation peut en effet aisément être qualifié de signe romantique : nous n'en comptons guère que quarante dans les cent quatre-vingt onze sonnets des *Regrets* de Du Bellay. La majeure partie d'entre eux est appelée presque mécaniquement par le « ô » lyrique, et il est intéressant de noter que ce signe se rattache plus volontiers à la satire qu'à la déploration : on compte par exemple seize occurrences du signe dans le seul sonnet 91, qui fait l'éloge profondément ironique d'une prostituée romaine :

Ô beaux cheveux d'argent mignonement retors !  
Ô front crêpe et serein ! et vous, face dorée !  
Ô beaux yeux de cristal ! ô grand bouche honorée,  
Qui d'un large repli retrousse tes deux bords !

Ô belles dents d'ébènes ! ô précieux trésors,

<sup>331</sup> Jacques Drillon, *Traité de la ponctuation française, ibid.*, p. 352.

<sup>332</sup> Jean-Paul Brès, cité par Isabelle Serça, *Esthétique de la ponctuation*, Gallimard, 2012, p. 74.

Qui faites d'un seul ris toute âme enamourée<sup>333</sup> ! [...]

Et, un peu plus loin, au sonnet 94 qui compte huit points d'exclamation (les deux poèmes regroupent donc plus de la moitié des occurrences du signe dans le recueil) : « Heureux [...] / Qui a pu sans peler vivre trois ans à Rome<sup>334</sup> ! » S'il y a un signe de lyrisme élégiaque dans *Les Regrets*, il s'agirait bien davantage du point d'interrogation, qui l'emporte aisément sur le point d'exclamation en termes de nombre. Des remarques analogues peuvent être faites sur *Les Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné, où le point d'exclamation est relativement discret, ou dans les textes de Ronsard : même dans les formes longues comme les hymnes ou les odes, la mode n'était alors pas au soulignement graphique des effets de cris. Un siècle plus tard, on ne trouve également que difficilement le signe dans les œuvres de Théophile de Viau, guère davantage dans les *Fables* de La Fontaine : il n'y est le plus souvent présent qu'appelé par le même « ô » lyrique que chez Du Bellay. La première grande figure de poète à mettre à l'honneur le point d'exclamation sera André Chénier, dont on connaît la postérité chez les poètes de la première moitié du dix-neuvième siècle, et notamment Hugo : les premiers romantiques se souviendront de son célèbre vers « L'art ne fait que des vers ; le cœur seul est poète. » Chénier en effet semble le premier à oser une ponctuation surabondante :

O peuple deux fois né ! peuple vieux et nouveau !  
Tronc rajeuni par les années !  
Phénix sorti vivant des cendres du tombeau !  
Et vous aussi, salut, vous, porteur du flambeau  
Qui nous montra nos destinées !  
Paris vous tend les bras, enfants de notre choix !  
Pères d'un peuple, architectes des lois<sup>335</sup> ! [...]

Une telle densité de points d'exclamation est inédite et même dérangeante, à tel point qu'Edouard Guitton renoncera à participer à l'édition du tome II de ses œuvres « à l'occasion d'un différend sur la manière de rendre la ponctuation à la fois méticuleuse et anormale d'A. Chénier<sup>336</sup> ». Toujours est-il que le point d'exclamation fait son

---

<sup>333</sup> Du Bellay, *Les Regrets*, sonnet 91, édition établie par S. de Sacy, préface de Jacques Borel, Gallimard, coll. « Poésie », 1967, p. 140-141.

<sup>334</sup> *Ibid.*, sonnet 94, p. 143.

<sup>335</sup> André Chénier, *Le Jeu de paume*, XIV, in *Poésies*, édition de Louis Becq de Fouquières, 1872, p. CIX.

<sup>336</sup> Cité par Jean-Christophe Abramovici, « La beauté du débris », <https://voltairefoundation.wordpress.com/2017/05/25/la-beaute-du-debris/> mis en ligne le 25 mai 2017. Site consulté le 13 mars 2021.

entrée comme par effraction en poésie – effraction fracassante cependant : il n’est pas un seul poème des *Méditations poétiques* qui en soit dépourvu, et Lamartine substitue très régulièrement au point final un point d’exclamation. Inversement, mais pour le même effet, Victor Hugo ouvre de nombreux poèmes des *Chants du crépuscule* par de pures exclamations : « O Dieu ! si vous avez la France sous vos ailes<sup>337</sup> ... », « Oh ! n’insultez jamais une femme qui tombe<sup>338</sup> ! », « Toi ! sois bénie à jamais<sup>339</sup> ! », *passim*. Le point d’exclamation s’installe ainsi confortablement dans le vers du XIX<sup>e</sup> siècle, d’où il ne sera délogé qu’un siècle et demi plus tard, comme nous l’avons vu, même si certains poètes le boudent ou le malmènent – un peu – sans jamais y renoncer, Baudelaire par exemple.

Paradoxalement, le point d’exclamation romantique n’a été que peu étudié, contrairement aux autres signes. Sans doute est-ce parce que c’est un signe à première vue très évident : après avoir cité Valéry et son fameux « Le lyrisme est le développement d’une exclamation », Jean-Michel Maulpoix explique l’abondance du signe :

Les poèmes ou les proses qualifiés de « lyriques » frappent par l’abondance des exclamations qui les ponctuent. Que le poète « exprime » sa joie ou sa tristesse, interpelle l’infini ou le destin, distribue des vérités morales, ou prenne à témoin son lecteur, il a recours à l’exclamation comme le signe le plus émotif, émotif et expressif du langage : elle reproduit graphiquement l’élévation de sa voix, signifie sa *présence*, et manifeste l’emportement du lyrisme<sup>340</sup>.

Figuration graphique de l’émotion dans le vers, le point d’exclamation met également à jour une contradiction qui définit le cœur du romantisme, et qui tournera à l’excès chez Corbière, à savoir que la poésie oscille entre l’espérance d’un retour grâce à l’art au lieu céleste où tout est divinement ordonné et d’où l’homme a été exilé d’un côté – une telle conception de la poésie court de l’Antiquité à Hugo, nous y reviendrons – et, de l’autre côté, la tentation bourgeoise de livrer l’expression vulgaire d’un « moi » boursoufflé. C’est le risque lyrique que Flaubert, que l’on juge trop hâtivement anti-lyrique – comme Corbière –, exprime : « Toute la valeur de mon livre, s’il en a une,

---

<sup>337</sup> Victor Hugo, *Les Chants du crépuscule*, édition de Pierre Albouy, Gallimard, coll. « Poésie », 1970, p. 25.

<sup>338</sup> *Id.*, p. 69.

<sup>339</sup> *Id.*, p. 118.

<sup>340</sup> Jean-Michel Maulpoix, « Exclamation et développement », in *Littérature*, n°72, « Matière de poésie », 1988, p. 55.

sera d'avoir su marcher droit sur un cheveu, suspendu entre le double abîme du lyrisme et du vulgaire (que je veux fondre dans une analyse narrative). Quand je pense à ce que cela peut être, j'en ai des éblouissements, mais lorsque je songe ensuite que tant de beauté m'est confiée à moi, j'ai des coliques d'épouvante à fuir me cacher n'importe où. » On voit comme le commentaire sur la valeur reprend l'opposition, entre « éblouissement », la montée vers le haut et « coliques », l'écoulement vers le bas d'une intimité dont on aurait pu souhaiter qu'elle demeurât privée : Corbière reprendra cette image scatologique précisément dans la section où les points d'exclamation sont, proportionnellement aux autres signes, les plus représentés, « Sérénade des sérénades ».

#### *L'exclamation du canzonere*

Ce signe pointe-t-il vers le haut ou tombe-t-il ? Chez Corbière, force est de constater qu'il coule, davantage qu'il ne monte. Il figure la pluie dans « Litanie du sommeil », et, dans une image toute flaubertienne, les coliques dans « Sérénade des sérénades », section qui permet le plus de définir l'image du point d'exclamation dans *Les Amours jaunes*. La section est en effet l'une de celles qui multiplient les références littéraires pour s'en moquer : la situation énonciative qui unit tous les poèmes de la section, un amoureux transi chantant sous le balcon de la femme désirée, est pour le moins déjà vue, on songe bien sûr à *Roméo et Juliette* qui inspirera le *Ruy Blas* d'Hugo et son « ver de terre amoureux d'une étoile », mais aussi aux poèmes « Madrid » et « L'andalouse » de Musset, à « Madrigal triste » de Baudelaire. Le chant qui se déploie reprend les rimes des « Djinns » dans « Rescousse », abîme les images topiques du pétrarquisme, dégrade l'image de la lyre en en faisant une « guitare » (c'est-à-dire, aussi, une « scie », une « rengaine » éculée). Dans cet « espagnolisme de pacotille<sup>341</sup> », le point d'exclamation joue un rôle profondément parodique. Il n'est pas le point d'exclamation de Corbière mais celui de ses prédécesseurs romantiques, repris pour être moqué parce qu'il est déjà devenu un signe caduque, expression d'un lyrisme stérile : malgré les cris vaguement articulés en chant par un artifice poétique assumé

---

<sup>341</sup> Christian Angelet, in *Les Amours jaunes*, *ibid.*, p. 101, n.1.

comme tel (on compte les vers et les syllabes comme on compte le temps qui passe dans « Heures »), la femme ne se montrera pas.

Cela peut sembler paradoxal, mais nous pensons que le point d'exclamation n'est pas un signe corbiérien, malgré sa sur-représentation, ou plutôt qu'il n'est pas un signe de la lyrique corbiérienne en général. Il semble plutôt s'inscrire dans un dialogisme qui joue à plein dans le recueil, et qui s'appuie sur de nombreux procédés, allant de la citation, parodique ou non, au dédoublement de la *persona*. Signalons dès à présent qu'à nouveau, cette théorie ne vaut pas pour tous les poèmes : la « Litanie du sommeil », encore elle, fait cas d'exception. L'aliénation de l'écrivain post-première génération romantique est déjà devenu un *topos* en 1873 : pensons au Flaubert de *Novembre*, qui prend acte d'une impossible coïncidence entre le « moi » et le moi rêvé :

Ce n'était point la douleur de René ni l'immensité céleste de ses ennuis, plus beaux et plus argentés que les rayons de la lune ; je n'étais point chaste comme Werther ni débauché comme Don Juan ; je n'étais, pour tout, ni assez pur ni assez fort.

J'étais donc ce que vous êtes tous, un certain homme qui vit, qui dort, qui mange, qui boit, qui pleure, qui rit, bien renfermé en lui-même [...] <sup>342</sup>.

Pensons également à Baudelaire, qui affirme substituer sa parole à celle du romantique dans « Alchimie de la douleur » :

L'un t'éclaire avec son ardeur,  
L'autre en toi met son deuil, Nature !  
Ce qui dit à l'un : Sépulture !  
Dit à l'autre : Vie et splendeur <sup>343</sup> !

On voit comme la poétique baudelairienne se construit contre l'imaginaire romantique, et le jeu des pronoms formule une affirmation de l'identité de la *persona* baudelairienne : d'abord « autre » au vers 2, la voix poétique surmonte l'aliénation et se pose en voix singulière (« l'un » au vers 3, désignant Baudelaire et non son prédécesseur comme au vers 1), qui « dit », affirme. La voix ne passe pas par un rabaissement de l'imaginaire romantique autour de la nature – comme c'est le cas chez

---

<sup>342</sup> Gustave Flaubert, *Novembre*, in *Œuvres complètes*, préface de Jean Bruneau, présentation et notes de Bernard Masson, tome I, Seuil, coll. « l'Intégrale », 1964, p. 252.

<sup>343</sup> Baudelaire, « Alchimie de la douleur », *Les Fleurs du mal*, *op. cit.*, p.

Corbière – mais comme une mise sur un pied d'égalité. Baudelaire affirme ainsi son alchimie inversée comme une réussite qui tient de son affranchissement.

Ce n'est pas le cas chez Corbière, chez qui la parodie continue de signaler un certain asservissement – aussi bien au romantisme qu'à la baudelairité. Corbière écrit comme un autre dans « Sérénade des sérénades », plus précisément comme un « musset » :

Musset... musset pour sérénade ?  
– Santos !... non, sur la promenade,

Je n'ai jamais vu de mussets...  
– Son page était en embuscade<sup>344</sup>...

L'antonomase est significative, et elle est renforcée par l'ajout d'un « s » que la grammaire ne motive pas, il s'agit d'insister sur la transformation du nom propre en nom commun : il y a bien sûr irrévérence à l'égard de Musset, et un jeu sur l'archaïque « se musser » qui signifie « se cacher » – la sérénade est un délit. « Grand opéra<sup>345</sup> » nous semble significatif de ce dialogisme ici mis en abyme : le recours à la forme théâtrale nous invite à regarder l'ensemble de la section comme émanant d'une parole qui n'est pas vraiment celle de Corbière, il y joue un rôle, emprunte donc une parole qui n'est pas la sienne. On pense aux vers de « Rapsodie du sourd », dans la section « Les amours jaunes » : « Je parle sous moi... Des mots qu'à l'air je jette / *De chic*, et sans savoir si je parle en indou<sup>346</sup>... » Il n'est dès lors pas étonnant que les exclamations se placent après des vocables étrangers : « *Sangre Dios !* » (v. 45), « *Gracia !* » (v. 51), « *Santos !* » (v. 60), « *Ah caramba !* » (v. 63). Associés à l'italique, comme ce sera le cas dans « Chapelet », les points d'exclamation appartiennent à la langue de l'autre, ou, si l'on veut reprendre les termes de Baudelaire, à la langue de « l'un » (regroupant Musset et Hugo dans la section) – Corbière reste « l'autre ».

---

<sup>344</sup> Corbière, « Grand opéra », *Les Amours jaunes*, *ibid.*, p. 119.

<sup>345</sup> « Grand opéra », *ibid.*, p. 116-119.

<sup>346</sup> « Rapsodie du sourd », p. 133.

Si l'on quitte la section « Sérénade des sérénades », il apparaît que les poèmes condensant le plus de points d'exclamation fonctionnent sur le même principe. On lit dans « À l'éternel Madame » (0,86 « ! » par vers) la même reprise des rimes du poème « Les Djinns » : « Elle brame / Comme une âme / Qu'une flamme / Toujours suit<sup>347</sup> ! » devient « Quand le poète brame en *Âme*, en *Lame*, en *Flamme*<sup>348</sup> ! » ; dans le même poème, la référence à la « Fille de marbre ! » (v. 9) évoque le drame de Théodore Barrière et Lambert Thiboust, *Les Filles de marbre* ; le vers « Damne-toi, pure idole ! et ris ! et chante ! et pleure » met en présence trois verbes si régulièrement conjoints qu'on ne sait plus guère d'où ils viennent : il est permis de penser à Baudelaire, « Et jamais je ne pleure, et jamais je ne ris<sup>349</sup> », à Musset, « lorsqu'on vient d'en rire, on devrait en pleurer ! » ou à Hugo :

J'habitais un parc sombre où jasaient des oiseaux  
Où des pleurs souriaient dans l'œil bleu des pervenches [...]  
O poète, tes chants, ou ce qu'ainsi tu nommes  
Lui ressembleraient mieux si tu les dégonflais<sup>350</sup>.

Des remarques analogues peuvent être faites sur « Féminin singulier » (0,64 « ! » par vers), qui reprend le personnage de comédie Jocrisse ou un vers d'Hugo déjà évoqué, « Oh ! n'insultez jamais une femme qui tombe ! » ; dans « *Veder Napoli poi mori* » (0,69 « ! » par vers), les points d'exclamation renvoient à Mme de Staël (« Ô Corinne ! », v. 5) ou à Goethe (« Ô mignon ! », v. 7 – Goethe est par ailleurs présent dès le titre). Le point d'exclamation semble ainsi être le point de l'intertextualité : Corbière crie (*clamare*) les vers des autres, et il est significatif de ce point de vue que le premier oiseau évoqué dans le recueil soit un perroquet :

– Non, petit, il faut commencer  
Par être grand – simple ficelle –  
Pauvre : remuer l'or à la pelle ;  
Obscur : un nom à tout casser !...

Le coller chez les mastroquets,  
Et l'apprendre à des perroquets

---

<sup>347</sup> Victor Hugo, « Les Djinns », *Les Orientales*, Gallimard, coll. « Poésie », édition établie par Pierre Albouy, 1966, p. 129.

<sup>348</sup> Corbière, « À l'éternelle Madame », *ibid.*, p. 56.

<sup>349</sup> Baudelaire, « Hymne à la beauté », *Les Fleurs du mal*, *ibid.*, p.

<sup>350</sup> Hugo, « À André Chénier », *Les Contemplations*, édition établie par Pierre Albouy, préface de Léon-Paul Fargue, Gallimard, coll. « Poésie », 1973., p. 38.

Qui le chantent ou qui le sifflent<sup>351</sup>...

Ovide et Stace avaient déjà célébré l'oiseau capable d'imiter la voix humaine, symbole de « l'*imitatio/aemulatio*<sup>352</sup> » ; chez Flaubert, le perroquet « permet à l'auteur d'ajouter sa note d'ironie, puisqu'il peut être tour à tour attirant, amusant ou ridicule<sup>353</sup>. » La critique de Paris qui ouvre le recueil est la critique du monde littéraire : il faut être grand et riche avant de se faire un nom, il faut imiter les autres pour exister. C'est bien ce que fera Corbière mais en grasseyant comme un perroquet non idéalisé : si Stace célèbre dans ses *Silves* le perroquet comme un « prince des oiseaux<sup>354</sup> », la voix du perroquet semble pour Corbière être au chant des oiseaux ce que l'orgue de barbarie est à la musique. Il est tentant de relire les vers des « Djinnns » évoqués plus haut de ce point de vue : là où Hugo utilise le verbe « bramer » avec une certaine noblesse (sans doute l'image du cerf et toute la grandeur qui l'accompagne), on peut supposer sans risque que le verbe prend son sens de « brailler » sous la plume de Corbière : il remplace les consonnes dures (le [k] de « Qu' » et « Comme » permet d'instaurer un équilibre face aux sonorités plus douces de la rime, dans un vers très étroit par ailleurs) par des nasales (« en » répété trois fois) qui forcent à sur-accentuer le second hémistiche, ce qui déséquilibre le vers en 4/2//2/2/2 (« Quand le poète brame// en *Âme*/, en *Lame*/, en *Flamme*<sup>355</sup> ! »). Cette dimension nasillarde se charge par ailleurs d'un aspect métallique avec l'irruption du terme « *Lame* », absent chez Hugo : Corbière coupe le vers, et semble davantage s'égosiller que rendre compte de « l'haleine de la nuit »... à moins qu'il ne s'agisse de la nuit dans sa connotation érotique : le cerf qui brâme est un cerf en rut, et le poème invite « l'éternel madame » à devenir « femelle ».

Cris du perroquet, du cerf/poète hugolien en rut ou en pleine action sexuelle (pré-ronflements comme l'indique le texte), l'exclamation est ainsi mise à distance : son point souligne « l'anti-lyrisme » de Corbière, pourrait-on dire ; non pas l'expression de ses sentiments mais la moquerie à l'égard de ceux des autres. Ce que Corbière retire

---

<sup>351</sup> Corbière, « Paris [II] », *Les Amours jaunes*, *ibid.*, p. 44.

<sup>352</sup> Albert Foulon, « Variation sur le perroquet dans la littérature latine », *Schedae* 2009, prépublication n°4, fascicule n°1, p. 47.

<sup>353</sup> Brigitte Le Juez, « La sensualité mystique et le perroquet chez Flaubert », *Revue Flaubert* n°10, « Animal et animalité chez Flaubert », numéro dirigé par Juliette Azoulai, 2010. <https://flaubert.univ-roren.fr/revue/article.php?ret=1>, site consulté le 21/03/2021.

<sup>354</sup> Cité par Albert Foulon, *ibid.*, p. 50.

<sup>355</sup> Corbière, « À l'éternelle Madame », *ibid.*, p. 56.

parfois au tiret, à savoir son rôle de répartition de la parole, il semble le conférer au point d'exclamation, qui devient un signe suspect, peut-être le « petit signe flagellateur<sup>356</sup> » qui servirait de « point d'ironie ». Toujours cette question demeure : ce vers ponctué par un point d'exclamation, émane-t-il de la *persona* corbiérienne ? La réponse est complexe : dans « Sérénade des sérénades », la *persona* est celle d'un « musset », ce qui était déjà annoncé dans « Ça ? » : « – Mais est-ce du huron, du Gagne, ou du Musset<sup>357</sup> ? » demande l'interrogateur qui n'aura pas de réponse. Ce n'est en tout cas pas du Corbière feint de répondre l'interrogé : la parodie suppose que la voix est à la fois « même et autre<sup>358</sup> », pour reprendre les termes de Bertrand Vibert, et il conviendra de revenir sur cette aliénation que semble signaler le point d'exclamation. Notons cependant que cette aliénation n'est pas toujours parodique, et que l'exclamation caractérise également la parole d'avatars face auxquels Corbière entretient une relation moins conflictuelle. C'est le cas dans la section « Gens de mer » (0,35 « ! » par vers), section la plus remarquable par la densité de points d'exclamation qu'elle propose (rappelons, à nouveau, que sans « Litanie du sommeil », la section « Raccros » serait la section qui compterait le moins d'occurrences du signe).

#### *L'exclamation du marin et l'art de décaler les sons*

Commençons par observer « Bambine » et « Cap'taine Ledoux », les deux poèmes les plus chargés en points d'exclamation du recueil – après la « Litanie » –, respectivement 1,04 et 1 « ! » par vers. « Cap'taine Ledoux » est d'autant plus marquant qu'il est le poème le plus court du recueil (six vers). « Bambine<sup>359</sup> » se présente comme un court récit en vers, pris en charge par un narrateur en apparence très froid et distant, mis à part une adresse au capitaine, qui témoigne discrètement d'une proximité avec ce dernier, comme en témoigne l'utilisation de la deuxième personne, marque d'une certaine familiarité : « Tu dors sous les panais, capitaine Bambine » (v. 1). Ses autres interventions relèvent soit d'un style télégraphique ou du moins factuel, « – Une mer démontée – » (v. 6), « Il reprit ses cent pas, tout à fait mal

---

<sup>356</sup> Alcanter de Brahm, *L'Ostensoir des ironies*, La Rochelle, éd. Rumeur des Âges, 1996, p. 117.

<sup>357</sup> Corbière, « Ça ? », *Les Amours jaunes*, *ibid.*, p. 42.

<sup>358</sup> Bertrand Vibert, « Mourir(e) en poésie: fumisme et mélancolie. », in *Humoresques* n°13, *op. cit.*, p. 112.

<sup>359</sup> Corbière, « Bambine », *Les Amours jaunes*, *ibid.*, p. 220-221.

bordé » (v. 27), soit d'une forme de discours indirect libre à la manière flaubertienne, quand il s'agit de se moquer de la « *cargaison* » (v. 7 et 17) : l'italique signale d'ailleurs que le narrateur est complice du capitaine Bambine, qui considère les « Parisien[s] béant[s] » embarqués pour vivre une expérience pittoresque – faire un tour en bateau – comme son « chargement » (v. 12). « Malheur ! le coquin de navire / Donne en grand sur un banc... » (v. 13-14), « Et la cargaison rend des cris... rend tout ! rend l'âme. » (v. 17) peuvent ainsi être lus comme des manifestations d'une ironie cruelle de la part du narrateur qui s'amuse, à distance, de voir ces touristes parisiens vomir sur le bateau. Le commentaire « Une mer démontée » est d'ailleurs une traduction sardonique, qui explique au lecteur dans un langage intelligible pour le « terrien » l'euphémisme contenu dans le « *un peu d'gomme...* » (v. 6). On voit comme le point d'exclamation ici appartient à deux entités distinctes et opposées : le touriste parisien d'un côté, le marin professionnel de l'autre. La troisième entité, le narrateur-Corbière, n'en use guère, sinon dans une perspective ironique. « Bambine » est donc intéressant en ce qu'il montre que ce signe est double : il peut aussi bien servir la parodie que le rendu presque ethnographique du parler marin que Corbière connaissait bien. Les deux se trouvent d'ailleurs mêlés dans une situation énonciative complexe dès la première strophe du poème :

Tu dors sous les panais, capitaine Bambine  
 Du remorqueur havrais *l'Aimable-Proserpine*,  
 Qui, ving-huit ans, fis voir au Parisien béant,  
 Pour vingt sous : *L'OCÉAN ! L'OCÉAN !! L'OCÉAN !!!*

La répétition du terme « Océan », en majuscules et accompagnée d'un nombre croissant de points d'exclamation est louche : l'italique signale ici que la parole n'est pas celle du narrateur, mais celle du capitaine, ou de la devanture de son commerce. L'utilisation de six points d'exclamation pour le même mot répété trois fois relève de la moquerie : le capitaine feint une exaltation, mime l'enjouement du touriste pour lui vendre un service balnéaire qui se révélera bien décevant aux yeux de ce dernier. On pense au vers « Et... – *pour cent sous, Signor* – nommer Graziella<sup>360</sup> ! » du poème « Le fils de Lamartine et Graziella » qui donne à lire une situation comparable : un attrape-touriste parle dans un langage figé et en catachrèses, il donne au client ce qu'il a envie d'entendre pour lui soutirer de l'argent. Toujours est-il que la publicité du

---

<sup>360</sup> « Le fils de Lamartine et Graziella », *ibid.*, p. 159.

capitaine Bambine et son usage – dans ce cas précis – du point d’exclamation est semblable à celui de Corbière : il est faux, il imite ironiquement une langue autre que la sienne. Derrière cette satire du parisien en goguette, Corbière continue de s’en prendre à une littérature qui n’est guère de son goût. Face à l’énumération « L’OCÉAN ! L’OCÉAN !! L’OCÉAN !!! » il est difficile de ne pas penser au dernier vers de « L’azur » de Mallarmé, composé en 1864, mais rien ne garantit que Corbière en ait eu connaissance. Il est plus probable qu’il ait en tête le premier vers de « L’expiation » de Victor Hugo, « Waterloo ! Waterloo ! Waterloo ! morne plaine », et de manière plus générale, l’exaltation feinte pour impressionner le touriste n’est pas sans rappeler les « poèmes-“Océan”<sup>361</sup> » de Victor Hugo, où l’océan prend une dimension satanique :

D’un point de vue poéticien, le rapport est évident : une créature incontestablement satanique, Océan, exalte sa fureur en un long monologue hystérique. À la différence des autres monstres du bestiaire cosmique et mythologique, qui ont fini par être domptés, lui n’a connu aucun belluaire ; il persiste à être une force sauvage que rien ne fait plier. Comme Satan, son mot est : « *Non serviam* ». Et il s’en vante de manière triomphale pendant des dizaines de strophes, dans un chant ivre de lui-même, un chant à la première personne d’un lyrisme noir. C’est un fils de Satan (significativement les deux dernières rimes de son imprécation sont *yatagan* et *ouragan*). Océan est un Satan forcené, mais à la différence du maudit, il n’a aucun amour pour Dieu<sup>362</sup>.

On retrouve cette dimension infernale chez Corbière dans le nom du bateau du capitaine Bambine, « l’*Aimable-Proserpine* » (v. 2), déjà programmatique de la descente aux enfers parodique que vont subir les parisiens. On pense également à « La chanson des aventuriers de la mer » dans *La Légende des siècles* :

En partant du golf d’Otrante,  
 Nous étions trente ;  
 Mais, en arrivant à Cadiz,  
 Nous étions dix.

Tom Robin, matelot de Douvre,  
 Au phare nous abandonna  
 Pour aller voir si l’on découvre  
 Satan, que l’archange enchaîna,  
 Quand un bâillement noir entr’ouvra

---

<sup>361</sup> L’expression est de Pierre Laforgue : Pierre Laforgue, « ‘Océan’ : texte, poésie, poème (février 1854) », *Genesis* [En ligne], 45 | 2017, mis en ligne le 15 décembre 2018, consulté le 09 avril 2021. URL : <http://journals.openedition.org/genesis/2903> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/genesis.2903>

<sup>362</sup> Pierre Laforgue, *id.*, paragraphe 8.

La gueule rouge de l'Etna<sup>363</sup>.

De manière générale, la tendance à la répétition faisant office d'emphase semble être dans le viseur de Bambine et Corbière. On lit ainsi, toujours chez Victor Hugo : « L'oubli ! l'oubli ! c'est l'onde où tout se noie ; / C'est la mer sombre où l'on jette sa joie<sup>364</sup>. » Loin de la dimension épique et grandiose que les parisiens rêvent, influencés par cette poésie que Corbière considère comme ampoulée, ils se heurteront à la rude réalité, pour reprendre des termes rimbaldiens : aux exclamations d'inspiration hugolienne répondent les exclamations prosaïques du parler marin (v. 22-28) :

– À terr' ! qu'vous avez dit ?... vous avez dit : à terre...  
À terre ! pas dégoûtai... Moi-z' aussi foi d'mat'lot,  
J'voudrais ben !... attendu qu'si t'-ta-l'heure l'prim'flot  
Ne soulag' pas la coqu' : vous et moi, mes princesses,  
J'bérons ben, sauf respect, la lavure éd'nos fesses ! –

Il reprit ses cent pas, tout à fait mal bordé :

– À terr' !... j'crâis f...tre ben ! Les femm's !... pas dégoûté<sup>365</sup> !

La parole du capitaine Bambine est « prosaïque » dans tous les sens du terme : grossière, les nombreuses apocopes qui la caractérisent mettent à mal la versification. Si Christian Angelet « corrige » Corbière en écrivant « terr' » au lieu de « terre », c'est bien pour signaler que le « e » ne se prononce pas ; ce faisant, il enlève le doute qui existait dans l'édition originale quant à la prononciation des vers 22, 23 et 28. Selon Denis Biget, on peut rapporter cette transcription du parler maritime à une démarche – non conscientisée – d'ethnologue :

À défaut de naviguer au large, il [Corbière] a su néanmoins parler marin, parler vrai avec puissance de réalisme.

Si, dans toute son œuvre et tout au long de sa vie il triche avec l'amour, avec l'Italie ou Paris, avec lui-même, il ne triche pas avec la mer et les marins. Si l'ensemble de son œuvre est tâchée violemment d'acide, d'ironie et de cynisme, les poèmes sur la mer sont eux des descriptions brutes où les vers « tangles, roulent bord sur bord (...). Il sculpte (les marins) dans leur brutalité

---

<sup>363</sup> Victor Hugo, « La chanson des aventuriers de la mer », *La Légende des siècles*, édition de Claude Millet, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de poche », 2000, p. 416.

<sup>364</sup> Victor Hugo, « Un soir que je regardais le ciel », *Les Contemplations*, livre II, « L'âme en fleur », *ibid.*, p. 124.

<sup>365</sup> Nous reprenons ici la graphie du texte telle qu'elle apparaît dans l'édition de Christian Angelet. Dans l'édition originale de 1873, Corbière écrit « terre » et non « terr' » aux vers 22 et 28. Sans doute Christian Angelet signale ici l'apocope nécessaire du « e » pour conserver l'alexandrin. Il est amusant de constater que l'éditeur choisit de rajouter une faute – on ne saurait parler de licence poétique – pour rétablir un vers correct dans son incorrection. Les autres apocopes sont dans le texte original.

et leur tendresse avec une bouleversante justesse. Il n’y a rien de faux, de pacotille ou de complaisant<sup>366</sup>. »

À l’exclamation de complaisance romantique répond donc l’exclamation du parler marin, rude et presque brutal. Il est par ailleurs intéressant de noter qu’en s’insérant dans le vers, cette parole bouleverse la versification, s’y installe par effraction et la malmène : l’hémistiche « qu’si t’-ta-l’heure l’prim’flot » est pour le moins délicat à scander : il faut prononcer le « e » de « l’heure » comme le veut la règle alors que tous les autres sont apocopés, « t’-ta » se prononce en une syllabe. Notons également qu’au vers 28, le lecteur doit rétablir une syllabe effacée : « foutre » pour « f...tre », ce qui nous semble être tout à fait unique en poésie.

Dans ces vers qui en sont à peine – gagne-t-on vraiment en charge poétique en respectant le nombre de syllabes de l’alexandrin ? Sommes-nous seulement encore en poésie ? – le point d’exclamation joue un rôle : là où il allonge le vers chez Hugo, en imposant un silence dramatique, ou en fonctionnant comme un point d’orgue en musique, vibration silencieuse qui fait partie de la ligne musicale, ou encore « silence assourdissant à la césure<sup>367</sup> », le point d’exclamation a dans le parler marin retranscrit par Corbière un rôle de coupure. C’est lui qui signale l’élision du « e » de « terre » dans la version originale (celui-là même que Christian Angelet efface en écrivant « terr’ »), il joue un rôle de perturbateur dans la versification en la rapprochant de la prose : les trois occurrences de « terre » sont suivies d’une consonne, comme pour tendre un piège au lecteur qui prendrait bien soin de respecter le nombre de syllabes. Parodie de coupe épique ici, il est de manière générale en poésie assez rare qu’un « e » *a priori* non muet (suivi d’une consonne) soit placé à la césure ou sous l’accent : en parcourant des recueils d’Hugo ou Lamartine, on se rend compte aisément que les points d’exclamation ne se placent guère après un « e » que quand celui-ci est muet (le plus souvent à la fin des vers : les exclamations au sein d’un vers suivent généralement une syllabe masculine), même s’il existe des exceptions. Pour n’en citer qu’une, un vers des *Orientales* : « Semlin ! Belgrade ! qu’avez-vous<sup>368</sup> ? » Le lecteur sent bien

---

<sup>366</sup> Denis Biget, « Écriture poétique et ethnographie du monde maritime. À propos de quatre poèmes de Tristan Corbière. », *Revue Internationale d’Ethnographie* n°5, novembre 2015, p. 180.

<sup>367</sup> David Moucaud, « Un silence assourdissant à la césure. Les guerres larvées de l’e caduc entre œdipiens, misogynes et glottophobes », *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, vol. 42, n°1, 2019, p. 17-40.

<sup>368</sup> Victor Hugo, « Le Danube en colère », *Les Orientales*, *ibid.*, p. 161.

l'inconfort dans cette coupe lyrique qui impose de prononcer la syllabe « -de » après avoir mis l'accent sur le « a » de « Belgrade », ce qui justifie que coupe épique et coupe lyrique ont une histoire compliquée, régulièrement bannies, presque officiellement pourrait-on dire par des *Arts poétiques* (Pierre Fabri dans *Le grand et vray Art de Pleine rhetoricque* par exemple) ou tout simplement peu en vogue

Certains (Jean Lemaire, par exemple) penchaient visiblement pour l'abandon de la seule césure épique. D'autres (Cretin, par exemple) pour le seul renoncement à la césure lyrique. Certains, sans proscrire absolument aucune d'entre elles, tendaient à en favoriser une au détriment de l'autre (Octovien de Saint-Gelais, la lyrique ; Jean Marot, l'épique)<sup>369</sup>.

Le XVI<sup>e</sup> siècle a vu nombre de poéticiens s'affronter autour de la question des « coupes féminines<sup>370</sup> », de la prononciation ou non du « e » à la césure et de leur bannissement ou non de la métrique française, le tout sur fond de misogynie, selon David Moucaud. Corbière y pense peut-être : les imprécations du capitaine Bambine se portent uniquement sur les « princesses » et « les femm's », oubliant la gent masculine de sa « cargaison ». Toujours est-il que le point d'exclamation figure visuellement la coupe épique, assez rare en 1873 pour qu'elle ne vienne pas naturellement à l'esprit et à la langue du lecteur. Corbière joue régulièrement de ce potentiel perturbateur du point d'exclamation, dû à l'accentuation qu'il induit. Pensons également au vers de « I sonnet » : « Je pose 4 et 4 = 8 ! Alors je procède<sup>371</sup> ». Associé aux chiffres arabes et au signe égal, le point d'exclamation joue un rôle de trompe-l'œil : « huit » étant la syllabe suivie de la ponctuation la plus forte, il semble naturel à la lecture de l'accentuer plus fortement, quand l'alexandrin s'accentue en théorie sur la sixième syllabe. Il en ressort en sentiment de déplacement de la césure inattendu, d'autant plus que Corbière a de nouveau recours à la coupe. Il faudrait en effet lire « Je / po / se / quatre / et / qua / tre / huit », le « h » de « huit » étant aspiré : le chiffre 8 viendrait ainsi se placer tout naturellement à la huitième place, et sa forte accentuation soulignée par le point d'exclamation tiendrait au fait qu'il formerait la clause d'un octosyllabe. Il faut cependant trouver le moyen de rétablir l'alexandrin, c'est la consigne du maître d'école, « Réglons notre papier et formons bien nos lettres »,

---

<sup>369</sup> Jacques Roubaud, *Impressions de France. Incursions dans la France du premier XVI siècle (1500-1550)*, Paris, Hatier, 1991, p. 109.

<sup>370</sup> Voir à ce sujet David Moucaud, « Un silence assourdissant à la césure... » *ibid.*

<sup>371</sup> Corbière, « I sonnet », *Les Amours jaunes, ibid.*, p. 63.

apocoper le second « quatre » et placer la césure à l'endroit du signe « = » : on voit comme le point d'exclamation participe de tout un jeu de trompe l'œil qui implique pour le lecteur de revenir vingt fois sur le métier. Le vocabulaire utilisé dans « I sonnet » est par ailleurs très proche de celui de Pierre Fabri : « termination feminine ne faict point pleine syllabe [...et] syllabe feminine a la IIII. place n'est que de trois et sa passe, qui est diminution de coupe, ou elle est de quatre et sa passe, qui est addition<sup>372</sup>. » « La preuve d'un sonnet est par l'addition » : la preuve du vers aussi, mais certains points d'exclamation, on l'a vu, viennent perturber l'harmonie arithmétique.

*L'exclamation des « Rondels pour après » : une réappropriation du signe ?*

Le point d'exclamation semble donc être un signe « emprunté » à deux univers radicalement opposés : Corbière l'arrache aux romantiques pour se moquer d'eux, et l'offrir en vers aux marins, dont la parole, en même temps qu'elle malmène la poésie, gagne malgré tout une forme de dignité dans l'alexandrin : les heurts de leur parler deviennent accentuation, leur prononciation fautive se fait rythme poétique. Notons que les paroles du capitaine Bambine, derrière leur apparence très « nature », forment des vers d'une facture toute virtuose dans leur accentuation :

– À terr' ! qu'vous avez dit ?... vous avez dit : à terre... 2/4//4/2  
 À terre ! pas dégoûtai... Moi-z' aussi foi d' mat' lot, 2/4//3/3  
 J'voudrais ben !... attendu qu' si t'-ta-l'heure l'prim' flot 3/3//3/3  
 Ne soulag' pas la coqu' : vous et moi, mes princesses, 3/3//3/3  
 J'bérons ben, sauf respect, la lavure éd' nos fesses ! – 3/3//3/3  
 [...]  
 – À terr' !... j'crâis f...tre ben ! Les femm's !... pas 2/4//2/4  
 dégoûté !

Impeccable dans sa peccabilité, la parole versifiée tout à la fois revisitée et authentique des marins ressemble à la versification de Corbière, comme on l'a vu avec l'exemple d'« I sonnet », dont les vers sont à la fois « faux » et « vrais », termes à prendre dans leurs sens complets : « faux » parce qu'ils sont à la fois incorrects, trompeurs, falsifiés, « vrais » parce qu'à la deuxième approche, ils sont correctement mesurés, et traduisent dans leur « incorrection » (Corbière réussit l'exploit de produire des vers à la fois

---

<sup>372</sup> Pierre Fabri, *Le grand et vray Art de Pleine rhetoricque* (1521), cité par David Moucaud, *ibid.*, p. 22.

corrects et incorrects) des sentiments, des goûts, des discours authentiques. Le point d'exclamation est donc un signe plus complexe qu'il n'y paraît, mais qu'il soit romantique ou marin, il n'en demeure pas moins qu'il est le plus souvent placé dans la bouche d'un avatar étranger : « *L'aimé c'est toujours l'Autre*<sup>373</sup>... »

Rappelons que dans le « Sonnet posthume », ce vers introduit un brouillage énonciatif très retors : « *Dors : on t'aimera bien – L'aimé c'est toujours l'Autre* ». Dans ce vers, « l'aimé » est le « tu » à qui s'adresse la voix : « on » aimera « tu », donc « tu » est « l'aimé », or « tu » renvoie au poète. Pour le poser mathématiquement, « tu » = « l'aimé » = « l'Autre », et « tu » = le poète = « je », donc « je » = « l'Autre ». Belle preuve d'aliénation dont nous avons déjà vu qu'elle était signalée par l'usage du point d'exclamation, comme une « alchimie de la douleur » qui ne se résout pas : « l'un » reste « l'autre ». Au premier regard, cela reste vrai dans « Les rondels pour après » : c'est dans cette section que le signe est le plus concurrencé par le point rond (le *ratio* était similaire dans la section « Paris », mais uniquement parce que l'« Épitaphe » bouleversait l'équilibre, ou plutôt rééquilibrait le rapport entre les deux signes : dans les huit sonnets qui la précèdent, le point d'exclamation est largement majoritaire), mais il n'en disparaît pas pour autant. Deux exemples qui témoignent à la fois de cette relative disparition et de cette discrète permanence : les antépiphores de « Mirliton » et de « Petit mort pour rire ». Dans « Mirliton<sup>374</sup> », le vers inaugural, « *Dors d'amour, méchant ferreur de cigales !* », est repris en conclusion avec un point rond : le point d'exclamation est repris au vers 7, également identique au premier vers, mais les points de suspension font leur apparition au vers 6 et caractérisent la seconde moitié du poème, jusqu'au point unique final. « Mirliton » dessine donc un affaiblissement de l'exclamation jusqu'à sa disparition. Immédiatement après cependant, « Petit mort pour rire<sup>375</sup> », également construit avec une antépiphore, conserve le point d'exclamation du premier vers au vers final : « *Va vite, léger peigneur de comètes !* » dans les deux cas. Les dix autres vers, en revanche, n'en contiennent aucun. Le point d'exclamation n'est donc plus surnuméraire, écrasant et

---

<sup>373</sup> Corbière, « Sonnet posthume », *Les Amours jaunes, ibid.*, p. 241.

<sup>374</sup> Corbière, « Mirliton », *Les Amours jaunes, ibid.*, p. 243-244.

<sup>375</sup> « Petit mort pour rire », *ibid.*, p. 244-245.

épileptique comme dans « Litanie du sommeil », la section « Sérénade des sérénades » ou « Gens de mer » : à nouveau, il se colore différemment, peint un autre caractère.

Cependant, avant de nous pencher sur cette nouvelle image du point d'exclamation, il convient de remarquer qu'il joue aussi, et à nouveau, les mêmes rôles que dans les sections qui précèdent les « Rondels pour après » et que nous avons évoqués jusque-là. C'est une des caractéristiques de la section, ainsi que l'analyse Makoto Ozawa :

Sur le plan poétique, « Rondels pour après » se situe d'ailleurs au centre, plutôt qu'en marge, du recueil.

Comment être au centre quand on est en marge ? En mettant en abyme l'ensemble que l'on borde. Dans « Rondels pour après », c'est d'abord la forme « rondel » qui permet cette prouesse. Rondeau et rondel se ressemblent et sont tous les deux marqués, dans leur nom comme dans leur forme, par la structure du « rond », qui se réalise dans ces formes à refrain. Corbière développe cette rondeur structurelle du rondel : il met en place une véritable isotopie du rond qui informe ses poèmes à de nombreux niveaux. [...]

C'est cette isotopie qui donne aux « Rondels pour après » leur place centrale dans le recueil. Elle permet en effet à cette partie de mettre en abyme l'ensemble d'un livre où commencement et fin sont systématiquement indifférenciés<sup>376</sup>.

On retrouve donc dans la section des points d'exclamation qui « sanctionnent » des vocables étrangers, non plus « espagnolisme de pacotille », mais « italien de fantaisie<sup>377</sup> » dans « Do, l'enfant do<sup>378</sup>... » : « Buona vespre ! » (v. 1), « Buona sera ! » (v. 7), « Buona nocte ! » (v. 12), comme dans « Sérénade des sérénades » ; des insultes rappelant le langage vert des marins : « *Pour vos ventres mûrs, Cucurbitacés<sup>379</sup> !* », comme dans « Gens de mer ». Notons également que le point d'exclamation signale une intertextualité, non plus avec d'autres poètes mais avec lui-même : « *Va vite, léger peigneur de comètes !* » n'est pas sans rappeler un vers de « Steam-boat » : « On t'espère là... Va légère<sup>380</sup> ! ». Est-ce à dire qu'après avoir repris incessamment Hugo, Lamartine, Musset et d'autres, Corbière se voit *in extremis* comme un poète à citer ? Il semble bien en tout cas que les « Rondels pour après » signalent un sentiment d'accomplissement poétique, même si l'autodérision n'y est pas absente. Cette « auto-

---

<sup>376</sup> Makoto Ozawa, « “Rondels pour après”. Berceuses pour demain », in « Ça ? », *Cahiers Tristan Corbière n°1*, op. cit., p. 212-213.

<sup>377</sup> Christian Angelet, in *Les Amours jaunes*, *ibid.*, p. 243, n.1.

<sup>378</sup> Corbière, « Do, l'enfant do... », *Les Amours jaunes*, *ibid.*, p. 243.

<sup>379</sup> « Male-fleurette », *ibid.*, p. 246.

<sup>380</sup> « Steam-boat », *ibid.*, p. 64.

ironie » n'est cependant pas ici destructrice de l'œuvre : chez Corbière, se moquer d'une œuvre ou d'un poète ne veut pas toujours dire refuser d'en reconnaître la valeur. Il s'agit plutôt de reconnaître une certaine marche de l'histoire littéraire : chaque poète fait pousser ses fleurs nouvelles sur la tombe de ses prédécesseurs, et *a fortiori* à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, marquée par un bouleversement du fait poétique :

Qui enterre-t-on dans ces poèmes ? Le poète, sans doute, mais surtout [...] le Poète, comme désignation générale. Les « Rondels pour après », en tant que tombeau des Amours jaunes, deviennent un tombeau de la poésie, et en particulier de la poésie métrique à contrainte formelle. Cette mise en terre fait écho à une préoccupation qui traverse l'époque de Corbière. « En un mot, je vois mourir les poètes et annoncer la mort de la poésie », écrit par exemple Émile Chasle en 1857, après la mort de Musset<sup>381</sup>.

Se dessiner comme mort, se citer soi-même, même ironiquement, c'est pour Corbière s'inscrire dans le paysage nouveau de la poésie. Dans l'édition de 1873, le dernier vers de « Male-fleurette » reprend la lettrine du premier vers (« *Ici reviendra la fleurette blême* ») : façon, à nouveau, de souligner l'antépiphore et de redessiner un rond, mais aussi d'accentuer visuellement le mot « ici ». La lettrine suppose que ce dernier vers est aussi le premier vers d'une poésie à venir, qui devra compter *Les Amours jaunes* au rang de ses modèles à parodier ou à pasticher.

On voit bien comme le point d'exclamation, s'il continue de signaler un travail de sape de la poésie, n'est plus tout à fait le même. Il était absent (à une exception près) du poème « Épitaphe » qui pourtant annonce la même thématique que les « Rondels pour après » – il s'agit dans les deux cas de s'enterrer soi-même : est-ce à dire que *Les Amours jaunes* tracent la trajectoire d'une reconquête du signe, et avec lui, du lyrisme ? Cette absence radicale du point d'exclamation, qui vient si facilement sous la plume de Corbière, dans le premier poème explicitement personnel de la section montre bien que le poète a conscience du poids de ce signe et qu'il le refuse consciemment. « Point d'exclamation – Attention ! » semble dire Corbière, l'élégie ridicule guette, il faudra la tondre et la raser dès qu'elle affleurera dans le reste du recueil, c'est ce qu'énonce « Steam-Boat » :

Ni ma poésie où : – *Posée,*  
*Tu seras la mouette blessée,*  
*Et moi le flot qu'elle rase...*

---

<sup>381</sup> Makoto Ozawa, « “Rondels pour après” ». *Berceuses pour demain* », *ibid.*, p. 216.

Et cœtera<sup>382</sup>.

« Tu » désigne ici la « Passagère » à qui est dédiée le poème, on pense à la « passante » de Baudelaire : la femme est aussi la poésie que le « je » devra « raser » si elle est « posée ». Ce dernier terme est à prendre dans sa polysémie : « L'albatros » baudelairien « posé » sur le pont du bateau où des marins en boisson le torturent est en arrière-plan, mais également le poète qui « pose » : dans les deux cas, il s'agit de se méfier de soi :

[Baudelaire] sait que son personnage est un rôle de farce, dérisoire, sorte de clown triste fait pour amuser la galerie : il n'est dupe ni de sa propre mystification, ni de l'effet qu'elle produit. De cette triste conscience de soi est née la caricature offerte par le poème « L'albatros ». [...] Dans le texte de Baudelaire, toute la force – du moins la force intentionnelle – réside en l'exercice d'autodérision, qui fait du poète une sorte de mascotte burlesque, un fou du roi animalisé pour équipage éméché<sup>383</sup>.

On pense également à une phrase de Michaux, qui inaugure « Le honteux interne » : « Voici déjà un certain temps que je m'observe sans rien dire, d'un œil méfiant<sup>384</sup>. » Pour tous ces poètes, et Corbière au premier rang, la conscience qu'il existe un « risque lyrique », pour reprendre des termes de Jean-Michel Maulpoix, est forte ; l'exclamation, et ce qu'elle suppose d'exaltation de soi, d'auto-satisfaction est donc à bannir dans un premier temps. L'intention désacralisante du poète devenu personnage renvoie dos à dos l'image du poète en icône et la caricature. Mi-pathétique, mi-ridicule, la pose est également signe du regard que le poète porte sur lui-même, sans cesse à l'affût de ce que sa voix pourrait avoir de grotesque involontairement : par peur de tomber dans les clichés honnis (poète prophète à la Hugo, enclin à la sensiblerie comme un Lamartine, ou naïf comme le pélican de Musset), Corbière ne cesse de s'observer. On peut comprendre ainsi le recours au « genre » de l'épithète : le « je » devient « il », la dimension solennelle refuse avec prudence le pathétique de l'exclamation qui serait de mauvais goût, le froid de la pierre impose un caractère arrêté, définitif, le point rond. Corbière exprime en un vers cette méfiance envers lui-même :

Incompris... – surtout de lui-même ;

---

<sup>382</sup> Corbière, « Steam-boat », *ibid.*, p. 65.

<sup>383</sup> Alain Vaillant, *Baudelaire, poète comique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, DL 2007, p. 44.

<sup>384</sup> Henri Michaux, « Le honteux interne », *Mes propriétés, in La Nuit remue*, Gallimard, coll. « Poésie », 1967, p. 115.

Il pleura, chanta juste faux<sup>385</sup>

On voit comme l'incompréhension de soi, qui suppose un rapport conflictuel de soi à soi, est immédiatement suivie d'un rapide commentaire ironique sur l'équivalence pleurer/chanter : tout se passe comme si l'élégie exaltée attendue serait fautive tout en étant chantée « juste », quand l'épithète – et de manière générale la poésie de Corbière – chante « faux » mais est plus juste.

Le point d'exclamation serait donc un signe qui chante faux, c'est ce qu'on lit dans « À une demoiselle<sup>386</sup> » :

- Cauchemar de meunier, ta : *Rêverie agile* !
- Grattage, ton : *Premier Amour à quatre mains* ! [v. 5-6]

Dès lors qu'ils sont exclamatifs, les vers « plangorent », semblent crier grâce : « Tes croches sans douleur n'ont pas d'accents humains ! » (v. 8) Ce vers est intéressant, car tout en disant avec humour le caractère « inhumain » du jeu de la « demoiselle » – l'écouter est insupportable – il loue paradoxalement l'atonie de son jeu, son anti-lyrisme qui coïncide avec la composition du poète : « Déchiffre au clavecin cet accord de ma lyre ; / Télégraphe à musique, il pourra le traduire » (v. 9-10). La critique du jeu de la dame sert en tout cas à Corbière à critiquer ses propres vers, et la virtuosité du « *Morceau difficile* » renvoie à la virtuosité du sonnet donné à lire. Le discours est sensiblement le même que dans « I sonnet » : critique à la fois d'un quelconque sentimentalisme et d'une virtuosité formelle ou, pour faire le raccourci, à la fois des romantiques et des tenants de « l'art pour l'art ». Si cette fausseté du point d'exclamation caractérise l'ensemble du recueil, c'est elle qui disparaît dans les « Rondels pour après » : le point d'exclamation y semble plus « juste », tant dans sa musicalité que dans son poids sémantique. Si l'on met de côté les références à cette fausseté que nous avons déjà évoquées (les vocables italiens par exemple), Corbière souligne cette euphonie exclamative retrouvée en associant systématiquement le signe à la sonorité « -eur » dans l'ensemble de la section : « décrocheur d'étoiles ! / Chevaucheur de rayons ! [...] Museleur de voilette ! » dans « Sonnet posthume », « voleur d'étincelles ! » répété trois fois dans « Rondel », « ferreur de cigales ! », trois occurrences également, dans « Mirliton », « peigneur de comètes ! » deux fois dans

---

<sup>385</sup> Corbière, « Épitaphe », *ibid.*, p. 51.

<sup>386</sup> « À une demoiselle », *ibid.*, p. 129-130.

« Petit mort pour rire ». Annonçant la « male-fleur » finale, Christian Angelet note également que les « noms d’agent en *-eur* désignent le pouvoir miraculeux sur un monde de rêve et de fantaisie dont est investi le poète<sup>387</sup>. » En accord avec l’esprit de la section, le point d’exclamation semble trouver *in extremis* une forme d’équilibre : il ne signale pas un lyrisme béat, fait de complaisance du poète envers lui-même, et reste nourri de la charge satirique qui le caractérisait ; mais si le signe conclut autant d’épithètes qui caractérisent le poète, le définissent enfin quand Corbière se disait au début du recueil « Incompris... – surtout de lui-même », ils semblent retrouver la connotation de leur origine : « Io », qu’on retrouve dans l’hymne homérique à Apollon, « Io Paeon » revenant comme un refrain dans un hymne plein d’allégresse. Les « Rondels pour après » peuvent se lire comme cette joie retrouvée envers soi : non pas solaire et éclatante, mais nocturne et en mode mineur, une poésie apollinienne, mais toujours à l’image de Corbière. Au début du recueil, le sixième sonnet de « Paris » conférait pourtant une dimension dionysiaque à l’exclamation en faisant résonner le cri des bacchantes au seuil du recueil :

Évohé ! fouaille la veine ;  
Évohé ! misère : éblouir<sup>388</sup> !

Ce cri menait au dérèglement du signe repris à outrance : « Tu parais ! c’est l’apothéose<sup>389</sup> !!!... » Le jeu des pronoms et des adverbes est également intéressant : on passe du « il » dans « Épitaphe » au « tu » dans les « Rondels pour après », la deuxième personne étant un indice d’affection dans *Les Amours jaunes*, celle que la *persona* use volontiers pour s’adresser aux marins : « Je t’aime, modeste amphibie<sup>390</sup> ». Avec « Paris », le recueil s’ouvre « là » : « Bâtard de Créole et Breton ; / Il vint aussi là<sup>391</sup> », « Là : vivre à coups de fouet<sup>392</sup> ! » ; dans les « Rondels », le recueil se finit « ici » : « Ici reviendra la fleurette blême<sup>393</sup>. » La mise en regard des deux sections traduit une trajectoire qui est celle du rapprochement, aussi bien géographique (de « là », qui traduit un éloignement, à « ici », qui signale une proximité) qu’affectif, on passe de l’éclatement dionysiaque au rassemblement

---

<sup>387</sup> Christian Angelet, *in Les Amours jaunes, ibid.*, p. 241, n.2.

<sup>388</sup> Corbière, « Paris » [VI], *Les Amours jaunes, ibid.*, p. 46.

<sup>389</sup> *Id.*, p. 47.

<sup>390</sup> « Le douanier », p. 226.

<sup>391</sup> « Paris » [I], p. 43.

<sup>392</sup> « Paris » [II], p. 43.

<sup>393</sup> « Male-fleurette », p. 246.

apollinien. Trajectoire sinueuse dans laquelle les marins jouent un rôle fondamental de passeur : on voit comme le « tu » qui leur est adressé, beaucoup moins agressif que le « tu » adressé aux femmes, annonce le « tu » lyrique (derrière lequel se cache « je ») des « Rondels », et comme les poèmes qui leur sont dédiés permettent une récupération des formes que le poète s'interdisait. Le sonnet moquant toute forme de sentimentalisme est largement dédié aux femmes : il empêche tout cri qui serait parodique malgré lui, d'amour ou de douleur ; le thème marin, en revanche, autorise la forme longue et élégiaque : « Le douanier » est une « ÉLEGIE DE CORPS-DE-GRADE A LA MEMOIRE DES DOUANIERS GARDES-COTES MIS A LA RETRAITE LE 30 NOVEMBRE 1869<sup>394</sup> ». On voit ce que les capitales d'imprimerie du sous-titre impliquent de force de revendication : avant « Gens de mer », les sous-titres sont en italique.

*Les Amours jaunes* dessine donc une trajectoire, du dionysiaque à l'apollinien. Apollinien tout relatif, encore une fois : si les « Rondels » surviennent après une section qui a permis de reprendre les formes longues pour les faire siennes, ils apparaissent bien comme une synthèse du sonnet (il n'est pas anodin que la section s'ouvre sur un sonnet libertin, le « Sonnet posthume »), dont ils reprennent la brièveté pour ce qu'elle suppose de retenue, et des formes élégiaques et lyriques, d'où ils tirent non pas un sentimentalisme exacerbé et ridicule, mais une expressivité marquée par la légèreté et l'humour, qui inventent un lyrisme en sourdine. C'est ce qu'exprime Dominique Carlat à propos de la thématique du deuil en poésie :

L'humour n'est l'indice ni d'une réprobation rétrospective, ni d'une dévalorisation cynique. Sa fonction, dans l'économie générale de l'ouvrage, est de tenir provisoirement à distance une émotivité vibrante dont l'omniprésence, fastidieuse pour le lecteur, pourrait être par ailleurs soupçonnée d'inauthenticité. L'appel complaisant à la commisération du lecteur est refusé ; à plus forte raison, l'esthétique larmoyante. Mais l'humour, s'il participe de ce rejet, est aussi le témoin d'une humeur subjective qui concilie amusement devant certaines naïvetés et révérence à l'égard des tentatives de dépassement de la médiocrité quotidienne<sup>395</sup>.

Dans ce contexte, les points d'exclamation ont également changé de visage : en ponctuant ce qui pourrait apparaître comme les nouvelles épiclèses du poète (« chevauteur de rayons », « peigneur de comètes », « ferreur de cigales », *passim*),

---

<sup>394</sup> « Le douanier », p. 225.

<sup>395</sup> Dominique Carlat, *Témoins de l'inactuel. Quatre écrivains contemporains face au deuil*, Paris, José Corti, coll. « Les essais », 2007, p. 143.

ils signalent la joie d'avoir conquis une poésie en accord avec le poète. Si la rêverie cosmique des « Rondels pour après », ainsi que les références mythologiques (derrière « l'enfant, voleur d'étincelles », il faut voir la figure du titan Prométhée sur laquelle nous reviendrons) font volontiers un portrait de Corbière en « petit poète » (l'enfant), dont les vers ne pèsent pas lourd (« *Ne fais pas le lourd : cercueils de poètes / Pour les croque-morts sont de simples jeux, / Boîtes à violon qui sonnent le creux*<sup>396</sup>... »), l'exclamation signale ici la résolution de l'aliénation qui courait dans le recueil et qu'elle signalait. Cette joie sera de courte durée, et cette humble apothéose de soi qui place Corbière aux côtés des grands poètes qui l'ont précédé (la « male-fleur » voisine des « fleurs du mal ») ne manquera pas de s'écrouler au retour du point d'exclamation dans sa première forme : « *Si vous chantiez, maintenant*<sup>397</sup> ! »

### 3. « Poser » des questions : imposture du point d'interrogation

*Interroger en poésie : le signe d'une lyrique narcissique*

Aux côtés de ces voisins gesticulants, nombreux voire étouffants, le point d'interrogation se fait discret dans *Les Amours jaunes*. Pour donner un chiffre, ils représentent moins de 7% des points dans le recueil, ce qui peut être étonnant, tant Corbière est un poète de l'interrogation, de la mise en doute, en cause et en crise. La surcharge des points de suspension le démarquait de ses prédécesseurs : la relative absence de point « interrogant » va dans le même sens. Le signe en effet, ne met pas en crise le vers, ni la force du dit poétique, il est au contraire le signe le plus musical, et s'inscrit en cela dans le vaste réseau d'éléments modulant la voix, la rendant ainsi chantante, harmonieuse. Furetière le définit comme « celui qui marque qu'il faut prononcer d'un ton supérieur<sup>398</sup> ». À l'instar du point d'exclamation, et sans doute plus encore, le point d'interrogation peut donc exister à l'oral indépendamment des tournures syntaxiques qui lui sont associées, par la simple intonation. Cependant, malgré ces vertus musicales, le point d'interrogation ne va pas de soi en poésie – dès lors qu'elle n'est pas didactique ou à visée argumentative : l'interrogation en effet a

---

<sup>396</sup> Corbière, « Petit mort pour rire », *Les Amours jaunes*, *ibid.*, p. 245.

<sup>397</sup> « La Cigale & le Poète », p. 247.

<sup>398</sup> Cité par Jacques Drillon, *Traité de la ponctuation française*, *op. cit.*, p. 341.

des vertus rhétoriques, qu'exploite par exemple La Fontaine dans « Les deux amis », quand il écrit « Que t'en semble, lecteur ? » – car il suppose un interlocuteur qui apporterait une réponse, il suppose une conversation, et cette situation va évidemment bien moins de soi dans un poème qu'au théâtre ou dans un dialogue de roman. En poésie, l'interrogation peut s'adresser à un lecteur ou un destinataire *in absentia*, mais elle pose aussi fondamentalement la question de cette absence et de la situation du poète. Poser une question dans un poème lyrique, c'est pour le poète se confronter à la solitude du présent, c'est opposer un ici et maintenant caractérisés par la solitude à un ailleurs futur qui la comblera hypothétiquement. On peut comprendre ainsi la formule de Laforgue :

Est-il Quelqu'un, vers quand, à travers l'infini,  
Clamer l'universel *lamasabaktami*<sup>399</sup> ?

« Vers quand », et non « vers qui » : le système énonciatif se fait en poésie dans un temps distendu, qui impose au poète de se parler à lui-même avant de s'adresser à autrui. Du Bellay, dont *Les Regrets* illustrent sans doute le mieux cela, en opposant un présent italien à un ailleurs français, fait jouer à plein cet aspect de l'interrogation, et fait du signe un élément fondamental de sa lyrique :

Que ne me réponds-tu *maintenant*, ô cruelle ?  
France, France, réponds à ma triste querelle.  
Mais nul, sinon Écho, ne répond à ma voix<sup>400</sup>.

En exigeant une réponse « maintenant », tout en sachant qu'elle n'en obtiendra pas, la *persona* interroge le statut de l'interlocuteur, dont elle signale qu'il est à la fois même et autre : la référence à Écho fait du poète une figure de Narcisse, exploité non pas dans une dimension morale de condamnation du narcissisme, mais comme une figuration du système d'énonciation que suppose le poème lyrique. Pris au piège entre deux miroirs, l'un visuel, le reflet, l'autre sonore, Écho, le poète est comme Narcisse, à la fois seul et en compagnie d'une présence, un lecteur futur, mais aussi le poète en lui-même, devenu autre, un reflet de soi-même dans l'écriture. Ronsard, dont *Les Amours* sont moins marquées par l'interrogation que *Les Regrets*, met également des questions dans la bouche de Narcisse :

---

<sup>399</sup> Jules Laforgue, « Préludes autobiographiques », *Les Complaintes*, in *Les Complaintes et les premiers poèmes*, édition établie par Pascal Pia, Gallimard, coll. « Poésie », 1979, p. 37.

<sup>400</sup> Du Bellay, *Les Regrets*, sonnet 9, *op. cit.*, p. 79. Nous soulignons.

Pour aimer trop les eaux d'une fontaine,  
Je brule apres une image incertaine,  
Qui pour ma mort m'accompagne en tous lieux ?  
Et quoi, faut il que le vain de ma face,  
Comme une cire aus rais de la chaleur ?  
Ainsi pleuroit l'amoureux Cephiside,  
Quand il sentit dessus le bord humide,  
De son beau sang naitre une belle fleur<sup>401</sup>.

La figure du poète se confond avec celle de Narcisse sur plusieurs aspects : les amours malheureuses, en premier lieu, la douleur intime donnant naissance à une « belle fleur » (un beau poème), mais aussi l'idée que le lyrisme est un mode d'amour envers soi, pourrait-on dire en modifiant la formule de Saint-John Perse qui parle d'un « mode de joie envers soi ». L'interrogation va dans ce sens : tout en signalant l'absence de l'autre et la joie qui lui est corrélée, elle fait exister un autre soi, plus aimable parce que poète : la « belle fleur » naît bien d'un « beau sang ». C'est en cela que l'on peut parler du point d'interrogation comme d'un signe narcissique : il signale cette relation ambiguë du poète, qui se parle d'abord à lui comme à un autre, rappelle que son premier interlocuteur n'est autre que lui-même. Le statut lyrique du point d'interrogation se retrouve également chez les romantiques, qui quant à eux, Lamartine en particulier, trouvent en la nature un autre interlocuteur paradoxal, mais qui va dans le même sens : l'imaginaire volontiers aqueux qui parcourt les *Méditations poétiques* permet d'ailleurs de faire exister la notion de reflet : « Là, le lac immobile étend ses eaux dormantes, / Où l'étoile du soir se lève dans l'azur<sup>402</sup>. » C'est bien dans le reflet des eaux que le poète regarde le monde, il en sera de même dans « Le lac ». La nature en effet est pour Lamartine un réel interlocuteur, le poète étant seul capable de la comprendre et de la traduire ; mais elle n'est pas pour autant une entité radicalement autre : outre le fait qu'elle soit un reflet de l'état d'âme de l'écrivain, elle est elle-même poète. « La réalité est toujours plus poétique que la fiction ; car le grand poète, c'est la nature<sup>403</sup>. », écrit Lamartine en commentant rétrospectivement « Le lac ». Il se retrouve ainsi lui-même dans cet interlocuteur qu'il questionne abondamment et dont il « traduit » les réponses.

---

<sup>401</sup> Ronsard, sonnet 153, « Que lâchement vous me trompés mes yeus... », *Les Amours, op. cit.*, p. 188.

<sup>402</sup> Lamartine, « L'isolement », *Méditations poétiques, in Méditations poétiques. Nouvelles méditations poétiques*, édition établie, présentée et annotée par Aurélie Loiseleur, Librairie Générale Française, coll. « Les classiques de poche », 2006, p. 71.

<sup>403</sup> *Id.*, p. 146.

On le comprend, l'interrogation, tout en signalant une solitude douloureuse (y compris chez Lamartine), est pour le poète aussi un moyen de réaliser un retour tendre envers soi en tant que créateur, et cette dimension narcissique ainsi définie du signe rejoint un accomplissement, tout paradoxal soit-il, du mythe d'androgynie, ainsi que l'exprime Starobinski : « la réussite poétique de l'art pour l'art atteste la même solitude narcissique ; la Beauté qui se suffit à elle-même est un androgynie : son désir est désir d'elle-même<sup>404</sup>. » Si Starobinski parle à cet endroit de l'art parnassien, il nous semble que sa réflexion vaut pour ces poètes. Les choses se compliquent dès lors que les locuteurs font cohorte, et que la *persona* n'est plus identifiable, comme c'est le cas chez Corbière...

Il est en effet rare dans *Les Amours jaunes* que les questions soient posées sur le même mode de retour vers soi. Corbière au contraire met en place de nombreux systèmes de communication qui mettent la *persona* dans un système conversationnel souligné : il refuse cette parole qui tourne sur elle-même, il ne se parle pas, ne se comprend pas, est en décalage avec sa propre parole : « Je parle sous moi<sup>405</sup>... ». Tout se passe comme si le reflet aimé évoqué jusque-là était mis à l'écart, ce qui n'est guère étonnant : « Eh-bien, **moi** je **me** hais<sup>406</sup> » lit-on à côté d'un portrait (Benoît Houzé pense qu'il s'agit d'un autoportrait) de l'album Louis Noir. Rapport à soi encore trop narcissique (le caractère gras insistant doublement sur la première personne) sans doute, ce que Corbière semble confirmer par ailleurs : « La haine déclarée contre soi-même est peut-être une nuance dans l'égoïsme<sup>407</sup> », on lit dans « Paria » une variation encore plus cruelle puisqu'elle suppose une indifférence à soi-même : « – *Le moi humain est haïssable...* / – Je ne m'aime ni ne me hais<sup>408</sup>. » L'absence relative de questions dans le recueil participe de ce moi vide que nous avons évoqué au sujet des points de suspension : Corbière semble avoir conscience qu'un questionnement lyrique est aussi le signal d'une parole pleine d'elle-même, émanant d'un poète autocentré et finalement très confiant dans le dit poétique. Les questions rompent la

---

<sup>404</sup> Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, op. cit., p. 35.

<sup>405</sup> Corbière, « Rapsodie du sourd », *Les Amours jaunes*, op. cit., p. 133.

<sup>406</sup> Corbière, *ffocsoR*, op. cit., feuillet 24, r<sup>o</sup>.

<sup>407</sup> Corbière, *ffocsoR*, *ibid.*, feuillet 23, r<sup>o</sup>. Notons, dans la deuxième citation, le caractère gras qui surligne le « moi » dans une parole qui le rejette.

<sup>408</sup> Corbière, « Paria », *Les Amours jaunes*, *ibid.*, p. 166.

solitude du fait de ce dédoublement évoqué, elles disent « j'existe doublement », d'une certaine façon. Paradoxalement, les dispositifs de conversation mis en scène dans *Les Amours jaunes* ont pour double conséquence de faire disparaître le reflet narcissique du poète (ce « reflet mièvre / Sans chaleur<sup>409</sup>... » du poète « banal, célèbre<sup>410</sup>... » évoqué dans « Bonsoir ») et de faire exister sa solitude, que nulle image de soi ne viendra combler. La section « Les amours jaunes » est la plus emblématique de cela : on y recense des lettres, des dialogues, des dispositifs dramatiques, des effets d'écho d'un poème à l'autre, autant de procédés qui arrachent la poésie à son énonciation traditionnelle monologique. Dans « Après la pluie » par exemple, les questions que pose le poète sont adressées à une passante, et Corbière souligne qu'il s'agit bien d'un dialogue (même si la femme ne répond pas, sauf pour dire : « Laissez-moi<sup>411</sup>... ») par les guillemets, ce qu'il ne fait pas toujours, comme pour empêcher de penser qu'il pourrait s'agir d'une parole absolue, adressée à une femme idéale : il s'agit ici, ni plus ni moins, d'une scène de « drague » lourdaude. L'avalanche de points d'interrogation est comme contenue par ces guillemets qui empêchent de douter de leur statut : le poète ne se parle pas. Une seule exception au vers 31 : « *English spoken ? – Espagnole<sup>412</sup> ?...* » Le poète se demande si la femme n'est pas étrangère, ce qui expliquerait le fait qu'elle ne réponde pas. Cet auto questionnement témoigne plutôt d'un drame de la communication qui ne peut s'établir : les deux questions se dirigent vers la figure féminine qui est présente, mais dont la présence ne fait en réalité qu'exacerber la distance entre le poète et le monde. « Multitude, solitude : termes égaux et convertibles par le poète actif et fécond<sup>413</sup>. » écrit Baudelaire dans les *Petits poèmes en prose*. Comme lui, Corbière semble expérimenter cette réelle solitude qui a besoin de la figure d'autrui pour être totale : la figuration de l'autre dans le poème révèle l'inanité de la parole, quand le questionnement à la Lamartine, Ronsard ou même Du Bellay a tendance à recréer une figure (reflet ou autrui) qui donne un sens, fût-il *a posteriori*, au dit poétique. Pensons encore au poème « Le crapaud », où les questions du personnage masculin se heurtent aux cris de la femme dont la parole est désarticulée : c'est la présence du personnage féminin qui empêche la parole de

---

<sup>409</sup> Corbière, « Bonsoir », *ibid.*, p. 92

<sup>410</sup> « Déclin », p. 91.

<sup>411</sup> « Après la pluie », p. 69.

<sup>412</sup> *Id.*, p. 68.

<sup>413</sup> Baudelaire, « Les foules », *Petits poèmes en prose, op. cit.*, p. 45.

l'homme d'être méditative et contemplative – il n'est pas interdit de penser que les cris d'orfraie fassent fuir le crapaud. Il en va de même pour la lettre du « Poète contumace », conversation des absents qui finit déchirée. Keith Macfarlane rapproche ce poème de « Rapsodie du sourd » dans cette optique :

Les deux poèmes se rapprochent également par leur double thème d'exil et du besoin de communiquer malgré l'obstacle qu'opposent la surdité et la distance aux tentatives du solitaire. Et les deux poèmes évoluent dans le sens du renoncement à la parole : le silence où s'enfermera le Sourd à la fin de la « Rapsodie » fait pendant à la lettre déchirée des derniers vers du « Poète contumace ». Dans les deux poèmes, l'espoir entretient une oscillation fiévreuse entre la possibilité de se faire entendre, de nouer un contact humain et la constatation que personne n'est là pour entendre ses propos<sup>414</sup>.

S'il est des questions qui réalisent ce retour vers soi narcissique, elles sont placées dans la bouche de « La Bête féroce », femme énonciatrice de « Femme » et « Pauvre garçon », dont les monologues largement interrogatifs (relativement aux autres poèmes du recueil) trahissent une voix satisfaite d'elle-même :

Se serait-il laissé fluer de poésie ?...  
Serait-il mort *de chic*, de boire, ou de phtisie ?...  
Ou, peut-être, après tout : de rien...  
ou bien de Moi<sup>415</sup>.

On voit comme la rêverie se conclut sur un « Moi » boursoufflé par l'antonomase et qui se contemple lui-même, dans un véritable « théâtre du Je », pour reprendre l'expression de Joyce McDougall, dramaturgie annoncée par la didascalie initiale distribuant la parole et le décrochage visuel final mettant en valeur la première personne, qui a d'ailleurs le rêve très romantique de pouvoir faire mourir d'amour. Notons également la phrase « Vraiment – moi – cela m'amusait » du vers 8, où les tirets appuient sur la première personne signalant ainsi le plaisir narcissique de la femme à être ce qu'elle est.

« Ça ? » ou l'art de ne pas répondre

Nous le voyons, Corbière n'est pas un poète à *poser* des questions, et les autres sections du recueil correspondent à ce que nous avons développé sur « Les amours

---

<sup>414</sup> Keith Macfarlane, *Tristan Corbière dans Les Amours jaunes*, Paris, Minard, 1974, p. 197-198.

<sup>415</sup> Corbière, « Pauvre garçon », *ibid.*, p. 90.

jaunes » : les questions y sont généralement placées dans la bouche de personnages en situation théâtrale (« Grand opéra ») ou tout simplement dialoguant (« Bambine », l'énonciation retorse des « Rondels pour après » déjà évoquée, *passim*). Il convient cependant de s'arrêter rapidement sur l'un des poèmes liminaires, « Ça<sup>416</sup> ? », qui contient plus de points d'interrogation que de vers, fait peu étonnant, puisqu'il s'agit précisément d'un interrogatoire. Le poème ne déroge pas à la règle : il s'agit d'un dialogue entre deux personnages clairement distingués, et même radicalement opposés, placé sous l'égide de Shakespeare et donc sous le signe du théâtre. Les tirets systématiques placés après les interrogations soulignent le dialogisme et ne laissent pas place au doute : Corbière annonce d'emblée la polyphonie qui parcourt le recueil. Le rapprochement du texte avec un poème de Baudelaire, « L'Étranger », est particulièrement tentant, et rien n'interdit de penser que Corbière en ait eu connaissance, sinon par le recueil, du moins par sa publication dans *La Presse*, datant de 1862. Nous citons cette version, légèrement modifiée dans les *Petits poèmes en prose* :

- Qui aimes-tu le mieux, homme énigmatique, dis ? Tes parents, ta sœur ou ton frère ?
- Je n'ai ni parents, ni sœur, ni frère.
- Tes amis ?
- Vous vous servez là d'une parole dont le sens m'est resté jusqu'à ce jour inconnu.
- Ta patrie ?
- J'ignore sous quelle latitude elle est située.
- La beauté ?
- Je l'aimerais volontiers, déesse et immortelle.
- L'argent ?
- Je le hais comme vous haïssez Dieu.
- Eh ! qu'aimes tu donc, extraordinaire étranger ?
- J'aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas... là-bas... les merveilleux nuages<sup>417</sup> !

Le dispositif est le même que dans « Ça ? » : une alternance de questions et de (non) réponses, les premières plus courtes que les secondes. Les questions sont posées par un représentant de l'ordre, un philistin moral chez Baudelaire, policier chez Corbière (mais il s'agit d'un membre de la police littéraire, qui connaît ses formes canoniques),

---

<sup>416</sup> Corbière, « Ça ? » *ibid.*, p. 41-42.

<sup>417</sup> Baudelaire, « L'Étranger », *La Presse*, 26 août 1862, cité par Steve Murphy, *Logiques du dernier Baudelaire. Lectures du Spleen* de Paris, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classique », série « Essais », 2007, p. 161.

les réponses apportées par une voix non-identifiée, « étrangère », mais derrière laquelle on devine aisément la figure auctoriale qui présidera l'ensemble du recueil (du moins le pense-t-on dans le cas de Corbière). Notons un parallèle possible entre la « beauté » chez Baudelaire et « l'Originalité » chez Corbière, « déesse » chez le premier, « drôlesse » chez l'autre, et qu'aux nuages protéiformes (symboliques du poème en prose aux formes changeantes) répondent les vers « fumeux » des *Amours jaunes*, dont la régularité est déjà mise à mal dans « Ça ? ». En effet, après un début très réglé, les trois premières strophes conservant un équilibre dans le jeu des questions-réponses ainsi qu'une versification globalement sauve dans sa régularité, la parole se désarticule, et la métrique entre en conflit avec le dialogue : « Vers ?... Vous avez flué des vers ?... – Non, c'est heurté. » (v. 13). On voit comme la ponctuation pousse à scander le vers en 1/7 (questions de l'interrogateur)//1/3 (réponse du poète), contre la scansion académique en 1/5//2/4 ; notons également les enjambements internes, dans ce vers mais aussi au vers 20 (« De tolérance. – Ou bien // de correction ? – Mais non ! »). L'alexandrin, vers régulier, devient aussi changeant et malléable que les nuages et les poèmes en prose baudelairiens, même si cette élasticité s'obtient avec davantage de douleur. Toujours est-il que comme Baudelaire, Corbière a peut-être en tête pour son dialogue inaugural un jeu de société populaire dont Steve Murphy cite les règles :

En marge de chacune des pages [d'un cahier ou autre], on écrit à l'avance une série de questions, toujours les mêmes et disposées dans le même ordre [...]. Parents et amis écrivent leur réponse en regard des questions [...]. Il faut que les questions soient bien posées et les réponses sincères. La précipitation, l'intention de faire rire, mènent rarement à quelque chose de bon : on détourne les esprits du vrai but et l'on s'expose à des regrets ; on arrive à la nécessité de déchirer des pages. [...] Entre esprits aimables et sensés, ce sont des sujets d'entretien intéressants et féconds<sup>418</sup>.

Il va sans dire que Corbière, plus encore que Baudelaire, subvertit les règles de ce jeu mondain, ne serait-ce qu'en faisant de l'humour, et en « s'exposant à des regrets », *Les Amours jaunes* ne se présente pas comme « quelque chose de bon ». Il les subvertit d'autant plus que la base du jeu est de *répondre*, ce que Corbière ne fera jamais vraiment, puisqu'il ne rétorque que par la négative, par une autre question ou par un calembour, jusqu'au silence final : « C'est du... » Si « Ça ? » refuse de définir la

---

<sup>418</sup> *Le Magasin pittoresque*, « Ce que vous aimez », 1869, XXXVII, 6, cité par Steve Murphy, *Logiques du dernier Baudelaire*, ibid., p. 168-169.

nature du recueil, il est aussi intéressant en ce qu'il explique de façon sous-jacente la relative absence des interrogations dans le recueil : elles appellent une réponse, autrement dit une fixation. La question : qu'est-ce que c'est que « Ça ? » ne cherche pas uniquement à saisir les contours d'un recueil, elle interroge aussi l'identité du poète, et il est notable que toutes les interrogations du policier sont des questions *fermées*. Les points d'interrogation seraient donc d'une certaine façon les antagonistes des points de suspension qui emportent la préférence de Corbière.

Une autre explication de ce jeu de questions/non-réponses peut se trouver dans la découverte très récente de l'« album des communards<sup>419</sup> », dont la partie centrale, « La commune à la barre » présente des caricatures accompagnées de légendes construites sur le même modèle :

D. [pour Demande] – « Qu'étiez-vous dans la Commune ?  
R. [pour Réponse] – « Cadavre.  
D. – « Cadavre, expliquez-vous.  
R. – « J'vas vous dire, mon Président, cadavre sans l'savoir, vu que, (sauf respect) quand j'suis gris, j'suis raide, comme de juste, pâles couleurs et tout et même que j'sens pas bon<sup>420</sup> [...]

Le Coloneux – Boulottant ; déboulonnant  
des boulons – ne vous déplaie...  
R. Des boulons – j'en suis fort aise.  
à l'écrou donc maintenant<sup>421</sup>.

Ce dernier exemple tisse un triple lien entre l'« album des communards » et *Les Amours jaunes* : l'interrogé est Courbet, évoqué dans « Idylle coupé<sup>422</sup> », caricaturé en ouvrier, l'intertextualité avec La Fontaine qui encadre le recueil et la forme de questions-réponses qui annonce « Ça ? ». Notons dans le premier exemple que le point d'interrogation est immédiatement suivi d'un point rond, autre signe de fermeture :

---

<sup>419</sup> Voir au sujet de cette découverte l'article de Benoît Houzé, « Tristan et ses gens du peuple. À propos de la découverte de vingt-quatre caricatures », *Cahiers Tristan Corbière*, n°4, 2021, *Repolitiqué*, p. 21-103.

<sup>420</sup> Cité par Benoît Houzé, *id.*, p. 71-72.

<sup>421</sup> *Id.*, p. 77-78.

<sup>422</sup> Benoît Houzé, dans le même article, propose une belle lecture du poème à la lumière de l'« album des communards » : le peintre et le poète, jumeaux unis par une même quête – trouver une perle dans le fumier – sont séparés quand un omnibus tue le premier. Houzé y formule l'hypothèse de la représentation de la trajectoire corbiérienne, « laissant la représentation et l'expression du populaire au seul texte, sans l'appui du coup de crayon ? ». « Tristan et ses gens du peuple... », p. 29.

aux fausses questions qui se veulent déjà accusations et sentences, le poète-communard<sup>423</sup> doit trouver des non-réponses, sans quoi l'enfermement est immédiat :

D. – Votre nom ?  
R – Jules....  
– Enlevez l'accusé<sup>424</sup> ! ----

En apportant une réponse claire, le pauvre Jules est immédiatement catégorisé politiquement (en Jules Vallès), ce qui signe son « arrêt » – et son exécution – sans autre forme de procès. Pour Corbière, l'important est de ne pas être catégorisé littérairement, ce qui signerait l'« arrêt » de sa poésie, son exécution en tant que poète. Le refus de la fixation du genre littéraire, geste poétique, rejoint donc une attitude politique, la « maison de correction » évoquée dans « Ça ? » condensant d'ailleurs les deux : il s'agit aussi bien de la prison que de la correction du texte avant publication. Toujours est-il que les questions sont dangereuses, et les réponses plus dangereuses encore, le parallélisme ainsi tissé entre les communards et l'écrivain traduisant cette hantise de l'enfermement.

Dès lors, il apparaît que le point d'interrogation est un signe mal-aimé de Corbière, plus encore que le point d'exclamation. Sa présence suppose tout ce qu'il rejette dans *Les Amours jaunes* : un narcissisme satisfait, un rapport comblé à l'autre, un certain état d'esprit bourgeois qui cherche une stabilité, des réponses permettant de fixer, de catégoriser aussi bien la littérature que le poète et de manière générale, le monde qui l'entoure. Nul tremblement ni crainte dans les questions du policier (du moins dans les premières, on sent une fébrilité inquiète monter), qui n'a qu'à égrener une à une les différentes catégories littéraires préexistantes jusqu'à tomber sur la bonne, chose qui, dans son esprit, ne manquera pas d'arriver. Corbière n'a pas ces réponses, elles ne l'intéressent pas. Il est d'ailleurs intéressant que parmi les très rares interrogations qu'il s'autorise (non portées par un personnage, mais prises en charge par la *persona* du poète), celles du « Poète contumace » portent sur le verbe « savoir » :

Quelquefois, vaguement, il se prenait attendre...  
Attendre quoi... le flot monter – le flot descendre –  
Ou l'Absent... Qui sait ?

---

<sup>423</sup> Expression qui ne saurait réellement définir Corbière, qui n'est pas sans prendre ses distances avec les modèles de l'album. Il partage avec eux, cependant, cette volonté de conserver sa liberté, non pas juridiquement mais poétiquement.

<sup>424</sup> *Id.*, p. 78-79.

Le sait-il bien lui-même<sup>425</sup> ?...

La deuxième question annule la première en lui apportant sa réponse : « personne ne sait, pas même lui ». Les écrivains du « Moi » romantique, Chateaubriand, Musset, Benjamin Constant brandissaient le « Connais-toi toi-même » : nous en sommes loin. « Qui suis-je ? » n'a pas de réponse dans *Les Amours jaunes*, mais plus encore, aucune question semble n'avoir de réponse, et « Ça ? » l'annonçait déjà : « C'est un coup de raccroc, juste ou faux, par hasard... » (v. 31). Le vrai et le faux parcourent l'ensemble du recueil, jusqu'à faire douter du réel : Paris n'est plus qu'un « Bazar où rien n'est en pierre<sup>426</sup> » et où c'est à un « roc de carton peint<sup>427</sup> » que le poète est cloué. Quant aux sentiments, notamment amoureux, le décor théâtral dans lequel Corbière les enferme dans « Sérénade des sérénades » montre bien qu'ils ne sont qu'illusion : tout cela participe du cynisme de Corbière que Thierry Roger commente dans son article « Corbière le Chien : lyrisme et cynisme<sup>428</sup> ». Tout cela explique finalement assez simplement la rareté du point d'interrogation : s'il n'y a pas de question, c'est parce qu'il n'y a pas de réponse.

#### 4. Bilan sur les points du recueil

On le comprend, la ponctuation de Corbière ne saurait se résumer à des signes permettant d'organiser à l'écrit une syntaxe qui traduirait un esprit tout aussi organisé, ni même des marques permettant d'oraliser un texte écrit, en le rythmant, en indiquant le bon endroit des pauses et des respirations. Bien au contraire, nous avons vu comme ces signes perturbent tout cela, rendent tous compte, chacun à sa façon, d'un esprit dérégulé, qui doute même du réel, revendique son araignée au plafond et force le lecteur à épouser un rythme et un souffle saccadés, tendus, jusqu'au désagrément :

---

<sup>425</sup> Corbière, « Le Poète contumace », *ibid.*, p. 94.

<sup>426</sup> Corbière, « Paris [I] », *ibid.*, p. 43.

<sup>427</sup> « Paris [VII] », p. 47.

<sup>428</sup> Thierry Roger, « Corbière le Chien : lyrisme et cynisme », in *Les Amours jaunes de Tristan Corbière*, sous la direction de Jean-Marc Hovasse et Henri Scepi, en ligne sur le site [www.crp19.org](http://www.crp19.org), janvier 2020. Voir notamment la partie « Le problème de la vérité », p. 4-7.

Ce brouhaha de vers mal équarris, ces obscurités, le flux sinueux et irrégulier de la pensée, les brusques avancées et les retours en arrière y déroutent le regard accoutumé à l'uniforme tracé des textes de l'époque<sup>429</sup>.

De ces signes que le point rond devrait unir, nous retenons qu'ils sont au contraire mouvants et insaisissables, certains chéris par Corbière permettent de renouveler l'écriture poétique confessionnelle et le rapport du lecteur à la lecture d'un tel recueil ; les autres, honnis, ne sont pas moins la cible de la satire que les prédécesseurs de Corbière qui les employaient. S'il est un principe unificateur aux points, c'est le rapport affectif que Corbière leur porte : aucun ne semble le laisser indifférent, et il exprime à leur égard les mêmes sentiments qu'il met en jeu dans la description de ses amours ou dans la prise en compte de ses prédécesseurs : amour-haine (le point d'exclamation), proximité encombrante et désir impossible à assouvir (le point parfait mué en points de suspension), rejet absolu (le point d'interrogation). Tous ces sentiments, largement moqués dans le recueil parce que trop évidents, déjà lus ailleurs ou versant dans la sensiblerie s'accomplissent et trouvent leur espace – microscopique – dans les signes ponctuant. Ces derniers en effet épousent et traduisent les vertus poétiques de tout ce qui fait la singularité de Corbière et de son recueil : ils font des poèmes des *Amours jaunes* une « terre gaste », aride et blessée à l'instar de sa géographie mentale bretonne ; comme la parole des marins, ils coupent le vers, la phrase, les mots ; dans leur sur-représentation ou leur quasi-absence, ils distinguent la poésie de Corbière de tous ses prédécesseurs. Les points de Corbière ne sont pas uniquement « personnels », ils sont identitaires, garants de l'unicité de chacun des vers des *Amours jaunes*.

La dichotomie signes aimés / signes honnis cependant n'est pas manichéenne, tout comme la tonalité des *Amours jaunes* ne saurait être coupée nettement en deux, poèmes satiriques d'un côté, poèmes que la critique contemporaine de Corbière a pu qualifier de « naïfs » de l'autre. Outre la signification qu'on pourrait donner à tel ou tel signe, le plus frappant semble être l'attention minutieuse que Corbière porte à chacun d'entre eux : certaines associations quasi-systématiques des signes à un vocable ou à une idée (point rond et négation ; points de latence, chant et pleurs, *passim*), la mutation des signes en fonction de leur place dans le recueil (ce ne sont par exemple pas les mêmes points d'exclamation dans « Sérénade des sérénades » que

---

<sup>429</sup> Christian Angelet, *La Poétique de Tristan Corbière*, Bruxelles, Palais des Académies, 1962, p. 135.

dans « Raccrocs » ou « Gens de mer » comme nous l'avons vu) témoignent du fait que la ponctuation de Corbière est largement pensée, intégrée à une réflexion poétique qui outrepassé tous les enjeux que les grammairiens et éditeurs confèrent aux signes ponctuant. La ponctuation est en cela un outil d'architecture, posant les bases pour le moins instables d'un édifice poétique mouvant, une cathédrale faite « de remous et de secousses<sup>430</sup> » qu'habite, présent partout mais réellement visible nulle part un crapaud sous sa pierre, ou un poète sous ses points.

Pour conclure ce premier bilan, nous nous attarderons sur la figure d'Hermès, qui est comme un dieu tutélaire de la ponctuation chez Corbière, et permet de voir ce que la ponctuation a d'intrinsèquement poétique. Hermès est un enfant bâtard, comme Corbière se dit « Bâtard de Créole et Breton<sup>431</sup> » au seuil des *Amours jaunes*. « Pour mules, mes pieds ont des ailes<sup>432</sup> » écrit Corbière dans « Guitare » : il se fait ainsi double du Hermès Psychopompe, et s'auto-conduit vers la mort symbolique des « Rondels pour après ». Dieu des bonimenteurs tout autant que de la parole hermétique et poétique (et les deux ne sont pas opposés à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : Laforgue se fera homme-sandwich dans « La complainte du pauvre Chevalier-Errant » ; Corbière transcrit les paroles d'un attrape-touriste dans « Le fils de Lamartine et Graziella »), Hermès « apporte la perturbation, inquiétante et bénéfique – les silences, les trous dans la communication qui cependant relancent l'échange, et surtout ces 'situations émotionnelles sans recours et sans issue'<sup>433</sup>. » *Les Amours jaunes* met bien en scène cette crise de la communication, ces « trous », à nouveau.

Nous voyons la manifestation de ces « trous » dans la ponctuation qui confère à la parole poétique une grande partie de son hermétisme, et c'est dans la modernité que Corbière trouve l'inspiration pour son renouvellement de la figure d'Hermès. La ponctuation en effet est l'alphabet d'un langage qui se développe au XIX<sup>e</sup> : le morse. Réelle langue hors de la langue, elle devient une parole à part entière, codée, et donc potentiel avatar d'un langage hermétique. Outre la profusion de points et de tirets dans le recueil, unités alphabétiques du langage morse, c'est la présence du télégraphe dans

---

<sup>430</sup> Henri Michaux, « Contre ! », *La nuit remue*, *op. cit.* p. 79

<sup>431</sup> Corbière, « Paris », *Les Amours jaunes*, *ibid.*, p. 43.

<sup>432</sup> « Guitare », p. 104.

<sup>433</sup> Nicole Loraux, « L. Kahn, *Hermès passe ou Les Ambiguïtés de la communication* », in *L'Homme*, 1980, tome 20, n°1, p. 175.

« I sonnet » et « À une demoiselle » qui motive cette lecture, le télégraphe électrique étant doublement placé sous le signe de Mercure : le dieu figurait portant un télégraphe sur les en-tête des imprimés des services du Directoire<sup>434</sup>, et les fils conducteurs du télégraphe électrique inventé par Samuel Morse contenaient du mercure permettant d'établir ou d'interrompre à volonté le courant<sup>435</sup>. Non pas Mercure mais le mercure : le dieu se manifeste aussi dans le composant chimique auquel il a donné son nom. On le retrouvera dans le « baromètre » de « Matelots » par exemple, l'outil permettant de mesurer la pression atmosphérique fonctionnant grâce au mercure également. On voit comme Corbière se sert d'une figure contemporaine et actuelle du dieu des (télé)communications en plein développement, quitte à se couvrir de ridicule, selon certaines visions de la poésie qui continuent de se faire entendre :

Vous aurez beau chanter les splendeurs de nos palais d'industrie ; le dernier pâtre des montagnes qui tournera ses yeux vers le ciel en laissant son âme se remplir de la grande pensée de l'infini, sera pour la poésie un bien plus noble sujet. Quand M. Maxime Ducamp a chanté la Bobine, le Métier Jacquart, la Locomotive et le Chloroforme, il a fait rire tout le monde ; je le crois bien, Victor Hugo lui-même y eût échoué<sup>436</sup>.

Corbière noue ainsi le moderne et l'Antique, redonnant au dieu sa qualité hermétique. Dans « À une demoiselle », le « télégraphe » à musique pourra « traduire » et « Déchiffrer<sup>437</sup> » les accords de la lyre : la relation amoureuse se fait sous le signe d'une parole codée, qui échoue précisément parce qu'il manque la « clef » (de sol, de fa, de l'âme). Coïncidence peut-être, la ponctuation du sonnet « À une demoiselle » cache peut-être (restons prudent) un message caché en morse : si l'on observe l'alternance des tirets et des points, on remarque que le poème commence par trois points (« autre clavier sonore... », v.2), suivis de trois tirets (« – Cauchemar de meunier », v.5 ; « – Grattage », v. 6 ; « qui plaque et casse – », v. 11), à nouveau suivis de trois points (« Plangorer... », v. 11). Autrement dit « ... — — — ... », ce qui en langage morse signifie « SOS » : un appel au secours humoristique, tant la musique de la demoiselle semble pénible à écouter en même temps que l'expression d'une réelle détresse, l'union ayant échoué ? Cette lecture est peut-être hasardeuse, mais elle reste

---

<sup>434</sup> Cl. Wallart et Ch. Douyère-Demeulenaere, « Le télégraphe Chappe », *Histoire par l'image* [en ligne], consulté le 22 avril 2020. URL : <http://histoire-image.org/fr/etudes/telegraphe-chappe>.

<sup>435</sup> Louis Figuière, « La Télégraphie aérienne et la télégraphie électrique », in *La Revue des deux mondes*, tome 3, juillet à septembre 1849, p. 613.

<sup>436</sup> Eugène Bersier, « Victor Hugo et la poésie du progrès », *Revue chrétienne*, Paris, bureau de la revue, à la librairie de Ch. Meyruais et compagnie, 1860, p. 13.

<sup>437</sup> Corbière, « À une demoiselle », *Les Amours jaunes*, *ibid.*, p. 130.

tentante, tant la ponctuation imite le code télégraphique, mimant les « stop » dans « I sonnet » : « – Télégramme sacré – 20 mots. – Vite à mon aide<sup>438</sup>... » : « 20 mots », « vains mots » : on retrouve dans l'homophonie cet idéal non réalisé de langage qui se passerait de mots, qui existerait purement dans le caractère ponctuant.

Union contre-nature de la grande poésie (« Sonnet. C'est un sonnet » semble dire Corbière avec Molière) et d'un style télégraphique ? Corbière au contraire semble faire ressortir du langage morse, et donc d'un langage purement fait de ponctuation, tout ce qu'il contient d'intrinsèquement poétique. Alternance d'unités courtes et longues, le langage morse est purement rythmique. Autre manière d'unir ce langage à la poésie, le contemporain à l'ancien, le jeu sur le long et le court rappelle la versification grecque ou anglaise. Système de versification inapplicable dans la poésie française (malgré la tentative du poète Baïf), seul le trimètre dit « romantique » peut s'approcher du trimètre iambique de la poésie grecque. On trouve une référence à ce mode de prosodie immédiatement après « I sonnet », dans le « Sonnet à sir Bob » situé sur un « British Channel », manière de faire le lien entre la poésie française et la poésie anglaise (à ce sujet, notons que les quatrains sont en rimes croisées, marque du sonnet anglais, et que déjà dans « I sonnet », Corbière évoque un mot anglais, le « *railway* ») : « Prends mon sonnet, / moi ta sonnette / à faveur rose<sup>439</sup>. » : les règles de la poésie française ne pouvant réellement s'appliquer dans ce vers (« Prends mon sonnet, moi ta // sonnette à faveur rose » est interdit, la césure ne pouvant se placer entre le nom et son article), il faut choisir la scansion en 4/4/4, proche musicalement du trimètre iambique<sup>440</sup>. On voit comme chez Corbière, la figure de Mercure crée des liens inattendus, tissant les coutures pour le moins originales entre le télégraphe et la prosodie grecque ou anglaise. Corbière voit l'origine de la poésie dans un matériau pour le moins apoétique : la démarche de Rimbaud ou d'Apollinaire, s'émerveillant de la poéticité du quotidien n'est pas loin. Mercure apparaît ainsi comme la figure tutélaire de la poésie corbiérienne. Remplaçant le « vieux Phébus », il apparaît comme le nouveau soleil qui éclaire sa poésie, ce qui n'est pas en désaccord avec le mythe :

---

<sup>438</sup> « I sonnet », p. 63.

<sup>439</sup> « Sonnet à sir Bob », p. 64.

<sup>440</sup> Voir André Wartelle, « Note sur le rythme iambique dans le vers français », in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°3, octobre 1969, p. 323-326.

l'un des animaux fétiches de Mercure est le coq, car la planète Mercure se lève au même endroit que le soleil. À mi-chemin entre Apollon (à qui il offre la lyre) et Dionysos (qu'il porte aux nymphes du mont Nysa pour le protéger de la fureur d'Héra), Hermès unit les contraires : en cela, il est parent de Corbière.

## **Chapitre 3 : Caractères du poète : la ponctuation, c'est l'homme<sup>441</sup>**

---

<sup>441</sup> Pour paraphraser George Sand dans une lettre d'août 1871 à Charles Edmond : « On a dit 'Le style c'est l'homme'. La ponctuation est encore plus l'homme que le style. »

## 1. Le lyrisme désastreux des *Amours jaunes*

### *Des mouches lyriques*

Lourdeur du monde contre légèreté du poète : depuis l'Antiquité, le poète est considéré comme un être qui côtoie la hauteur qu'il fait exister ici-bas. Chez Platon, le poète lyrique est comparable à un insecte, l'abeille :

[...] tels les poètes lyriques, dont l'âme fait ce qu'ils nous disent eux-mêmes. Car ils nous disent, n'est-ce pas, les poètes, qu'à des fontaines de miel dans les jardins et les vergers des Muses, ils cueillent leurs mélodies pour nous les apporter, semblables aux abeilles, ailés comme elles ; ils ont raison, car le poète est chose ailée, légère, et sainte, et il est incapable de créer avant d'être inspiré et transporté et avant que son esprit ait cessé de lui appartenir ; tant qu'il ne possède pas cette inspiration, tout homme est incapable d'être poète et de chanter<sup>442</sup>.

La légèreté des insectes-signes de Corbière le relie ainsi à la définition originelle du poète lyrique telle qu'elle existe jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle et que les romantiques ont contribué à faire voler en éclats. On le voit dans cet extrait d'*Ion*, Platon insiste sur la dimension aérienne du poète, transcendance physique qui mène à une transcendance métaphysique : du concret des ailes des abeilles, nous passons à l'image abstraite des ailes du poète puis à l'adjectif « sainte », qui lie création poétique et inspiration divine. Si les poètes se sont volontiers comparés à des oiseaux c'est aussi pour affirmer la permanence de cet état supérieur, touchant au céleste ; en cela, le vol des insectes remplaçant celui des oiseaux chez Corbière ne tient pas uniquement de la dégradation, il renoue davantage avec les *topoi* des poètes antiques. On lit en effet chez Pindare, avant Platon donc :

Mais quoi ! Ne faut-il pas que l'imprudent poète  
Porte de fleur en fleur son ardeur indiscrète,  
Son vol audacieux ?  
Il fait comme l'abeille en son jardin éclore  
Qui plonge au sein des fleurs, et s'envole et compose  
Un miel délicieux<sup>443</sup>.

S'il y a dégradation chez Corbière, c'est davantage dans le remplacement de l'abeille, « incontestable vedette de ce monde des insectes<sup>444</sup> » dans la tradition grecque, par la

---

<sup>442</sup> Platon, *Ion*, trad. Louis Mertz, Hachette, 1903, p. 34.

<sup>443</sup> Pindare, *Pythiques*, X, in *Odes de Pindare, Olympiques et Pythiques*, traduction et mise en vers par Paul-Adolphe Mazure, imprimerie de Fidèle-Adolphe Saurin, Poitiers, 1830, p. 148.

<sup>444</sup> André Sauvage, « Les insectes dans la poésie romaine » *Latomus*, vol. 29, no. 2, Société d'Etudes Latines de Bruxelles, 1970, p. 274.

mouche et les moucheron que nous avons évoqués, mais cette substitution dégradante vise sans doute davantage l'insecte lamartinien qu'est le papillon : « S'envoler comme un souffle aux voûtes éternelles, / Voilà du papillon le destin enchanté<sup>445</sup> » ; « Insectes bourdonnants ; papillons ; fleurs ailées<sup>446</sup> » ; « Je ressemble à ce papillon / Qui, sûr de ses métamorphoses, / Aime à jouer dans le vallon / Autour des enfants ou des roses. / [...] Je viens du ciel, je suis une âme. / Je suis une âme à qui des dieux / Le prochain décret se dévoile<sup>447</sup>. » On voit dans ces exemples comme le papillon de Lamartine est héritier de l'abeille de Platon, tout à la fois destiné dans les *Méditations* à rejoindre les cieux (« S'envoler [...] aux voûtes éternelles ») et à redescendre ici-bas pour répandre une parole supérieure dans les *Harmonies poétiques et religieuses*.

Le choix des insectes, en tout cas, ne saurait à lui seul constituer une marque de parodie des images traditionnelles liées à la représentation du lyrisme tel qu'il se définit encore en partie au XIX<sup>e</sup> siècle, hérité de l'Antiquité et revivifié par les poètes de la Pléiade. L'abeille était encore présente dans la « Rosalba » pour sa symbolique amoureuse également issue de l'Antiquité : « Virgile [...] les qualifie de *parcae* [l'épargne : de la poésie comptable encore, pour reprendre la formule de Benoît de Cornulier, qui annonce deux autres insectes des *Amours jaunes* : la cigale et la fourmi]. Si l'on y joint la fable – si tenace de Virgile à... Verlaine – de leur chasteté, on serait tenté de conclure que l'abeille est une réplique animalière de ces belles vertus de la femme romaine idéale (travail, épargne, chasteté)<sup>448</sup> ». Toutes ces « belles vertus » de la « femme idéale » sont bien sûr renversées sous la plume de Corbière : l'épargnante est avant tout avare de son amour et de son corps ; la muse-fourmi Marcelle en ne se livrant pas devient *parcae* au sens de Parque, et si elle épargne de façon comptable ses vertus qui inspireraient le poète, elle n'épargne pas ce dernier en le mettant au supplice. Toujours est-il que l'abeille, animal évoquant donc miel poétique et amoureux est remplacée par les mouches, insectes relativement inédits en 1873, mais qui gagnent en force de présence chez Corbière ou Lautréamont ; pensons également au « A, noir corset velu de mouches éclatantes / Qui bombinent autour des puanteurs

---

<sup>445</sup> Lamartine, « Le papillon », *Nouvelles méditations poétiques*, op. cit., p. 331.

<sup>446</sup> « Sur une page peinte d'insectes et de plantes », *Méditations poétiques inédites*, id. p. 464

<sup>447</sup> Lamartine, « L'insecte ailé », *Harmonies poétiques et religieuses*, Hachette et Cie – Jouvot et Cie, 1893, p. 192.

<sup>448</sup> André Sauvage, « Les insectes dans la poésie romaine », *ibid.*, p. 285.

cruelles<sup>449</sup> » de Rimbaud qui, comme Corbière, fait des mouches un animal proche de l'abeille (les deux insectes se rapprochent par leur bourdonnement, très présent dans la poésie latine<sup>450</sup>. Elles bourdonnaient également dans « Une charogne » de Baudelaire, produisant des larves : on voit comme déjà le trio mouches – cadavre – larves pouvait être mis en parallèle avec son envers positif abeilles – fleurs – miel), « éclatantes » mais attachées à la « puanteur » : déchirées, donc, entre le haut et le bas. Chez Corbière, c'est la puanteur du « fumier » (« Idylle coupée ») ou de la « fange » (« Grand opéra ») qui redéfinit le statut de l'insecte lyrique ; nous y reviendrons, mais il convient en premier lieu de montrer en quoi ces insectes volants, légers, aériens, en hauteur, symbolisent une définition de la poésie lyrique qui, en ruine, continue de hanter Corbière.

Depuis l'Antiquité, le chant lyrique, destiné à devenir écriture, est en effet en accord avec la création du monde telle qu'elle est racontée par Timée de Locres, philosophe pythagoricien à qui Platon donne la parole dans *Le Timée*, vaste cosmogonie exposant les origines de l'univers comme étant l'œuvre d'un démiurge, mais qui n'exclut pas les connaissances scientifiques et mathématiques de son temps. On lit dans le *Timée* :

Sur la voix et sur l'audition, on peut une fois de plus tenir le même discours : les dieux nous en ont fait présent pour les mêmes raisons et pour les mêmes fins [à savoir : les mêmes fins que le don de la vue qui « a amené l'invention du nombre, qui a fourni la connaissance du temps et qui a permis d'entreprendre des recherches sur la nature de l'univers » afin de permettre de « stabiliser les mouvements qui en nous ne cessent de vagabonder. »]. C'est en effet dans le même but qu'a été instituée la parole qui contribue grandement à nous le faire atteindre ; par ailleurs, tout ce qu'il faut à la voix de musique pour servir l'harmonie qui concerne l'audition lui a été donné. L'harmonie, qui est faite de mouvements apparentés aux révolutions de notre âme, n'apparaît pas à l'homme qui entretient avec les Muses un commerce guidé par l'intelligence comme tout juste bonne à procurer un plaisir étranger à la raison, ce qui est son utilité, comme le veut actuellement l'opinion. Mais, puisque la révolution de l'âme est en nous dépourvue d'harmonie, c'est pour y remettre ordre et accord que l'harmonie a été donnée à l'âme comme alliée par les Muses. En outre, le rythme, c'est encore une fois parce que nous sommes, pour la plupart d'entre nous, étrangers à la mesure et que nous manquons de grâce, qu'il nous a été

---

<sup>449</sup> Rimbaud, « Voyelles », *Poésies 1870-1871, in Poésies. Une saison en enfer. Illuminations, op. cit.*, p. 114.

<sup>450</sup> Voir André Sauvage, p. 277-278

donné comme auxiliaire par les mêmes Muses, pour les mêmes fins<sup>451</sup>.

L'âme humaine étant, chez Platon, construite sur le même modèle mathématique que l'âme du monde, le poète fait par sa parole résonner l'harmonie et « suscite chez les gens sensés une joie spirituelle par l'imitation de l'harmonie divine qu'ils réalisent en des mouvements mortels<sup>452</sup>. » La structure du monde dans le *Timée* est en effet harmonieuse et musicale, chacune des sept sphères tournant à une vitesse qui lui est propre et faisant entendre une note unique, ce qui est précisé au livre X de *La République* :

Le fuseau lui-même tournait sur les genoux de Nécessité. Sur la partie supérieure de chaque cercle se tenait une Sirène, qui était engagée dans le mouvement circulaire avec chacun et qui émettait une sonorité unique, une tonalité unique, et de l'ensemble de ces huit voix résonnait une harmonie unique. Il y avait aussi d'autres femmes qui siégeaient, au nombre de trois, placés en cercle à égale distance, chacune sur un trône : elles étaient les filles de Nécessité, les Moires, vêtues de blanc, la tête couronnée de bandelettes, Lachésis, Clotho et Atropos. Elles chantaient des hymnes qui ajoutaient à l'harmonie du chant des sirènes, Lachésis célébrant le passé, Clotho le présent, Atropos l'avenir<sup>453</sup>.

Le poète est donc celui qui permet de faire résonner cette harmonie divine, et la lyre est un objet analogue de cette construction céleste : la carapace de tortue qu'Hermès vide pour créer l'instrument évoque cette structure circulaire, et les sept boyaux de génisses qu'il tend pour en faire des cordes renvoient chacune aux sept sphères en mouvement (la lune pour le la, le soleil pour le mi, Mercure pour le fa, Vénus pour le sol, Mars pour le ré, Jupiter pour le do, Saturne pour le si). La poésie lyrique, donc, est à l'origine une manifestation ici-bas de l'harmonie des voûtes célestes et permet de faire taire le vacarme grâce à cette manifestation harmonieuse et mathématique de la langue, le vers, et plus généralement la forme poétique.

Au Moyen-Âge et au XVI<sup>e</sup> siècle c'est encore cette conception qui définit la poésie lyrique :

La poésie lyrique reconnue comme telle, identifiée comme telle, par les arts poétiques de la fin du XV<sup>e</sup> et de la première moitié du XVI<sup>e</sup>, est une poésie d'abord définie par sa forme. Sont répertoriées par Pierre Fabri

---

<sup>451</sup> Platon, *Timée*, in *Timée. Critias*, présentation et traduction par Luc Brisson, GF Flammarion, 6<sup>e</sup> édition corrigée et mise à jour, 2017, p. 144-145. Pour les citations entre crochets : *id.*, p. 144.

<sup>452</sup> *Id.*, p. 200.

<sup>453</sup> Platon, *La République*, traduction et présentation par Georges Leroux, GF Flammarion, édition corrigée et mise à jour en 2016.

en 1521 et encore par Thomas Sébillet en 1548 des formes lyriques telles que le rondeau, la ballade ou le chant royal, formes fixes caractérisées par l'unisson de leurs couplets et par leur circularité, formes 'difficiles et ingénieuses' comme l'écrit Des Autels du chant royal, où en raison de l'allégorie continue, et résolue par l'envoi, l'expression même d'une subjectivité se trouve presque totalement réduite. Tout tient, dans le chant royal que couronnent les puits poétiques, à l'ingéniosité avec laquelle le poète sait louer la Vierge selon une imagerie allégorique inouïe ou renouvelée. La réussite de la poésie repose sur la perfection d'une ornementation créatrice d'harmonie, seule capable d'approcher, de donner l'idée du divin :

Il est certain que métrification  
Est approchant de céleste Nature  
Parce que Dieu a tout fait par compas<sup>454</sup>.

Nathalie Dauvois cite plus loin un chant royal de Pierre Pascal :

Une harmonie en sa circonférence  
Est par sept cordes émue tellement  
Que ce beau son et heureuse accordance  
Tient en accord ce tout heureusement<sup>455</sup>...

Ou encore Ronsard, « Ô Ciel rond et voûté, haute maison de Dieu<sup>456</sup>... » : la poésie lyrique ne tient à l'origine aucunement à l'expression d'une subjectivité (même si cela se complexifie avec Marot puis les poètes de la Pléiade), mais de cet espoir que la forme poétique, en imitant l'œuvre mathématique de Dieu, permet « à l'âme de contempler, par la réminiscence, la beauté idéale du monde des formes célestes<sup>457</sup>. »

### *Etablir des correspondances ou exprimer les citrons ? ambiguïtés romantiques*

Force est de constater que malgré les profondes transformations de la conception du lyrisme au début du XIX<sup>e</sup>, et sur lesquelles nous reviendrons, cette conception de la poésie tout en étant menacée est également revivifiée par les poètes, certainement en réaction à sa mise à mal : « le verbe poétique conserve, aux yeux des romantiques, le souvenir des origines du langage. Les diverses théories qui ont éclos, à l'époque, sur la langue primitive s'accordaient à voir celle-ci comme le lieu où s'exprimaient, sans

---

<sup>454</sup> Nathalie Dauvois, *Le Sujet lyrique à la Renaissance*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Études littéraires », section « Recto-Verso », 2000, p. 11-12. Les vers sont tirés du *Temple de Bonne Renommée*, de Jean Bouchet.

<sup>455</sup> *Id.*, p. 26.

<sup>456</sup> *Id.*, p. 27.

<sup>457</sup> Elliott Forsyth, « Le concept de l'inspiration poétique chez Ronsard. », *Revue d'Histoire Littéraire de La France*, vol. 75, no. 4, Presses Universitaires de France, 1975, p. 520.

entrave aucune, les symboles divins. Entre la mise au jour des correspondances terre-Ciel et la recherche de l'idiome originel existe un parallélisme étroit, presque une identité<sup>458</sup>. » « On pourrait presque croire que Dieu a fait le monde en vers<sup>459</sup> », écrivait Hugo : par « le rythme et le nombre, ces mystères de l'équilibre universel<sup>460</sup> », le vers permet cette liaison avec le Très-Haut et invite à lire le monde comme un miroir de Dieu :

C'est Dieu qui remplit tout. Le monde, c'est son temple.  
Œuvre vivante, où tout l'écoute et le contemple !  
Tout lui parle et le chante. Il est seul, il est un. [...]  
Enivrez-vous de tout ! enivrez-vous, poètes,  
Des gazons, des ruisseaux, des feuilles inquiètes<sup>461</sup> [...]

Les exemples chez Hugo et Lamartine sont nombreux, relevons un dernier exemple, plus curieusement situé dans *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont :

Arithmétique ! algèbre ! géométrie ! trinité grandiose ! triangle lumineux !  
Celui qui ne vous a pas connues est un insensé ! Il mériterait l'épreuve des plus grands supplices ; car il y a du mépris aveugle dans son insouciance ignorante ; mais, celui qui vous connaît et vous apprécie ne veut plus rien des biens de la terre ; se contente de vos jouissances magiques ; et, porté sur vos ailes sombres, ne désire plus que de s'élever, d'un vol léger, en construisant une hélice ascendante, vers la voûte sphérique des cieux. [... Vous], ô mathématiques concises, par l'enchaînement rigoureux de vos propositions tenaces et la constance de vos lois de fer, vous faites luire, aux yeux éblouis, un reflet puissant de cette vérité suprême dont on remarque l'empreinte dans l'ordre de l'univers<sup>462</sup>.

La page de Lautréamont est en cela paradoxale que, tout en réaffirmant le principe de réunion avec le ciel grâce au nombre, elle renonce au vers. Les pages qui suivent forment un remerciement aux mathématiques qui auraient, à l'instar de la poésie, permis à Maldoror de « rendre le monde habitable », mais sur le mode du révolu (les pages sont écrites au passé simple) ; il exprime une forme de nostalgie, ce que Corbière fait également dans *Les Amours jaunes*, la même année, tout en affirmant la fin de cette poésie pétrée de platonisme. La poésie d'Isidore Ducasse, comme celle

---

<sup>458</sup> Michel Brix, « Platon et le platonisme dans la littérature française de l'âge romantique », in *Romantisme*, 2001, n°113, p. 56.

<sup>459</sup> Victor Hugo, *Océans, faits, croyances*, cité par David Evans, « Le voile se déchire : vers le poème en prose baudelairien », *op. cit.*

<sup>460</sup> *Id.*

<sup>461</sup> Victor Hugo, « Pan », *Les Feuilles d'automne*, *op. cit.*, p. 326.

<sup>462</sup> Isidore Ducasse, dit comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, chant II, in *Les Chants de Maldoror. Lettres. Poésies I et II*, préface de Jean-Marie Gustave Le Clézio, éd. Hubert Juin, Gallimard, coll. « Poésie », 1973, p. 90.

de Corbière nous semble-t-il, est en effet « une poésie de l'excitation, de l'impulsion musculaire, et qu'en particulier elle n'est en rien une poésie visuelle des formes<sup>463</sup> » écrit Bachelard (chez Corbière, la « poésie visuelle des formes » subsiste cependant). Lautréamont, sur un mode certes très différent de celui de Corbière, rend compte des mêmes problématiques lyriques que lui : s'il se sert des mathématiques comme d'une hélice pour atteindre le ciel, c'est pour y tuer Dieu ; au lyrisme de la réconciliation avec le divin se substitue une poésie des organes et des viscères, que Maldoror étale régulièrement dans *Les Chants de Maldoror*, geste impudique qui crée curieusement chez lui un sentiment de honte :

« De ce trou élargi, il retire successivement les organes intérieurs ; les boyaux, les poumons, le foie et enfin le cœur lui-même sont arrachés de leurs fondements et entraînés à la lumière du jour, par l'ouverture épouvantable. [...] » A la fin de cette lecture, l'inconnu [il s'agit de Maldoror] ne peut plus garder ses forces, et s'évanouit. Il reprend ses sens, et brûle le manuscrit. Il avait oublié ce souvenir de jeunesse (l'habitude émousse la mémoire !) ; et après vingt ans d'absence, il revenait dans ce pays fatal. Il n'achètera pas de bouledogue !... Il ne conversera pas avec les bergers ! Il n'ira pas dormir à l'ombre des platanes !... Les enfants le poursuivent à coups de pierre, comme si c'était un merle<sup>464</sup>.

Cet étalement des viscères prend une dimension parodique de la poésie romantique, personnelle, confessionnelle, qui vient comme abîmer la lyrique liée au nombre, manifestation ici-bas du bel ordonnancement céleste. Lautréamont écrit encore :

La poésie personnelle a fait son temps de jongleries relatives et de contorsions contingentes. Reprenons le fil indestructible de la poésie impersonnelle, brusquement interrompu depuis la naissance du philosophe manqué de Ferney, depuis l'avortement du grand Voltaire.

Il paraît beau, sublime, sous prétexte d'humilité ou d'orgueil, de discuter les causes finales, d'en fausser les conséquences stables et connues. Détrompez-vous, parce qu'il n'y a rien de plus bête ! Renouons la chaîne régulière avec les temps passés ; la poésie est la géométrie par excellence. Depuis Racine, la poésie n'a pas progressé d'un millimètre. Elle a reculé. Grâce à qui ? aux Grandes-Têtes-Molles de notre époque. Grâce aux femmelettes, Châteaubriand, le Mohican-Mélancolique ; Sénancourt, l'Homme-en-Jupon ; Jean-Jacques Rousseau, le Socialiste-Grincheur ; Anne Radcliffe, le Spectre-Toqué ; Edgar Poë, le Mameluck-des-Rêves-d'Alcool ; Mathurin, le Compère-des-Ténèbres ; Georges Sand, l'Hermaphrodite-Circoncis ; Théophile Gautier, l'Incomparable-Épicier ; Leconte, le Captif-du-Diable ; Goethe, le Suicidé-pour-Pleurer ; Sainte-Beuve, le Suicidé-pour-Rire ; Lamartine, la Cigogne-Larmoyante ; Lermontoff, le Tigre-qui-Rugit ; Victor Hugo, le Funèbre-Échalas-Vert ;

---

<sup>463</sup> Gaston Bachelard, *Lautréamont*, José Corti, 1939, p. 14.

<sup>464</sup> Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, III, *ibid.*, p. 132-133.

Miśkiéwicz, l'Imitateur-de-Satan ; Musset, le Gandin-Sans-Chemise-Intellectuelle ; et Byron, l'Hippopotame-des-Jungles-Infernales<sup>465</sup>.

Les épithètes dont se trouvent affublés les différents représentants des générations romantiques successives ne sont pas sans rappeler celles employées par Corbière dans *Les Amours jaunes* (« Moreau – j'oubliais – Hégésippe, / Créateur de l'art-hôpital<sup>466</sup> », « – Hugo : l'homme apocalyptique, / L'Homme-Ceci-tûra-cela<sup>467</sup> », *passim*) : comme Lautréamont, il constate cet affaissement de la voix poétique, dont Lamartine se vantait pourtant dans la préface de 1849 des *Méditations poétiques* – qui déjà est une autobiographie hagiographique :

Je suis le premier qui ai fait descendre la poésie du Parnasse, et qui ai donné à ce qu'on nommait la muse, au lieu d'une lyre à sept cordes de convention, les fibres mêmes du cœur de l'homme, touchées et émues par les innombrables frissons de l'âme et de la nature<sup>468</sup>.

La poésie de Lamartine se présente bien comme une descente dans l'intimité parodiée par l'étalement des viscères chez Lautréamont, intime venant du latin *intimus*, « ce qui est le plus en dedans ». Rousseau avant Lamartine avait choisi comme épigraphe des *Confessions* « *Intus et in cute* », « à l'intérieur et sous la peau » : on comprend sa présence dans la liste des « Grandes-Têtes-Molles ». Chez Corbière, le refus de ce lyrisme et le rejet de ce double héritage rousseauiste-lamartinien est signalé par le pastiche de La Fontaine, que les deux écrivains rejettent également<sup>469</sup> : encadrer *Les Amours jaunes* par une reprise de la première des *Fables* (sans détruire particulièrement le modèle), c'est déjà rejeter les tenants du premier romantisme. Notons également que Lamartine évoque la « lyre à sept cordes », celle élaborée par Hermès, donc, dont chaque corde renvoie, comme nous l'avons vu, à une sphère céleste – Orphée y a tendu deux cordes supplémentaires : tout se passe comme si la lyrique romantique porte un coup à la poésie en faisant d'elle non plus une manifestation de la perfection cosmique mais un genre bourgeois, faisant écho à la valeur fondamentale de la Révolution Française, à savoir la liberté d'expression, dont

---

<sup>465</sup> Lautréamont, *Poésies I*, in *Les Chants de Maldoror. Lettres. Poésies I et II*, *ibid.*, p. 293.

<sup>466</sup> Corbière, « Un jeune qui s'en va », *Les Amours jaunes*, *op. cit.*, p. 80.

<sup>467</sup> *Id.*, p. 81.

<sup>468</sup> Lamartine, préface du 2 juillet 1849 aux *Méditations poétiques*, in *Méditations poétiques. Nouvelles méditations poétiques*, *op. cit.* p. 56.

<sup>469</sup> Dans la continuité de l'*Émile* de Rousseau, Lamartine évoque ainsi les *Fables* de La Fontaine : « c'est du fiel, ce n'est pas du lait pour les lèvres et pour les cœurs de cet âge. Ce livre me répugnait : je ne savais pas pourquoi. Je l'ai su depuis : c'est qu'il n'est pas bon. Comment le livre serait-il bon ? l'homme ne l'était pas. » Lamartine, préface du 2 juillet 1849, *id.*, p. 53.

chaque remise en cause (et elles furent nombreuses) a fait bondir les romantiques (l'épisode lyonnais des canuts par exemple inspira un poème à Marceline Desbordes-Valmore).

C'est à cette poésie, et à cette redéfinition du lyrisme que Corbière s'en prend : cette conception, qu'on retrouve aujourd'hui dans les manuels scolaires, « suspecte ce type discursif d'une mièvrerie sentimentaliste<sup>470</sup> ». Le poème le plus emblématique de cela est « Le fils de Lamartine et de Graziella<sup>471</sup> », texte qui raconte comme un Italien de l'île de Procida se fait passer pour le descendant de Lamartine et joue les attrape-touristes. Lyre, harpe éolienne, cygne, tous les attributs de Lamartine sont évoqués, mais Corbière refuse à la poésie lamartinienne ce qui justifiait pourtant de faire « descendre » la poésie, à savoir l'authenticité. La « progéniture » de Lamartine trouve effectivement sans effort le moyen de se faire « une petite rente » (v. 3) en reprenant les recettes de son prétendu père : la touriste « confite en Lamartine [...] paye pour fluer, vers à vers » (v. 5-6), l'Italie romantique devient une entreprise, « *Raphaël-Lamartine et fils* » (v. 17. On avait déjà eu « Vésuves et C<sup>ie</sup> »), le nom de Graziella fait « de petits profits » (v. 18), pour pleurer, il faut « tirer un franc » (v. 56. C'est à peu près le prix exhibé dans l'épigraphe du poème tirée du roman *Graziella* : « 1fr. 25c. le vol. ». Le point abrégatif transforme d'ailleurs « volume » en « vol », qui évoque le larcin, façon de montrer la malhonnêteté de l'entreprise lamartinienne que l'attrape-touriste ne fait qu'actualiser ; il joue aussi par homophonie avec l'envol supposé par la poésie éolienne : la poésie aérienne est supercherie), notons enfin que ce poème est daté de janvier, mois dédié à Janus, dieu à deux visages qui évoque certainement toute l'hypocrisie que Corbière prête à la poésie lamartinienne. Ce poème met par ailleurs en avant divers symboles de ce nouveau lyrisme : les pleurs en premier lieu, qui viennent sur demande dès lors qu'on agite un franc ou cent sous, mais également, et de manière parodique, l'orange, fruit de l'oranger que l'on retrouve aux vers 2, 32, 33 et 37, ainsi que le « citron prématuré » (v. 32). Première discordance : l'oranger, arbre directement repris du poème « Le premier regret » qui conclut *Graziella*, symbole de Lamartine, ne donne pas des oranges mais un citron. La parenté entre les deux fruits est évidente, ce sont deux agrumes dont on *exprime* le jus ; la critique du lyrisme de

---

<sup>470</sup> Antonio Rodriguez, *Le Pacte lyrique, configuration discursive et interaction affective*, Liège, Mardaga, 2003, p. 7.

<sup>471</sup> Corbière, « Le fils de Lamartine et Graziella », *Les Amours jaunes, ibid.*, p. 156-159.

l'expression n'est évidemment pas loin, et tous les éléments liquides du poème vont dans ce sens : les pleurs, mais aussi la « tisane » du « Poète-apothicaire » (v. 35), qui guérit des « vers ». Il faut entendre le double-sens : les vers intestinaux sont une mise en forme concrète des vers que le poète dit tirer de son cœur ou, plus prosaïquement, de ses entrailles. Ce lyrisme, on le comprend, est une maladie dont il faut se purger – au sens littéral – mais il est aussi en cela paradoxal qu'il se présente comme le remède au mal qu'il a lui-même engendré (les vers larmoyants viennent d'intestins malades et prétendent les guérir, voilà une nouvelle figuration de la tautologie narcissique que Corbière rejette, et que nous avons évoquée au sujet des points d'interrogation – notons d'ailleurs la présence de « l'écho » au vers 19, qui répète, moyennant finance, « *Le fils de Lamartine !* »). Ces prétendus cris du cœur – vers des intestins – sont encore rapprochés d'une démarche pécuniaire et hypocrite par un autre symbole lyrique, le point d'exclamation, qui ponctue sans distinction l'exaltation feinte de l'attrape-touriste et les slogans publicitaires, dans un geste qui n'est pas sans rappeler la devanture du magasin du Capitaine Bambine : « *Raphaël-Lamartine et fils !* » (v. 17) et « – LE FILS DE LAMARTINE ET DE GRAZIELLA ! – » (v. 12), où les jeux sur les caractères (italiques, capitales d'imprimerie et encadrement par les tirets) rappellent des panneaux publicitaires.

Critique acerbe qui ne s'interdit pas les ressorts cruels d'attaques *ad hominem*, « Le fils de Lamartine et Graziella » nous semble également intéressant pour définir la lyrique corbiérienne et ses difficultés, en ce que l'étranger qui roule le touriste n'est pas sans rappeler Corbière lui-même. Les indices sont nombreux qui témoignent de cette filiation : le citron tombé de l'oranger se démarque par sa couleur jaune, renvoyant directement au titre du recueil de Corbière, son acidité évoque la tonalité grinçante dominante des *Amours jaunes*. La synérèse sur « poète-apothicaire » (v. 35) est la même qu'au vers 9 du poème « Le crapaud », où on lit « Vois/-le, / poète / ton/du, / sans / aile » ; le verbe « vèler » (v. 51) fait de cet étranger un veau, « c'est-à-dire dans l'argot du XIX<sup>e</sup> siècle, un paresseux, un fainéant<sup>472</sup> », comme Corbière se définit au deuxième vers de « Ça ? » ; les vers 29 à 40, rythmés par l'anaphore en « Dors » et qui font la part belle aux points de suspension forment un écho par anticipation au « Sonnet

---

<sup>472</sup> Commentaire du vers 50 de l'édition d'Elisabeth Aragon et Pierre Bonnin. *Les Amours jaunes*, texte établi et commenté par Elisabeth Aragon et Pierre Bonnin, Presses universitaires du Mirail, 1992, p. 291.

posthume » et au « Rondel », ce qui est renforcé par la présence des fleurs : autant de liens à tisser, donc, entre ce « Naturel » qui « grazielle » et les poèmes que l'on peut qualifier – non sans risque – de plus personnels dans *Les Amours jaunes*. Corbière, fils de Lamartine et Graziella ? Il est remarquable en tout cas que dans le geste de dégradation de la poésie lamartinienne, Corbière prête à ce « père » des caractéristiques qui lui sont propres : sa couleur (Lamartine est un « Jaune cierge », v. 23), son destin amoureux (Graziella, sa muse, a un « Nom de joie », v. 23, derrière lequel il faut lire « fille de joie » : Lamartine connaît le même sort que la *persona* corbiérienne, constamment trompé et en premier lieu par sa muse, Marcelle, « pucelle », mais qui fait le trottoir dans « Paris [1] ». Les sonorités en [r], [a] et [ɛl], ainsi que les sifflantes en [s] et [z] ne sont d'ailleurs pas sans rapprocher les deux femmes), sa ponctuation (il ajoute deux points d'exclamation dans l'épigraphe ; il encadre l'épithète « Jaune cierge » des deux tirets qui encadrent « – Moi – » dans le recueil), sa complexion lyrique (Lamartine, en voulant chanter Graziella « a tant déchanté », v. 22). La démarche est pour le moins étonnante : c'est en prêtant ses propres caractéristiques à Lamartine qu'il le parodie, Corbière se détruit donc lui-même en un sens. Cependant, on peut également lire ce texte comme un enfantement à rebours. Corbière en redéfinissant la poésie lamartinienne en devient le père, recrée à la fois sa propre parenté et sa propre filiation, il est un héritier de Lamartine et même le revendique, mais d'un Lamartine dont il a redessiné la lyrique, ou plutôt qu'il a révélée pour ce qu'elle est selon lui.

Un peu comme Baudelaire qui voit du Baudelaire avant tout dans les tableaux de Delacroix, Corbière lit du pré-Corbière dans les vers de Lamartine, ce qui nous invite à considérer *aussi* son livre comme un recueil personnel, confessionnel à la manière romantique, comme un recueil qui viendrait du cœur, organe qui est loin d'être absent des *Amours jaunes*, et qui échappe finalement très régulièrement à la parodie. L'« Épitaphe » se conclut sur deux vers évocateurs :

Ci-gît – cœur sans cœur, mal planté  
Trop réussi, – comme raté<sup>473</sup>.

---

<sup>473</sup> Corbière, « Épitaphe », édition de Christian Angelet, *ibid.*, p. 52.

Corbière se définit comme n'ayant pas de cœur mais aussi comme *étant* un cœur : n'est-ce pas une façon de signaler la prédominance de l'organe, et de lui donner finalement une place prépondérante, contrairement aux recueils du poète à la mode de « Paris » qui ne fait que « di[re] que cela vient de [son] cœur<sup>474</sup> » ? Cette assimilation se retrouve encore dans « Paria » : « – Moi, – cœur eunuque, dératé / De ce qui mouille et ce qui vibre<sup>475</sup>. » Ce deuxième exemple est particulièrement intéressant : le cœur est « dératé », c'est-à-dire qu'on lui a enlevé la rate et avec elle le sentiment de spleen qui court chez les poètes de la première moitié du XIX<sup>e</sup> ; le vers suivant précise l'adjectif et en fait un synonyme d'« amputé », le cœur est amputé « de ce qui mouille et ce qui vibre », expressions derrière lesquelles il faut lire les larmes et l'analogie entre les cordes de la lyre et les nerfs du cœur (Lamartine, à nouveau). Corbière affirme donc l'importance de l'organe lyrique et romantique par excellence mais le réinvente apathique, en accord avec la figure du paria qui se désinvestit du monde. Il serait tentant de relier cela à une nouvelle manifestation de l'anti-lyrisme des *Amours jaunes*, mais l'insistance sur l'autodéfinition en « cœur », ainsi que la promesse du retour de la « fleurette blême » dans les « cœurs ouverts<sup>476</sup> » nous interroge. Corbière semble formuler le paradoxe d'une trop grande sensibilité qui se méfie d'elle-même pour ce qu'elle contient de risques et de souffrances : le ridicule menaçant déjà évoqué d'une poésie larmoyante, mais aussi un monde extérieur qui ne cesse de s'emparer de ce cœur livré pour le faire souffrir. C'est ce qui est formulé dans « Le poète contumace » :

[...] Mon cœur au grand ouvert  
Comme mes volets en pantenne  
Bat, tout affolé sous l'haleine  
Des plus bizarres courants d'air<sup>477</sup>.

On ne lit guère de parodie, comme ailleurs dans le recueil, de l'image éculée du cœur en souffrance. Tout se passe plutôt comme si cette trop grande sensibilité menait à un désir d'apathie et Corbière passe ainsi de l'ouverture à la fermeture :

– Va te coucher, mon cœur ! et ne bat plus de l'aile.  
Dans la lanterne sourde étouffons la chandelle,  
Et tout ce qui vibrait là – je ne sais plus où –  
Oubliette où l'on vient de tirer le verrou<sup>478</sup>.

---

<sup>474</sup> « Paris », p. 48.

<sup>475</sup> « Paria », p. 164.

<sup>476</sup> « Male-fleurette », p. 245.

<sup>477</sup> « Le poète contumace », p. 98.

<sup>478</sup> « Rapsodie du sourd », p. 134.

« Je ne sais plus où » feint-il d'ignorer : mise en relation avec les vers cités de « Paria », la vibration indique bien que « l'oubliette où l'on vient de tirer le verrou » renvoie au cœur du poète. Le paradoxe est le même chez Lautréamont, c'est l'hyper sensibilité de Maldoror qui le mène aux atrocités qu'il commet, il est, à l'instar de Corbière, un « cœur sans cœur ». Pensons également à Michaux, grand lecteur de Lautréamont, qui trouve une réponse dans l'ataraxie davantage que dans l'apathie : « Rends-toi mon cœur. / Nous avons assez lutté », écrit-il dans *Ecuador*.

Toujours est-il qu'il ne faudrait pas négliger la part de sensibilité à l'œuvre dans *Les Amours jaunes*, et que l'écriture de Corbière trouve une source dans la conception romantique de la poésie, quand bien même elle est combattue : les vers du recueil émanent aussi du jus exprimé du « citron prématuré », ils rendent compte d'une âme et d'une intériorité vibrantes, toutes romantiques, et la ponctuation joue son rôle. Fonctionnant à contre-emploi, comme nous l'avons vu, l'attachement de Corbière aux signes ponctuant – déjà expression personnelle d'une sensibilité – témoigne de ce désir de fermeture. A une époque où les poètes commencent à se servir du blanc comme d'un principe d'ouverture, jusqu'à *Un coup de dés* où le blanc figure ce que Julien Benda nomme la « furie du total<sup>479</sup> », les pages surchargées de ponctuation confèrent à la lyrique corbiérienne cette fermeture recherchée : saturation visuelle de la page emplie de noir, enfermement du « Moi » entre tirets, fermeture du sens rendu obscur... guère de réel point d'exclamation faisant résonner les vibrations du cœur, encore moins de point d'interrogation témoignant d'une ouverture de la *persona* à autrui. La ponctuation de Corbière n'est ainsi pas expression d'un cœur qui se livre, mais expression d'un cœur qui tente de se fermer, sans y parvenir totalement : Corbière n'a pas pleinement conçu la possibilité d'une totale « disparition élocutoire du poète », comme en témoigne *in extremis* la mention d'un « cœur ouvert », quand bien même cette disparition se réalise grandement dans les sections marines. Une fois n'est pas coutume, c'est par sa propre impossibilité que le lyrisme existe dans *Les Amours jaunes*, tendu entre désir d'impersonnalité et de fermeture (ce que la ponctuation réalise) et permanence d'un idéal romantique de l'expression.

---

<sup>479</sup> Julien Benda, *La France byzantine ou le triomphe de la littérature pure*, Paris, Gallimard, 1945, p. 117.

Avant de conclure sur le lyrisme de Corbière, il convient de revenir sur le thème des marins et de leur rapport à la mer et au ciel, thème à la fois profondément romantique, mais aussi cher et personnel à Corbière. Le navigateur en effet se sert de deux instruments qu'il partage, par analogie, avec le poète, à savoir le *rythme* de la mer et l'harmonie des sphères célestes, principe ordonnateur qui permet de se diriger dans le monde et dont nous avons vu qu'il trouvait son équivalent dans la lyre d'Orphée. Nous voyons bien en quoi cette image s'inscrit dans l'ancienne conception du lyrisme platonicien : le navigateur est comme l'incarnation concrète, la preuve tangible pourrait-on dire, d'un lien existant entre la voûte céleste et la vie terrestre ; le poète en est sa manifestation métaphorique. Autrement dit, le navigateur justifie d'une certaine façon l'écriture poétique, pose les assises tangibles de la définition du lyrisme. On comprend dès lors l'assimilation du poète au marin ou au bateau, image qui régit les liens entre les tenants du romantisme jusque dans leurs communications<sup>480</sup> : Lamartine rend hommage à Marceline Desbordes-Valmore en la comparant à une « voile sur l'onde » ; celle-ci lui répond dans une lettre en reprenant l'image de l'esquif ; Hugo rend hommage à Lamartine dans les *Odes et ballades* en ouvrant son poème par les vers « Pourtant, je m'étais dit, abritons mon navire / Ne livrons plus ma voile au vent qui déchire », poème dans lequel il interpelle également Chateaubriand : « Il est, Chateaubriand, de glorieux navires / Qui veulent l'ouragan plutôt que les zéphirs. » Sainte-Beuve, dans un article de 1833 dédié à Marceline Desbordes-Valmore paru dans *La Revue des deux mondes*, fera un « bilan » du romantisme en reprenant cette image :

On a demandé quelquefois si ce qu'on appelait le romantisme en 1828 avait finalement triomphé, ou si, la tempête de Juillet survenant, il n'y avait eu de victoire littéraire pour personne ? Voici comment on peut se figurer l'évènement, selon moi. Au moment où ce navire Argo qui portait les poètes, après maint effort, maint combat durant la traversée contre les prames et pataches classiques qui encombraient les mers et en

---

<sup>480</sup> Nous reprenons ici les considérations de Christine Planté dans son article « En bateau... sur la navigation de la métaphore dans les poèmes d'hommage romantique », in *Romantisme*, 1997, n°98, Influences, p. 55-64.

gardaient le monopole, – au moment où ce beau navire fut en vue de terre, l'équipage avait cessé d'être parfaitement d'accord [...]»<sup>481</sup>.

Si la navigation est en effet devenue un thème éculé, cela montre bien qu'elle définit la conception du poète romantique : elle est « métaphore privilégiée de l'aventure intellectuelle, métaphysique ou poétique<sup>482</sup>. » Ainsi, chez Hugo, on lit dans « *Pauca meae* » que le « marin, qui calcule et qui doute, / Demande son chemin aux constellations<sup>483</sup> » : les mathématiques (le marin calcule) comme source de poésie et comme preuve du lien terre-cieux, à nouveau ; les poèmes sur la contemplation des étoiles sont légion dans la poésie romantique.

Pour ce qui est de la mer, elle met en avant la dimension musicale du lyrisme, en illustrant la difficile notion de rythme, dont la définition est assez riche et complexe pour s'ouvrir à la subjectivité de chaque poète et de sa propre définition de la poésie. De *rhuthmos*, dérivé du verbe *rhein* signifiant « couler », le rythme pour les romantiques trouve sa source dans les mouvements des vagues, faits de flux et de reflux : une régularité binaire, donc, qui mènera au verbe « fluer » que l'on retrouve dans *Les Amours jaunes*, mais de manière ironique et critique. Ce rythme de la mer justifie la forme du vers, le plus souvent pair, régi par le retour (le flux et le reflux) de la rime, construit sur une alternance de temps forts et de temps faibles... Régularité de base qu'un ouragan ne manque pas de venir troubler (décalage de la césure, enjambement ou tout autre bouleversement que les romantiques n'ont pas négligé), mais sans jamais remettre totalement en cause la régularité pérenne de la versification : le rythme, en tout cas, trouve son origine dans la nature, ce qui n'est pas pour déplaire aux romantiques, pour qui la poésie est à la fois déchiffrement du monde et renouement du lien entre l'homme et lui. Il se trouve cependant, ainsi que l'a montré Benveniste dans un article intitulé « La notion de rythme » tiré de ses *Problèmes de linguistique générale*, que cette conception du rythme est intimement liée à une conception platonicienne du rythme. Platon en effet serait à l'origine de la corrélation entre la notion de *rhuthmos* et celles de mesure et d'ordre, en employant le terme pour qualifier

---

<sup>481</sup> Sainte-Beuve, cité par Christine Planté, « En bateau... », *ibid.*, p. 62. Les citations précédentes sont également reprises de cet article.

<sup>482</sup> Christine Planté, *id.*, p. 58.

<sup>483</sup> Victor Hugo, *Les Contemplations*, IV, « Pendant que le marin... », *op. cit.*, p. 222.

les mouvements harmonieux de la danse. Benveniste affirme au contraire que « le rythme dans son acception moderne n'est donc pas 'naturel' mais doublement effet de culture, par décision théorique et par attribution privilégiée à un comportement humain maîtrisé, la danse. 'Rien n'a été moins naturel que cette élaboration lente'<sup>484</sup>. » Davantage que la définition du rythme proposée par Benveniste, dont la théorie sera poursuivie par Henri Meschonnic dans sa *Critique du rythme*, c'est son opposition aux théories grammaticales du XIX<sup>e</sup> qui cherchaient à retrouver les processus naturels à l'œuvre dans la langue qui nous intéresse ici, et le parallélisme qui peut être fait entre ce « débat » et l'opposition du rythme de Corbière à celui des romantiques. L'emploi du singulier est ici bien entendu abusif, on ne saurait parler d'un unique rythme romantique ; c'est la mise à mal par Corbière d'une conception naturelle du rythme, tirée de l'image de la mer, que nous nous proposons d'étudier plus avant.

L'attachement de Corbière à la mer n'est pas à prouver tant il est évident ; sans jamais faire l'objet central d'un poème, elle sert de toile de fond aux sections bretonnes, « Armor » et « Gens de mer » auxquelles elle impose son rythme, ou plutôt ses rythmes. Force est de constater en effet que ces sections ne mettent pas en scène la binarité romantique, et que la fixité de la versification est largement mise à mal, à l'image des marins, dont nous avons déjà vu, avec Hugues Laroche, qu'ils étaient en « perpétuel déplacement ». Dans les sections précédentes, Corbière faisait exister le rythme confortable de la binarité, quand bien même elle était par la suite mise à mal. Ainsi lisait-on dans « À une demoiselle<sup>485</sup> » :

Déchiffre au clavecin cet accord de ma lyre ;	2/4//3/3
Télégraphe à musique, il pourra le traduire :	3/3//3/3
Cri d'os, dur, sec, qui plaque et casse – Plangorer...	2/1/1/2//2/4

On voit comme le troisième vers du tercet perturbe l'équilibre des deux premiers, du fait des jeux sur les virgules et les monosyllabes qui forcent à suraccentuer le premier hémistiche, le procédé est courant dans *Les Amours jaunes*. Dans « Armor » et « Gens de mer », le procédé est un peu différent. Si Corbière ne produit pas de strophes ni de vers impairs, certains ont l'air impairs (« Qu'on dirait qu'y en avait pas » dans « Un novice en partance et sentimental » : l'octosyllabe – « Qu'on / di / rait / qu'y / en / a /

---

<sup>484</sup> Christine Dalimier, « Émile Benveniste, Platon, et le rythme des flots (Le père, le père, toujours recommencé...) », in *Linx*, n°26, 1992, sous la direction d'Annie Montaut et Claudine Normand, p. 139.

<sup>485</sup> Corbière, « À une demoiselle », *ibid.*, p. 130.

vait / pas. » – est rendu inconfortable par le hiatus, quand l’heptasyllabe – « Qu’on / di / rait / qu’y en (prononcé [kiã]) / a / vait / pas. » – vient plus naturellement à la lecture, en accord avec la tournure populaire) et, de manière générale, Corbière joue sur le caractère impair de vers pairs, aussi paradoxal cela soit-il. De manière significative, « Paysage mauvais<sup>486</sup> », poème liminaire d’« Armor » (et donc des deux sections marines) introduit ce jeu de déconstruction du flux marin romantique :

Sables de vieux os – Le flot râle	5/3
Des glas : crevant bruit sur bruit ...	2/6 ou 4/4
– Palud pâle, où la lune avale	3/5
De gros vers, pour passer la nuit.	3/5
– Calme de peste, où la fièvre	4/4
Cuit... Le follet damné languit.	1/7 ou 4/4
– Herbe puante où le lièvre	4/4
Est un sorcier poltron qui fuit...	6/2 ou 4/4
– La Lavandière blanche étale	6/2
Des trépassés le linge sale,	4/4
Au soleil des loups... – Les crapauds,	5/3
Petits chantres mélancoliques	4/4
Empoisonnement de leurs coliques	4/4
Les champignons, leurs escabeaux.	4/4

La forme sonnet en tant que telle est en accord avec le schéma du flux et du reflux (deux quatrains suivis d’un sizain divisé en deux tercets), et l’octosyllabe est un vers pair. C’est pourtant par le biais de ce dernier que Corbière « déflue » son poème. L’une des propriétés de l’octosyllabe est en effet sa non fixité pourrait-on dire : il a « historiquement tantôt été traité comme composé (4+4 syllabes séparées par une césure) et tantôt comme simple (non césuré avec un rythme libre faisant varier 4/4, 3/5, 5/3)<sup>487</sup> », et force est de constater que Corbière se sert de ce « rythme libre » pour faire exister l’impair et mettre à mal le pair. En effet, tous les vers en 5/3 ou 3/5 se scandent aisément : la ponction figure explicitement et régulièrement le rythme (tiret au vers 1, virgules aux vers 3 et 4, points de suspension et tiret au vers 11) ; les vers marqués par la binarité sont en revanche tous malmenés d’une façon ou d’une autre : les vers 2, 5 et 7 comportent des diérèses (« bruit », « fièvre », « lièvre »), ils font partie

<sup>486</sup> « Paysage mauvais », *id.*, p. 169-170.

<sup>487</sup> Jenny, Laurent (2003). *Versification, Méthodes et problèmes*. Genève: Dpt de français moderne <<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/versification/>>

de ces octosyllabes qui se lisent plus aisément comme des heptasyllabes, en particulier le vers 2, où le mot « bruit » est présent deux fois, mais n'est placé qu'une seule fois sous la diérèse. De plus, la souplesse de l'octosyllabe installe régulièrement un doute quant à la scansion (aux vers 2, 6 et 8), que vient perturber la ponctuation (les deux points du vers 2, les points de suspension du vers 6) et les très nombreux rejets (« le flot râle / Des glas » ; « où la fièvre / Cuit... ») et contre-rejets (« Les crapauds, // Petits chantres mélancoliques » ; « le lièvre / Est un sorcier poltron qui fuit... »). Voilà donc un « flot » pour le moins instable à l'ouverture d'« Armor », un rythme qui ne rendrait en tout cas pas compte du flux et reflux que les romantiques transposent en alexandrins réglés (la « mer de Sorrente » qui « scande un flot hexamètre » dans « Le fils de Lamartine... »). Il est cependant permis de lire dans cette déconstruction de la régularité une nouvelle manière, plus adéquate, de transcrire le rythme marin, débarrassé des notions d'ordre et de mesure héritées de Platon : « Ah ! la mer et l'amour ! – On sait – c'est variable<sup>488</sup>... » commente Corbière sardonique dans « Le novice en partance et sentimental », rappelant une évidence, à savoir que le flux et le reflux ne sont pas aussi réguliers que le « tic-tac » du métronome sur lequel la femme d'« À une demoiselle » s'évertue à plaquer ses accords, quand bien même la mer serait calme. Les octosyllabes de « Paysage mauvais » en effet jouent sur une alternance irrégulière d'enflément et de réduction, de débordements (les rejets et contre-rejets) et de coupures (le vers 7 que les points de suspension coupent en 1/7 ; mais aussi des effets de réduction, des bouts de vers « avalés » – « la lune avale / De gros vers » – comme le mot « pâle », reprenant immédiatement « Palud », amputé d'une syllabe au vers 3). Ils imposent ainsi le rythme de vagues « variable[s] » : le vers fait bien résonner le rythme du monde, mais Corbière l'entend dans son irrégularité ; comme le fera plus tard Benveniste, il considère que « la mer ne coule pas ».

Il est intéressant de noter que le rythme de la mer dans les deux sections marines n'est pas en adéquation heureuse avec le rythme des (vrais) marins, et que ces derniers entretiennent avec elle un rapport à la fois presque amoureux et conflictuel, malgré leur « Âme-de-mer<sup>489</sup> » : au ressassement des flots s'oppose en effet un inéluctable trajet vertical, non vers les sphères célestes mais vers les abysses. Le poète « *espère*

---

<sup>488</sup> Corbière, « Le novice en partance et sentimental », *ibid.*, p. 216.

<sup>489</sup> « Matelots », p. 200.

*un sac / Lesté d'un bon caillou qui coule*<sup>490</sup>. » à l'ouverture de « Gens de mer », témoignant ainsi son désir d'être assimilé aux marins qui ne sont pas « noyés », mais « Coulés ! corps et biens<sup>491</sup> ! ». Une certaine représentation de la mer (celle de « l'Opéra... comique<sup>492</sup> », mais aussi celle des romantiques) va ainsi à l'encontre du rythme marin :

104 Tout s'en va... tout ! La mer... elle n'est plus *marin* !  
105 De leur temps, elle était salée et sauvage.  
106 Mais, à présent, rien n'a plus de pucelage...  
107 La mer... La mer n'est plus qu'une fille à soldats<sup>493</sup> !...

On voit comme, dans ces vers, Corbière renonce avec amertume à la mer, amertume qui se lit dans la répétition de « La mer... », où les points de suspension jouent leur rôle de point de latence : « La mer... », c'est celle que Corbière regrette ; « elle » (v. 104) et « La mer » (v. 107), c'est celle travestie et ridiculisée par les romantiques et la mode maritime parisienne. Corbière témoigne de son sentiment de radicale étrangeté par rapport à cette dernière : « elle n'est plus *marin* ! » souligne cette étrangeté en opposant un féminin souligné (le « e » de « elle » se prononce, le pronom occupe donc deux syllabes) à un masculin relevant de l'argot (Corbière reprend ainsi la manière de son père dans *Le Négrier*) que l'italique met en valeur : il y a discordance et conflit entre la mer et le marin, qui n'est pas sans rappeler le rapport « amoureux » entre l'homme et la femme et entre le poète et sa muse. La mer « fille à soldats » fait également écho aux « soldats de plomb » d'« I sonnet », symbole de la « régularité chloro-forme », pourrait-on dire. Dépossédé du réel flot au début de « Gens de mer », la reconquête du thème maritime passe encore par une attaque de Victor Hugo dans « La fin », commentaire agressif d'« *Oceano nox* », où il s'agit précisément de reconquérir un rythme :

... 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<sup>494</sup> !

---

<sup>490</sup> « Point n'ai fait un tas d'océans... », p. 196.

<sup>491</sup> « La fin », p. 237.

<sup>492</sup> « Matelots », p. 196.

<sup>493</sup> *Id.*, p. 200.

<sup>494</sup> « La fin », p. 238.

L'accord entre le rythme des marins (et derrière eux, du poète) et le monde se fait donc dans le double mouvement du roulis et de la chute, à l'encontre, donc, du principe d'espérance supposé par la conception platonicienne du lyrisme. Là où les romantiques lient en effet navigation et contemplation des étoiles (avancée linéaire et regard vers le haut), force est de constater que ces dernières brillent par leur absence dans « Armor » et « Gens de mer ». On n'y relève qu'une seule occurrence, dans « La rapsode foraine et le pardon de Sainte-Anne », où le terme désigne métaphoriquement une pièce de monnaie et où il est marqué par l'absence : « *Humble : à tes pieds n'as pas d'étoile*<sup>495</sup> ». La lyrique corbiérienne est donc dé-fluée et dés-astrée : l'écriture poétique ne vise plus à réorganiser le désordre du monde par le vers et la loi des nombres, mais au contraire à faire résonner le rythme irrégulier d'un monde dé(sen)chanté. Une autre figure marine illustre cela, étudiée par Hugues Laroche dans son article « Le détail de l'art ou le supplice de Tantale », celle du douanier, emblématique :

« Le douanier » est marqué par une polymétrie spectaculaire alors qu'il est apparemment question de faire l'éloge d'une figure de la loi et de la frontière. Or si le douanier est effectivement chargé de rendre les frontières étanches, de séparer les espaces, il incarne cette charge de façon problématique, étant lui-même « amphibie »[...] Cette figure de la loi est donc en même temps une incarnation du désordre. C'est ce que souligne également la métrique<sup>496</sup>.

D'une certaine façon, Corbière semble considérer qu'en rétablissant le bel ordonnancement du ciel sur terre par le vers, les romantiques l'ont en réalité défiguré : l'accord entre le poète et le monde ne peut se faire que par un lyrisme qui corrige cette poésie forçant le rythme irrégulier de la mer à rentrer dans les carcans des « flots hexamètres ». Cependant, l'idéal d'ordre et de mesure, l'espoir d'une poésie réparatrice du lien avec le ciel ne sont pas totalement absents des *Amours jaunes*, qui cherche aussi à recréer un cosmos organisé *pour soi-même*.

---

<sup>495</sup> « La rapsode foraine et le pardon de Sainte-Anne », p. 180.

<sup>496</sup> Hugues Laroche, « Le détail de l'art ou le supplice de Tantale, in in « Ça ? », *Cahiers Tristan Corbière n°1*, p. 23.

*Permanence et mise à mal de la conception platonicienne dans Les Amours jaunes*

On le comprend, les premiers romantiques, Lamartine en tête, tout en revivifiant un genre sclérosé par le XVIII<sup>e</sup> siècle portent un coup à la poésie et à une conception existentielle et sublime du lyrisme, devenu manifestation de vulgarité, tentation bourgeoise de n'importe quel *quidam* se sentant vaguement artiste de faire connaître son intimité. Nous avons déjà évoqué une page de *Novembre*, de Flaubert, qui exprimait cette crise de la vocation d'écrivain (« J'étais donc ce que vous êtes tous, un certain homme [...] ») ; Baudelaire à l'ouverture des *Fleurs du mal* prendra également acte à sa manière de l'impossibilité lyrique quand il s'adresse au lecteur :

Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat  
Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère<sup>497</sup> !

Les mots « semblable » et « frère » renvoient tout autant aux valeurs chrétiennes (et au lyrisme dans son sens « religieux », qui relie la terre aux cieux) qu'aux valeurs démocratiques (le lyrisme plus horizontal de l'épanchement), mais dans une perspective ici ironique, qui conclut une description de l'âme humaine pécheresse et attirée vers le bas. C'est sur ces ruines pourtant opposées (le principe de belle architecture et d'espérance d'une part ; l'expression de son intimité, déjà caduque, d'autre part) que Baudelaire fera pousser ses *Fleurs du mal*. C'est sur ces mêmes ruines que Corbière nous livre ses *Amours jaunes*.

A l'authenticité que Corbière considère comme feinte de Lamartine, le recueil des *Amours jaunes* oppose le « chic » et la « pose » assumés. Laforgue l'a bien senti : à propos de Corbière, il écrit : « Ce n'est pas l'originalité de quelqu'un revenu des romantiques et des parnassiens successivement – mais du primesaut à la diable. Il a lu, il le dit, il les nomme – on n'en retrouve rien<sup>498</sup>. » Les parnassiens, en réaction à l'expressivité outrancière des romantiques, prônaient une poésie à tendance formaliste, particulièrement vive dans les années 1860-1870, tout autant moquée que l'écriture confessionnelle par Corbière. Laforgue considère que l'on ne « retrouve rien » de ces

---

<sup>497</sup> Baudelaire, « Au lecteur », *Les Fleurs du mal*, *op. cit.*, p. 32.

<sup>498</sup> Jules Laforgue, *Voix magiques. Baudelaire, Corbière, Cros, Hugo, Rimbaud, Mallarmé*. Cité par Jean-Pierre Bertrand, « Du chic corbiérien », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, Janvier-mars 2018, 118<sup>e</sup> année – N°1, p. 45.

deux tendances, différemment lyriques, dans *Les Amours jaunes*, nous ne le suivons qu'en partie. Un texte comme « I sonnet » semble au contraire mettre en scène les deux définitions du lyrisme. Nous le reproduisons intégralement pour le commenter dans cette perspective :

### I sonnet

AVEC LA MANIERE DE S'EN SERVIR

*Réglons notre papier et formons bien nos lettres :*

Vers filés à la main et d'un pied uniforme,  
Emboitant le pas, par quatre en peloton ;  
Qu'en marquant la césure, un des quatre s'endorme...  
Ça peut dormir debout comme soldats de plomb.

Sur le *railway* du Pinde est la ligne, la forme ;  
Aux fils du télégraphe : – on en suit quatre, en long ;  
À chaque pieu, la rime – exemple : chloroforme.  
– Chaque vers est un fil, et la rime un jalon.

– Télégramme sacré – 20 mots. – Vite à mon aide...  
(Sonnet – c'est un sonnet –) ô Muse d'Archimède !  
– La preuve d'un sonnet est par l'addition :

– Je pose 4 et 4 = 8 ! Alors je procède  
En posant 3 et 3 ! – Tenons Pégase raide :  
« Ô lyre ! Ô délire : Ô... » – Sonnet – Attention<sup>499</sup> !

Nous avons déjà commenté le vers 12, et la façon dont le point d'exclamation perturbait la métrique en créant un trompe-l'œil qu'accentue la présence des chiffres arabes. L'ensemble de ce poème nous semble symptomatique de la nostalgie de Corbière quant au lyrisme de la belle architecture et de ce principe d'espérance perdus. La tendance formaliste est évidemment parodiée : notons l'insistance sur la « forme », présente dans les rimes des quatrains, mais aussi déjà dans le petit mode d'emploi : « formons » annoncée par la mention de la règle, « Réglons », renvoyant aussi bien à la « règle » du sonnet qu'à l'outil de géométrie. La « métrification / Est approchant de celeste Nature / Parce que Dieu a tout fait par compas. » écrivait Jean Bouchet : nous avons bien ici un sonnet au cordeau, qui, malgré ses heurts, mentionne une architecture harmonieuse – sans pour autant la faire exister. L'omniprésence du fil (aux vers 1, 6 et 8), mais aussi de la ligne, figurés par la multiplication des tirets, entre certes en

---

<sup>499</sup> Corbière, « I sonnet », *Les Amours jaunes*, *ibid.*, p. 62-63.

conflit avec l'horizontalité des « pieux », des « jalons », des soldats qui dorment debout, tous ces éléments trouvant leur écho dans la figuration des points d'exclamation, mais associés aux références mythologiques (la montagne d'Apollon, le Pinde, la muse, Pégase) et aux chiffres, tout se passe comme si dans cette tonalité grinçante, Corbière évoquait à sa manière la nostalgie de ce lyrisme perdu. Quant à l'expression des sentiments, elle tente de s'introduire au dernier vers et fait crier « Attention ! ». On retrouve donc les deux définitions du lyrisme, l'ancestrale comme la romantique dans « I sonnet », mais leur traitement n'est pas le même : quand l'expressivité est purement interdite et effacée, l'assimilation explicite du sonnet et du vers aux nombres, si elle est parodique dans son excès, fait malgré tout exister cette conception symbolique du vers que Banville continue, en 1871, d'explicitier dans son *Petit traité de poésie française* :

Ceci dit, je commence, en suppliant le lecteur d'oublier, dans l'intérêt de l'étude que nous allons tenter ensemble, ses idées préconçues et les notions de notre art qu'il a pu acquérir.

Tout ce dont nous avons la perception obéit à une même loi d'ordre et de mesure, car, ainsi que les corps célestes se meuvent suivant une règle immuable qui proportionne leurs mouvements entre eux, de même les parties dont un corps est composé sont toujours, dans un corps de la même espèce disposées dans le même ordre et la même façon. Le Rhythme est la proportion que les parties d'un temps, d'un mouvement, ou même d'un tout ont les unes avec les autres<sup>500</sup>.

On voit comme Banville après avoir demandé au lecteur d'abandonner ses idées préconçues, rejoint en réalité une conception très ancienne de la poésie et des termes platoniciens, c'est dire si la nouvelle conception du lyrisme s'est très vite installée dans les esprits au XIX<sup>e</sup>, et qu'elle provoque en réaction une nouvelle affirmation des principes antiques tels que les poètes du XVI<sup>e</sup> siècle les ont revivifiés : « notre outil, c'est la versification du seizième siècle<sup>501</sup> » dit également Banville. Toujours est-il que dans « I sonnet », Corbière se situe dans cette conception mathématique du lyrisme, et que, de manière générale, « l'impeccable péccabilité », si l'on peut oser l'oxymore, tout à la fois moque et rend hommage à cette façon d'être poète : « est-il nécessaire de rappeler encore une fois que la parodie a toujours été un hommage rendu à la popularité

---

<sup>500</sup> Théodore de Banville, *Petit traité de poésie française*, op. cit., p. 2.

<sup>501</sup> *Id.*

et au génie<sup>502</sup> ? »

Au-delà d'« I sonnet » en effet, une des originalités de Corbière est bien de toucher au vers en apparence tout en faisant perdurer une rigueur et une correction de la « métrification », nous avons déjà commenté de ce point de vue le rôle de la ponctuation, qui décale visuellement les accents du vers, installe le doute quant aux coupes dans le parler marin, ou distribue la parole de telle manière que la scansion devient mouvante et plurielle. Il reste, malgré tout cela et quelques libertés avec les césures de l'alexandrin, moins éclatantes que celles de Baudelaire et Verlaine, une permanence de belle architecture, quand bien même Corbière se rend compte de ce qu'elle a d'« uniforme » et de « chloroformique » pourrait-on dire. Nouveau paradoxe de Corbière : là où, au sujet de Baudelaire, Verlaine écrivait que les mises à mal de la césure étaient « jeux d'artiste destinés, [...] soit à reposer l'oreille bientôt lasse d'une césure par trop uniforme, soit tout simplement à contrarier un peu le lecteur<sup>503</sup> », on voit comme le poète des *Amours jaunes* parvient à lier les deux : l'uniformité du vers est sauve, ce qui n'empêche nullement d'irriter les oreilles du lecteur, comme nous l'avons vu.

Comment comprendre dès lors cette permanence architecturale du vers s'il ne fait pas résonner l'harmonie céleste mais le vacarme supposé caractériser l'ici-bas ? La nostalgie de Corbière ne s'exprime pas comme chez Hugo par « le bonheur d'être triste », selon une célèbre expression des *Travailleurs de la mer*, mais bien par l'amertume face à un monde « désastré ». La lyrique corbiérienne serait alors marque paradoxale d'un principe de désespérance qui d'un même mouvement affirme la caducité de tout registre lyrique mais refuse d'y renoncer absolument. Il est difficile en effet de ne pas voir dans la rotondité des « Rondels pour après » un pendant à l'architecture d'« I sonnet » faite d'horizontalité et de verticalité, et un renouvellement de la structure symbolique du vers, non dans une perspective « déchantée » mais au contraire dans la réaffirmation du principe d'espérance tel que nous l'avons évoqué jusqu'ici. Le premier poème de la section, « Sonnet posthume », est marqué par le

---

<sup>502</sup> Théodore de Banville, préface aux *Odes funambulesques*, Alençon, Poulet-Massis et de Broise, 1857, p. XIV.

<sup>503</sup> Verlaine, « Charles Baudelaire », *Œuvres posthumes*, Paris, éd. Albert Messein, 1913, p. 29.

retour de l'araignée. À l'instar des insectes auxquels Corbière redonne leur dignité héritée de l'Antiquité, l'araignée regagne dans *Les Amours jaunes* ses vertus de grande architecte<sup>504</sup> et de fileuse. Perchée au plafond, elle tisse une toile faite de lignes auxquelles elle donne une forme ronde : l'horizontalité des vers que renforce la multiplication des points de suspension et des tirets entre bien en harmonie avec la géométrie circulaire des « Rondels » déjà évoquée. Cette forme ronde renvoie à une architecture désenchantée du repli sur soi : le ciel n'est pas la voûte céleste mais un plafond personnel, singulier. Notons en effet que les mentions de l'araignée dans le recueil s'accompagnent systématiquement d'une mention du ciel ou d'un astre, comme pour rappeler cette harmonie céleste à laquelle le poète ne croit plus, mais qu'il fait exister en mode mineur :

*Dors : on t'appellera beau décrocheur d'étoiles !  
Chevaucheur de rayons !... quand il fera bien noir  
Et l'ange du plafond, maigre araignée, au soir,  
– Espoir – sur ton front vide ira filer ses toiles<sup>505</sup>.*

Je fume... Et lui, dans son plafond,  
Ne peut plus voir les araignées.

...Je lui fais un ciel, des nuages,  
La Mer, le désert, des mirages<sup>506</sup>

Et cette étoile ?... – Oh ! va, ne cherche plus l'étoile  
Que tu voulais voir à mon front ;  
Une araignée a fait sa toile,  
Au même endroit – dans le plafond<sup>507</sup>.

Cependant, dans le « Sonnet posthume », les tirets (les fils de l'araignée) jouent un rôle radicalement différent en comparaison du reste du recueil : c'est la première fois qu'ils encadrent un terme positif, quand ils soulignaient systématiquement un centre vide (« – Rien – » dans « Paria » et « Rapsodie du sourd », le « – Moi – » creux que nous avons évoqué au sujet des points de suspension). Ils soulignent ce retour d'une architecture marque du principe d'espérance (« – Espoir – ») qu'il faut dès lors redéfinir. Il ne s'agit pas d'une poésie qui mettrait en accord la parole du poète avec

---

<sup>504</sup> L'araignée dans la poésie latine n'est en effet pas un animal infâme et repoussant. Si elle est parfois représentée comme agressive, c'est sa capacité à être géomètre architecte qui est le plus souvent mentionnée. Au sujet de l'araignée architecte, artificieuse, savante... voir André Sauvage, « Les insectes dans la poésie romaine », *op. cit.*, p. 270.

<sup>505</sup> Corbière, « Sonnet posthume », *ibid.*, p. 241.

<sup>506</sup> « La pipe au poète », p. 84.

<sup>507</sup> « Le poète contumace », p. 96.

un ordonnancement harmonieux du monde symbolisé par la conjecture astrale et musicale. Au contraire, Corbière insiste, il est « décrocheur d'étoiles », il ne faut plus « cherche[r] l'étoile », il dés-astre sa poésie, comme le monde est dés-astéré.

Et pourtant. Si la critique a du mal à se mettre d'accord sur les « Rondels pour après », c'est bien que la section est d'une incroyable ambiguïté (dans un recueil dont nombre de poèmes sont déjà ambigus...). Hugues Laroche reprend quelques-uns des discours critiques qui s'opposent dans son chapitre « Sous le signe du sommeil » : les « Rondels » sont-ils une section bretonne ? une section de la mort ou de la renaissance ? section du renoncement au moi ou de son ressaisissement ? Thierry Roger poursuit le débat en évoquant « une lecture fort contestable, à savoir positive et apaisante, des 'Rondels pour après'<sup>508</sup> ». Pour ce qui est de la conception platonicienne du lyrisme dans la section, nous nous heurtons aux mêmes contradictions : le plafond et l'araignée se substituent respectivement aux voûtes célestes et à l'étoile, mais l'enfant poète évolue bien dans un ciel étoilé ; cet enfant décroche les étoiles (désastre ?) mais chevauche les rayons ; le style « élevé » qui caractérise ce lyrisme côtoie la trivialité, *passim*. Il nous semble, malgré ces difficultés, que le principe d'espérance et la belle architecture prédominent dans les « Rondels ». La forme ronde, dont on a vu qu'elle concurrençait l'architecture rectiligne des temples détruits dans « I sonnet », évoque la révolution astrale et l'éternel retour (pensons au dernier vers du recueil : « *Ici reviendra*<sup>509</sup> »), et donc une concordance entre la voix poétique et l'harmonie cosmique. Cette lecture est renforcée par les collages que Corbière a effectués sur son édition personnelle des *Amours jaunes*, présentés par Benoît Houzé dans son article « Traces de Tristan Corbière : documents inédits ou retrouvés ». Le collage surplombant « Petit mort pour rire » retient notamment notre attention, en représentant une alternance de cercles étoilés et d'*orobouros*. Le cercle en tant que forme aurait bien un rapport avec la rêverie cosmique du lyrisme : admettons-le, c'est encore trop peu pour faire de Corbière un tenant naïf de cette conception de la poésie lyrique.

---

<sup>508</sup> Thierry Roger, « Corbière le chien », *op. cit.*, p. 3. Thierry Roger renvoie notamment à la préface de Christian Angelet dans notre édition : « [La quête d'identité du sujet poétique] va de l'identité ruinée du mort-vivant qui ouvre le livre [...] à l'intégrité retrouvée dans la fusion cosmique des 'Rondels pour après' [...] ». Christian Angelet, préface aux *Amours jaunes*, *ibid.*, p. 14.

<sup>509</sup> Corbière, « Male-fleur », *ibid.*, p. 246.

Cette contradiction trouve en partie sa résolution dans un hémistiche de « Sonnet posthume » : « *ferme les yeux pour voir*<sup>510</sup>. » La fermeture au monde tel qu’il est (tel que le Corbière le conçoit), dés-astéré, où les poètes ayant droit de cité (Lamartine...) ont préféré substituer à la hauteur du chant un étalement des viscères, une expression de citron, impose un refuge sous son « plafond » : l’écriture poétique devient pour Corbière une manière de recréer *pour soi-même* ce système d’ordonnement miraculeux. Ainsi peut-on comprendre la profusion des ronds, même en dehors de la section des « Rondels » : crapaud, hérisson, chiens, mouches et moucherons, araignées... ponctuation... autant d’éléments dont nous avons vu qu’ils étaient circulaires ; autant d’éléments, donc, qui à l’instar de la lyre d’Orphée, sont des analogues, des représentations microcosmiques d’un système lyrique auquel Corbière, sans être dupe de sa caducité, refuse de renoncer absolument. « Corbière, comme tout grand poète, nous parle sans doute de lui, mais aussi du destin de la poésie. De ce point de vue, *Les Amours jaunes* peuvent se lire comme un voyage aventureux à travers des tonalités, à des pratiques, à des époques poétiques différentes, pour finalement mettre en ‘question’ toute la poésie – la poésie métrique, ou la poésie en général, telle est peut-être la question<sup>511</sup>. » Voici Corbière à nouveau en marge, à la frontière de deux conceptions de la poésie : contribuant à toucher au vers, il n’y renonce pas pour autant ; « prosaisant » la poésie, il semble refuser la complète « Perte d’auréole » du poème en prose baudelairien. Platon écrivait « [Le poète] est incapable de créer avant [...] que son esprit ait cessé de lui appartenir<sup>512</sup> » : il y a certainement dans cette façon de « fermer les yeux pour voir », de s’adonner au sommeil, tout comme aux délires visionnaires de l’insomnie, une manière de trouver avec une nouvelle forme d’inspiration, plus physique, corporelle même, et revenue de la fable des muses.

---

<sup>510</sup> « Sonnet posthume », p. 242.

<sup>511</sup> Makoto Ozawa, « ‘Rondels pour après’ ». *Berceuses pour demain*, *op. cit.*, p. 214.

<sup>512</sup> Platon, *Ion*, *op. cit.*, p. 34.

## 2. Caractères du caractère

« *C'est du...* » : *soi comme un point*

Dans sa biographie de Corbière, Jean-Luc Steinmetz évoque l'écriture et la peinture comme « les deux têtes de Janus<sup>513</sup> ». Or, nous l'avons vu, le dédoublement et la multiplication dans *Les Amours jaunes* sont souvent synonymes d'échec : le poète est peintre parce que sa poésie échoue dans de multiples domaines (le dire amoureux, la transfiguration du réel, la création d'une communauté, quelle qu'elle soit, qui accueillerait le poète) ; le peintre est poète car sa palette ne donne que des « paysage[s] mauvais ». Certes, Corbière exagère ses défauts et ses manques, et c'est là un des paradoxes de la caricature : même réussie, la caricature ne peut jamais créer que de la laideur, ainsi brandie en étendard par Corbière. Il n'en demeure pas moins que cet entre-deux pose la question de l'identité du poète, de son caractère. Dire est problématique chez Corbière, que l'on soit poète ou lecteur. Se dire semble encore plus complexe, et au-delà de la pose, tout se passe comme si les signes non verbaux, ou, au mieux, les caractères détournés, étaient les seuls aptes à signer l'œuvre, écrite ou peinte. Alors même que Corbière multiplie les différents genres censés définir le sujet (Autoportraits – littéraires ou picturaux, épitaphes, et même un interrogatoire de police où le poète est sommé de décliner son identité), le nom et la signature restent toujours problématiques. Benoît Houzé remarque que *Les Amours jaunes* est signé d'un graffiti inséré dans l'eau-forte du frontispice du recueil, « Trîst » écrit à l'envers : déjà le prénom (lui-même un pseudonyme) est incomplet à l'ouverture du recueil. Plus encore, dans le poème-dialogue liminaire du recueil, le poète semble incapable d'apposer sa signature :

– Mais est-ce du huron, du Gagne, ou du Musset ?

– C'est du ... mais j'ai mis là mon humble nom d'auteur  
Et mon enfant n'a pas même un titre menteur<sup>514</sup>.

L'« enfant », désignant ici le recueil, est comme orphelin d'un père, qui ne parvient pas à apposer son nom et le remplace par des points de latence : « C'est du... ». La ponctuation devient ainsi la véritable signature du poète, et il n'est sans doute pas anodin que Corbière choisisse les trois points. Par définition, ils s'opposent au point

---

<sup>513</sup> Jean-Luc Steinmetz, *Tristan Corbière, « Une vie à-peu-près »*, Fayard, 2011, p. 185.

<sup>514</sup> Corbière, « Ça ? », *Les Amours jaunes, op. cit.*, p. 42.

unique, final, figure de l'unité et du rassemblement. Corbière lui préfère certainement cette inscription de l'éparpillement et de la surenchère, qui se retrouve d'ailleurs dans la parole de l'interrogateur : le recueil est à la fois du « huron », notamment dans la section « Gens de mer » où Corbière se plaît à insérer des jurons de marin, du « Gagne », politicien et littérateur excentrique, Corbière multipliant les excentricités formelles et les discours graveleux, et du Musset, ces différentes provocations cachant mal parfois un lyrisme désespéré et un héritage romantique. À nouveau, dans la prolifération, la figure singulière du poète se perd, et quand le dire est impossible, la ponctuation prend le relais, comme le pense Peter Szendy à propos d'une nouvelle de Tchekhov, mais qui s'applique absolument à Corbière :

Il y a là comme la formule abrégée de l'impossibilité [...] de coïncider avec soi, de s'arrimer à soi pour dire « je ». Car visiblement, pour pouvoir signer en tant que ce (je) que je suis, un point n'est pas assez. Il faut encore le surponctuer, ce point, il faut ponctuer sa ponctuation, pour s'assurer que le « je » ainsi piqué et cloué à soi n'est plus emporté à la dérive de ses hallucinations, mais qu'il est bel et bien arrêté, ancré quelque part. [...] Je] ne peux (me) dire « je » qu'en répétant et multipliant précisément ce qu'il s'agissait de faire taire [...]. Tout se passe comme si je ne pouvais signer qu'en ponctuant cette affirmation de moi par l'instrument de la perte de soi<sup>515</sup>.

On retrouve une autre marque de cette difficulté à dire son propre nom dès la dédicace inaugurale : « À l'auteur du *Négrier*. / T. C. <sup>516</sup> » Ces initiales seront dans le recueil ce qui se rapproche le plus du nom de Corbière, et alors qu'il devrait être redoublé dans cette dédicace (le nom du père, auteur du *Négrier* et la signature de Tristan), Corbière le fait doublement disparaître. Cette substitution du nom par le signe ponctuant se démultiplie et prend diverses complexions tout au long du recueil : dans « Épitaphe », les points de suspension laissent place à un tiret qui remplace le nom : « Ci-gît, – cœur sans cœur mal planté<sup>517</sup> » ; il ne peut s'empêcher d'apposer une marque discrète dans la citation qu'il fait de Lamartine, à l'ouverture de « Le fils de Lamartine et Graziella » : « La sienne m'a pardonné. Pardonnez-moi aussi, vous !!! J'ai pleuré<sup>518</sup> » La citation serait rigoureusement conforme aux dernières lignes de *Graziella*, n'était cette surponctuation finale, qui hystérise la « larme écrite » pour la parodier mais qui peut également être lue comme une façon pour Corbière de s'immiscer subrepticement

---

<sup>515</sup> Peter Szendy, *À coups de points. La ponctuation comme expérience*, op. cit., p. 20-21.

<sup>516</sup> Corbière, *Les Amours jaunes*, *ibid.*, p. 35.

<sup>517</sup> « Épitaphe », *ibid.*, p. 52.

<sup>518</sup> « La fils de Lamartine et de Graziella », *ibid.*, p. 156. Nous soulignons.

dans la parole de l'autre, et, en la détruisant, la faire sienne. Corbière est dans cet ajout de ponctuation : le caractère ponctuant inscrit sur la page est son identité. Cette adéquation entre le « moi » et la ponctuation est explicite dans l'album Louis Noir, dans un poème écrit sous un autoportrait datant de 1869 :

Je voudrais être un point épousseté des masses,  
Point perdu mais un **point ●**  
Un point mort balayé dans la nuit des espaces.  
.... Et je ne le suis point<sup>519</sup> !.

Nous avons déjà rapproché, en introduction, ces vers d'images qui parcourent la section « Rondels pour après », le poète y possédant les mêmes caractéristiques que le signe de ponctuation. Ajoutons qu'il n'est pas anodin que l'intégralité de cette section soit en italiques : façon de mimer la rapidité et l'élan, le caractère italique associe le poète à un être supérieur, et il est tentant de rapprocher cette section de la définition que Nietzsche fait de « l'homme supérieur » : « Celui qui a les pieds légers court par-dessus la vase et danse comme sur de la glace balayée<sup>520</sup>. »

#### *Signer d'un point : humilité et éloge de la simplicité*

Le point est en effet l'unité à la fois plus insignifiante dans son inscription sur la page, mais également la plus fondamentale et l'on peut comprendre ainsi ce désir paradoxal qui ramène le poète à son rang réel, infime, pourrait-on dire pour paraphraser le poème « Clown » de Michaux, tout en conférant à ce statut dérisoire une dignité pure : « le point est le signe d'une sentence parfaite<sup>521</sup> » écrivait Geoffroy Tory. Nous l'avons vu, le point en tant que ponctuation se retrouve décliné dans diverses figures qui lui ressemblent physiquement : la mouche, le moucheron, la comète... figure symbolique d'un repli sur soi qui permet de se ressaisir dans la concentration, il représente

---

<sup>519</sup> Corbière, *ffocsoR*, *op. cit.*, feuillet 23, r<sup>o</sup> – Nous tentons de reproduire l'écriture manuscrite de Corbière : le mot « point », dans le deuxième vers est une première fois écrit dans une police plus grande, puis une deuxième fois dans une écriture plus grasse. Le point en lui-même est disproportionné par rapport au reste de l'écriture. Le point d'exclamation du dernier vers cité est suivi par un autre point.

<sup>520</sup> Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra. Un livre pour tous et pour personne*. Traduit de l'Allemand par Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1952, quatrième partie, ch. « De l'homme supérieur », § 17, p. 343.

<sup>521</sup> Tory, *Champ fleury*, *op. cit.*, feuillet 65v<sup>o</sup>.

visuellement la possibilité de « s'arrimer à soi ». Michaux, à nouveau, réussit dans « Magie » une expérience toute corbiérienne grâce à une pomme :

J'étais autrefois bien nerveux. Me voici sur une nouvelle voie :  
Je mets une pomme sur ma table. Puis je me mets dans cette pomme. Quelle tranquillité !  
Ça a l'air simple. Pourtant il y a vingt ans que j'essayais ; et je n'eusse pas réussi, voulant commencer par là. Pourquoi pas ? Je me serais cru humilié peut-être, vu sa petite taille et sa vie opaque et lente. C'est possible. Les pensées de la couche du dessous sont rarement belles<sup>522</sup>.

Après avoir expliqué que son installation dans la pomme a dû passer par une union à l'Escaut, fleuve qui représente tout au contraire la dilution et l'éparpillement de « mille sensations » mais ayant le bon goût de ramener la *persona* à « l'altitude zéro », Michaux conclut ainsi son itinéraire vers le recentrement sur soi :

J'en viens à la pomme. Là encore, il y eut des tâtonnements, des expériences ; c'est toute une histoire. Partir est peu commode et de même l'expliquer.  
Mais en un mot, je puis vous le dire. *Souffrir* est le mot.  
Quand j'arrivai dans la pomme, j'étais glacé<sup>523</sup>.

Rien ne permet de dire que Michaux songe à une parenté physique entre la pomme et la ponctuation, mais le fruit joue malgré tout le même rôle que Corbière semble désirer assigner au point. Se sceller dans ce point et, « mort », balayer « la nuit des espaces » : la ponctuation permet une sorte de déification, dessine une constellation portant le nom du poète, mais cette apothéose ne peut se réaliser paradoxalement que dans l'humilité – Michaux parle d'humiliation – du signe graphique. Corbière y trouve une signature, au sens étymologique du terme : « marquer d'un signe, sceller, signaler, désigner, distinguer<sup>524</sup>. » Le dépouillement nécessaire au recentrement est montré par la négative dans un poème comme « Bonsoir », qui met en scène la figure d'un poète à qui la fortune aurait enfin souri, interdisant toute déification du fait de la réussite sociale :

Et vous viendrez alors, imbécile caillette,  
Taper dans ce miroir clignant qui se paillette  
D'un éclis d'or, accroc de l'astre jaune, éteint [...]

Vous n'avez rien senti, vous qui – midi passé –

---

<sup>522</sup> Henri Michaux, « Magie », *Entre centre et absence*, in *Lointain intérieur*. Plume, précédé de *Lointain intérieur*, Gallimard, coll. « Poésie », 1963. p.9.

<sup>523</sup> *Id.*, p. 10.

<sup>524</sup> Etymologie de *signare* selon le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. [www.cnrtl.fr/etymologie/signer](http://www.cnrtl.fr/etymologie/signer). Site consulté le 08 juin 2019.

Tombez dans ce rayon tombant qu'il a laissé<sup>525</sup>.

Ces vers mettent bien en scène l'anti-poète « chevauteur de rayons », l'anti-« léger peigneur de comètes » : le miroir dans lequel l'« imbécile caillette » viendrait « taper<sup>526</sup> » produit des « paillettes », forme d'étoiles dégradées ; la position divine évoquée par le « rayon tombant » est comme abandonnée et méprisée par le poète ; enfin, l'astre n'est qu'un leurre « éteint » : « Ses chants... C'était d'un autre ; il ne les a pas lus<sup>527</sup>. » Ce refus était annoncé dans une prolepse du sonnet précédant immédiatement « Bonsoir », « Déclin », où le poète « décline » paradoxalement dans son ascension sociale :

Oh ! comme il était Rien !... – Aujourd'hui, sans rancune  
Il a vu lui sourire, au retour, la Fortune ;  
Lui ne sourira plus que d'autrefois [...]<sup>528</sup>

« Rien !...– » Ce mot est systématiquement accompagné d'une sur-punctuation dans *Les Amours jaunes*, et dans ce cas précis, se colore d'une dimension affective au regard de l'amertume d'être « quelqu'un ». La punctuation souligne peut-être le plaisir d'une légèreté, perdue dans le fantasme de la réussite, en opposition à la lourdeur du poète jouissant de la reconnaissance devenu très bourgeois, et de ce fait, négation du poète : « Son cœur a pris du ventre et dit bonjour en prose<sup>529</sup>. » Plus loin, il est tentant de rapprocher Corbière de Rimbaud : « Dans sa gloire qu'il porte en paletot funèbre<sup>530</sup> », le poète se prive du paletot devenu « idéal » de « Ma bohème », ou des « beaux haillons / Que le soleil traverse ; / Mes trous sont des rayons<sup>531</sup>. » Négation du sonore, la punctuation signe ce « Rien » dans lequel se reconnaît Corbière. Tout à la fois il s'y « scelle » et « se distingue ».

---

<sup>525</sup> Corbière, « Bonsoir », *Les Amours jaunes*, *ibid.*, p. 91-92.

<sup>526</sup> Christian Angelet voit dans l'utilisation de ce terme une référence à l'expression « taper dans l'œil ». Sans le contredire, nous pensons qu'il s'agit également d'un jeu avec « taper », synonyme « d'emprunter » : la femme vient se regarder complaisamment dans le miroir qu'est le recueil auquel elle a servi de muse – vénale –, une fois que l'auteur a acquis la célébrité.

<sup>527</sup> « Bonsoir », *ibid.*, p. 92.

<sup>528</sup> Corbière, « Déclin », *Les Amours jaunes*, *ibid.*, p. 91.

<sup>529</sup> *Id.*

<sup>530</sup> *Id.*

<sup>531</sup> Corbière, « Bohème de chic », *ibid.*, p. 58.

*Faire voler les oripeaux : le point comme négation volontaire de soi*

Si Michaux voit l'humiliation devenue dignité dans une simple « pomme », dont le signifiant est certainement à rapprocher par paronomase du mot « poème », il la verra également dans la simplicité d'un geste tendu entre écriture et dessin. On trouve par exemple dans *Moments. Traversées du temps* une section intitulée « Lignes », dans laquelle Michaux écrit : « Ennoblie par une trace d'encre, une ligne fine, une ligne, où plus rien ne pue<sup>532</sup> ». Tel Saint Barthélémy débarrassé de sa peau dans *Le Jugement dernier* de Michel-Ange, il y a un idéal de dépouillement chez Corbière, le poète est bien celui qui « Va, comme le pélican blanc, / En écorchant le chant du cygne, / Bec-jaune, te percer le flanc<sup>533</sup> ». Dans ces vers de l'avant dernier sonnet de « Paris », Corbière joint une double dimension existentielle. La dimension religieuse d'abord, le pélican étant un symbole christique que l'on retrouve chez Clément Marot : « Le Pélican, qui pour les siens se tue. / Pour eux mourut cet oiseau déifique<sup>534</sup> » ; le cygne quant à lui est un « oiseau immaculé, dont la blancheur, la puissance et la grâce font une vivante épiphanie de la lumière<sup>535</sup>. » Les flancs percés, enfin, font une référence évidente au doute de Saint-Thomas<sup>536</sup>. L'autre dimension existentielle est plus proprement poétique, et proche de celle que Mallarmé évoquera dans « L'azur », image du désir d'absolu poétique qui martyrise le poète tentant de trouver refuge dans une inspiration spleenétique directement héritée de Baudelaire. Le « pélican blanc » fait alors référence à Marot, mais aussi – et surtout – au Musset de « La nuit de mai » la nécessité d'écorcher le cygne renvoyant au rapport de Corbière à Lamartine qui écrit « Chantons, puisque la mort, comme un cygne, m'inspire / Aux bords d'un autre monde un cri mélodieux<sup>537</sup>. »

Tristan stigmatise le répertoire traditionnel des métaphores idéales du bestiaire romantique. Il y substitue son identité crapaud pour faire parvenir à l'entendement public son chant de batracien à l'instant où

---

<sup>532</sup> Henri Michaux, « Lignes », *Moments. Traversées du temps*, Gallimard, 1973, p.29.

<sup>533</sup> Corbière, « Paris », *ibid.*, p. 48.

<sup>534</sup> Clément Marot, « De la passion notre seigneur Jésus-Christ », *Ballades, in L'Adolescence clémentine*, édition de Franck Lestringant, Gallimard, coll. « Poésie », 2006, p. 167.

<sup>535</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, article « Cygne », *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, éditions Robert Laffont S. A. et éditions Jupiter, 1982, p. 332.

<sup>536</sup> « Les trous sont vrais » écrit Corbière dans « La rapsode foraine et le pardon de Sainte-Anne », *ibid.*, p. 181.

<sup>537</sup> Alphonse de Lamartine, « Le poète mourant », *Nouvelles méditations poétiques, in Méditations poétiques. Nouvelles méditations poétiques, op. cit.*, p. 304.

l'orchestration des cygnes, des pélicans et rossignols imposaient leur style<sup>538</sup>.

Le rapport de Corbière à Lamartine, que nous détaillerons plus tard, est certainement plus complexe que ce qui a souvent été dit : nous voyons dans cette volonté « d'écorcher le chant du cygne » un désir de retrouver son intériorité débarrassée de son plumage, certes insolemment blanc, plus qu'un geste qui consisterait à « lui tordre son cou », pour reprendre les termes de Verlaine. Seul oiseau non-biblique et non-poétique, le « bec-jaune », oiseau de proie non dressé, renverrait alors bien évidemment à Corbière lui-même, du fait de la couleur de son bec qui rappelle la coloration de ses amours, mais également du fait qu'au sens figuré « bec-jaune » peut signifier « sot » ou « ignorant », sous la plume de Molière<sup>539</sup> par exemple, masques qu'emprunte volontiers Corbière. Corbière est ainsi celui qui perce les trous, crée du vide et du doute tout en dépouillant la poésie – lamartinienne – de ses oripeaux.

Il y a une contradiction dans les lignes qui précèdent : Corbière se rêve comme « un point », mais se vit dans la multiplication de ce point. Reprenons les vers, non plus du point de vue du rêve de concentration et d'unicité, mais en observant précisément l'usage de la ponctuation qu'il y fait :

Je voudrais être un point épousseté des masses,  
**Point** perdu mais un **point** ●  
Un point mort balayé dans la nuit des espaces.  
.... Et je ne le suis point<sup>540</sup> !.

Il y a trop de « point » et de points dans la strophe de l'album Louis Noir, le statut hypothétique interdisant peut-être la légèreté espérée. Au contraire, l'insistance sur la graphie associe plutôt ces quatre vers à un aveu d'échec : « Je voudrais être *un* point », mais « mon humble nom d'auteur » se trouve dans la surponctuation, pourrait dire Corbière. On remarque cet abus notamment dans les quatre points de latence qui inaugurent le dernier vers cité. Corbière semble apprécier cet ajout à la triplication,

---

<sup>538</sup> Fabienne Le Chanu, « Le bestiaire des Amours jaunes », in *Tristan Corbière, poète en dépit de ses vers*, Morlaix, Musée des Jacobins, 1995, p. 31.

<sup>539</sup> Dans *Dom Juan ou Le Festin de pierre* de Molière : « CHARLOTTE : Oui, Mathurine, je veux que Monsieur vous montre votre bec jaune. », II, 4, préface de Jean-Jacques Gauthier, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de poche », 1985, p. 47.

<sup>540</sup> Corbière, *ffocsoR*, *ibid.*, feuillet 23, r<sup>o</sup>.

alors que l'usage des trois points est déjà fixé en 1873 (depuis 1819). Comme le rappelle Julien Rault :

Il y a très certainement un sentiment de distorsion, de déviance dans l'ajout d'un quatrième terme. Avec quatre points, on bascule dans le trop, dans le déraisonnable, dans la folie (on se souvient de l'inquiétant « L'Azur ! L'Azur ! L'Azur ! L'Azur ! » de Mallarmé). Le quatrième terme est du côté de l'excès, du débordement : il inaugure, *mutatis mutandis*, le passage de l'énumération à l'accumulation<sup>541</sup>.

« Déviance » dans le « déraisonnable » : celui qui, dans ce même poème, se veut « fou, mais réussi » a sans doute « épousseté » ce point, l'a éparpillé dans le recueil comme autant de signatures pour contrer l'impossibilité de se dire. On remarque également dans la citation le geste ponctuant déjà évoqué (« Il faut encore le surponctuer, ce point, il faut ponctuer sa ponctuation, pour s'assurer que le « je » ainsi piqué et cloué à soi n'est plus emporté à la dérive de ses hallucinations, mais qu'il est bel et bien arrêté, ancré quelque part<sup>542</sup>. ») avec la double ponctuation finale « !. », variation appauvrie du très usité « !... » parcourant *Les Amours jaunes*. Impossible de réellement trancher s'il y a ou non unité dans cette citation : les gestes de recentrement sont nombreux, avec le point noir démesuré, sorte de pomme michaldienne avant l'heure dans laquelle Corbière peut se lover, la réduction de l'aposiopèse finale ou la triple affirmation du chiffre « un », mais ils sont contrebalancés par le trop-plein qui, à bien des égards, est un « trop-vide » ici. Dans un vertige très condensé qui fait constamment aller de la profusion, dilution de l'identité au ressaisissement de soi dans un « ● », nous voyons exactement les mêmes caractéristiques que dans les portraits impossibles qui font jouer les oxymores à outrance. Pour aller dans ce sens, notons que cette rêverie sur la ponctuation intervient dans un feuillet de *ffoscoR* sur lequel se trouve un autoportrait peint, une première version de ce qui deviendra l'« Epitaphe » dans *Les Amours jaunes*, et plusieurs mentions de la haine de soi (« fou, ne me souffrant pas » ; « le **moi** humain est haïssable / Eh bien **moi** je **me** hais » ; « La haine déclarée contre soi-même est peut-être une nuance dans l'égoïsme<sup>543</sup> »). Ce même désir d'être un point (ou de n'être point ?) vient immédiatement après une réflexion sur la mort :

---

<sup>541</sup> Julien Rault, *Poétique du point de suspension. op.cit.*, p. 34. – Nous précisons que les quatre points de latence sont légion dans les manuscrits de Corbière et qu'ils ont été ramenés à trois, comme « normés » dans les différentes éditions.

<sup>542</sup> Peter Szendy, *À coups de points. La ponctuation comme expérience, op. cit.*, p. 20

<sup>543</sup> Corbière, *ffoscoR, ibid.*, feuillet 23, r<sup>o</sup>.

La mort... ah oui, je sais : cette femme bien froide,  
Coquette dans la vie ; après, sans passion.  
Pour coucher avec elle il faut être trop roide...  
Et puis, la mort n'est pas, c'est la négation

Je voudrais être un point<sup>544</sup> [...]

Un vers comme « la mort n'est pas, c'est la négation », mis en relation avec « .... Et je ne le suis point » contribue à porter un regard sur la ponctuation devenue existentielle : se réduire à un point, être soi-même une négation, n'est-ce pas là une manière d'échapper à la mort ? Tout au moins de la prendre de court et ainsi la tromper, notamment en changeant d'identité ? L'existence même de Corbière commence tout à la fois par la négation de sa vie, et du fait de cette négation, par un pied-de-nez à la mort « Corbière, [...] mort-né » (« na ! »). En effet, après la négation qu'est la mort et la négation volontaire qu'est le point, la figure du chien prend le relais : « .... Et je ne le suis point ! / Je voudrais être *alors* chien de fille publique<sup>545</sup>. »

### *La persistance énonciative dans la ponctuation*

Comme nous l'avons vu, Corbière est dépossédé de son nom, et de son identité, ne serait-ce que parce que « Corbière » ce n'est pas lui, c'est avant tout son père. Son identité lui étant confisquée, il se rêve comme un « point », à la fois symbole de la négation de son être (« je ne le suis point ») et en même temps unité graphique omniprésente dans l'ensemble du recueil. C'est cette négation de soi qui permet au poète d'être protéiforme, tantôt crapaud, tantôt « ORDURE »<sup>546</sup>, souvent chien. Il est intéressant de noter que, si dans le recueil Corbière refuse son nom, il en accepterait volontiers un autre, celui du chien Bob :

– *Bob ! Bob !* – Oh ! le fier nom à hurler d'allégresse !...  
Si je m'appelais *Bob*... Elle dit Bob si bien !  
Mais moi je ne suis pas pur sang. – Par maladresse,  
On m'a fait braque aussi... mâtiné de chrétien.

---

<sup>544</sup> *Id.*

<sup>545</sup> *Id.* Nous soulignons.

<sup>546</sup> Comme dans « Bohème de chic », dans lequel la *persona* se définit ainsi dans un geste provocateur : « Je pose aux devantures / Où je lis : – DEFENDU / DE POSER DES ORDURES / –Roide comme un pendu ! »

– Ô Bob ! nous changerons, à la métempsycose :  
Prends mon sonnet, moi ta sonnette à faveur rose ;  
Toi ma peau, moi ton poil – avec puces ou non...

Et je serai *sir Bob*. – Son seul amour fidèle !  
Je mordrai les roquets, elle me mordrait, Elle !...  
Et j’aurai le collier portant Son petit nom<sup>547</sup>.

Outre la dimension comique consistant à reprendre l’image du poète qui se rêve comme chien<sup>548</sup> à laquelle Corbière ajoute une dimension plus franchement sexuelle<sup>549</sup>, on note l’extase à prononcer un nom qui serait enfin sien (« le fier nom à hurler d’allégresse » ; « Elle dit Bob si bien ! »). Ce plaisir se retrouve dans l’accumulation du nom « Bob », redoublée par le fait de porter un collier « portant Son petit nom ». Le seul fait d’avoir un nom chéri (avec l’adjectif « Son *petit* nom », qui montre un rapport affectif) semble dépasser la joie du lien amoureux, et prend une dimension existentielle pour le poète qui enfin peut se définir en se nommant. Le nom même du chien a été travaillé pour l’édition : dans l’album Louis Noir, le chien s’appelle « Black<sup>550</sup> ». En choisissant finalement « Bob », Corbière choisit le palindrome qui, d’une part imite l’abolement du chien mais invite également à une lecture réflexive. Peut-être faut-il également considérer la dimension graphique de ce nouveau nom, dans la continuité de la rêverie sur soi comme un « point épousseté des masses » : « Bob », contrairement à « Black », c’est aussi un amas de points blancs cerclés de noirs<sup>551</sup> (deux points pour le « B », un pour le « o », un quatrième pour le « b » : on retrouve les quatre points, en négatif cette fois, chers à Corbière) c’est le rêve presque cratylien de l’adéquation parfaite entre le caractère visuel du nom et le caractère du poète : « Bob » signale le caractère cynique d’un poète qui accomplit sa propre négation du fait de ce nom onomatopéique. On remarque également que, comme pour « I sonnet », Corbière ajoute à sa version finale un usage du caractère qui se dérègle au fur et à mesure du poème : le tiret qui marque initialement l’alternance

---

<sup>547</sup> Corbière, « Sonnet à sir Bob », *Les Amours jaunes, ibid.*, p. 63-64.

<sup>548</sup> Et l’on retrouve ici un dialogue avec Ronsard et la *Continuation des amours*.

<sup>549</sup> Sexualité déviante, qui accentue le plaisir érotique du contact entre le chien et la femme : hors du système de valeurs chrétien qui bride la sexualité, le poète-chien exprime son espoir d’être mordu et d’ajouter au soupçon de zoophilie une dose de sauvagerie.

<sup>550</sup> Corbière, *ffocsoR*, *op. cit.*, feuillet 4, v<sup>o</sup>.

<sup>551</sup> Dans une moindre mesure, cela s’applique également à « Pope », autre chien avatar de Corbière. N’était le « e », on pourrait même penser que « bob » et « pope » sont un seul et même nom, inversé selon une symétrie axiale.

des voix est dans la dernière strophe apparemment immotivé, le poète se réapproprie l'italique (« Si je m'appelais *Bob*... ») qui de la même façon désignait à l'origine la parole féminine. Nous nous risquons à prendre également en compte l'usage des points (également ajoutés pour la version finale) : dans les deux premières strophes du poème, les points de latence jouent à plein comme cette « signature » déjà évoquée, en prolongeant les tentatives d'autodéfinition (« Si je m'appelais *Bob*... », « On m'a fait braque aussi... mâtiné de chrétien »). Associés au conditionnel, ils correspondent à l'une des définitions qu'en donne Julien Rault :

La latence se comprend comme une persistance (énonciative) qui signale que 'tout n'est pas dit', qu' 'il reste à dire' : les trois points introduisent une forme de mi-dire, entre le point de présence et de l'évidence et le plan de l'absence et de l'indécidable<sup>552</sup>.

L'« évidence », quant à elle, se trouve à la volte : « Et je serai *sir Bob*. » Le temps du poème, le nom de la *persona* est affirmé, comme en témoigne ce point unique que Corbière parvient enfin à incarner et que confirme la transition du conditionnel au futur simple<sup>553</sup>. Certes, la réussite est fragile et temporaire, d'autant plus qu'elle est associée au fantasme sexuel et onomastique, le chien représentant, outre la fidélité, la pulsion pure, et *a fortiori* le braque, chien de chasse au tempérament fougueux qui par analogie désigne aussi un individu fantasque et un peu fou. Par ailleurs ce chien de chasse agité pourrait être rapproché du bec-jaune chargé d'écorcher le chant du cygne, l'oiseau étant un oiseau de proie non dressé. Dans ces quatre ronds blancs, assimilables à des vides, qui forgent un nouveau nom, ou plutôt le dessinent, on retrouve cette idée déjà évoquée de richesse dans le dépouillement. La ligne « ennoblie » de Michaux déjà évoquée plus haut appelle comme chez Corbière la figure du chien : « Pas pour expliquer, pas pour exposer, pas en terrasses, pas monumentalement / Plutôt comme par le Monde il y a des anfractuosités, des sinuosités, comme il y a des chiens errants<sup>554</sup> ».

Il n'en demeure pas moins que Corbière semble se vivre dans la ponctuation, devenue lieu privilégié, quoique paradoxal, de l'expression du « moi » : façon de

---

<sup>552</sup> Julien Rault, *Poétique du point de suspension. op.cit.*, p 53.

<sup>553</sup> Cette transition intervient plus tard dans la version de l'album Louis Noir, où il est écrit : « Alors je serais toi »

<sup>554</sup> Henri Michaux, « Lignes », *Moments. Traversées du temps, ibid.*, p.29

s'écrire tout en évitant l'épanchement, la ponctuation signale ainsi la personnalité du poète, le caractère scelle son caractère. Tendue entre un double absolu, celui de la consécration de soi en constellation ponctuelle et du resserrement, de la concentration de soi dans un point, noir ou blanc, Corbière est dans ce déchirement qui caractérise le poète maudit selon Pierre Seghers : « L'absolu (le pouvoir « absolu », le zéro « absolu ») est une notion forte... Une notion qui séduit et fascine les extrémistes et les insuffisances de tous poils. Elle rend inhumain, donc... supérieur<sup>555</sup> ? » *Les Amours jaunes* serait en ce sens le recueil d'une cosmogonie intime : Corbière y déconstruit des représentations littéraires du monde (de celle des premiers romantiques à celle de l'opéra-comique), sans renoncer pour autant à l'idée que la poésie est le genre privilégié de la recréation d'un lien entre le poète et la nature, à laquelle il rend son rythme originel. Cette idée se manifeste cependant de manière paradoxale : le poète dans le recueil est montré comme celui qui comprend la réalité de la mer notamment, est seul capable, contre les romantiques, de traduire et de nommer :

Un grain... est-ce la mort, ça ? La basse voilure  
Battant à travers l'eau ! – Ça se dit encombrer...  
Un coup de mer plombé, puis la haute mâtüre  
Fouettant les flots ras – et ça se dit sombrer.

– Sombrer. – Sondez ce mot. Votre mort est bien pâle<sup>556</sup>

On voit comme le dialogue avec Hugo se fait autour du lexique et d'un rapport poétique aux mots, qu'il s'agit de « sonder », de creuser dans une logique verticale toute mallarméenne : l'enjeu est bien de « rendre un sens plus pur aux mots de la tribu », de les remettre d'accord avec la rude réalité. En même temps, Corbière assume l'artificialité de l'écriture poétique, ne croit pas en une langue « naturelle ». La présence d'un sonnet dans « Les rondels » empêche en effet une lecture trop naïve de la section qui consisterait à y voir, par l'intermédiaire de la forme circulaire, une complète harmonie retrouvée avec le cosmos. Au sujet du lyrisme, nous avons vu que Corbière recréait pour lui-même un « monde habitable », en fermant « les yeux pour voir », en mettant à sa portée une harmonie cosmique personnelle et un ici-bas qu'il peuple d'animaux ronds symboliques du repli sur soi. Corbière ne prétend pas en effet à une universalité de son recueil ; tout du moins, il la met en doute. Cette cosmogonie

---

<sup>555</sup> Pierre Seghers, *Poètes maudits d'aujourd'hui, 1946-1970* / anthologie, introduction par Pierre Seghers, Paris, éditions Seghers, 1972, p. 8.

<sup>556</sup> Corbière, « La fin », *ibid.*, p. 237.

personnelle, en tout cas, passe par le biais d'un imaginaire tout à la fois élémentaire et mythologique. Nous avons déjà évoqué le fait que certains signes de ponctuation étaient associés à des éléments, l'eau notamment, coupures et jointures permettant de recréer le rythme de flux et reflux par exemple ; les points de suspension quant à eux trouent la page et s'associent ainsi à la figure de Saint-Thomas, récurrente dans le recueil, et qui rejoint la position de doute permanent que l'on avait lue dans le traitement des points d'interrogation. Tout se passe comme si ce repli sur soi menait à une lecture personnelle des grands mythes fondateurs (païens comme chrétiens), dans laquelle la ponctuation trouve sa place.

### **3. « Il s'en va, froid, sous sa pierre » : une poétique de la stérilité singulière**

Dans *À Rebours*, Huysmans célèbre ainsi l'écriture de Corbière :

C'était à peine français ; l'auteur parlait nègre, procédait par un langage de télégramme, abusait des suppressions de verbes, affectait une gouaillerie, se livrait à des quolibets de commis-voyageur insupportable, puis tout à coup, dans ce fouillis, se tortillaient des concetti falots, des minauderies interlopes, et soudain jaillissait un cri de douleur aiguë, comme une corde de violoncelle qui se brise. Avec cela, dans ce style rocailleux, sec, décharné à plaisir, hérissé de vocables inusités, de néologismes inattendus, fulguraient des trouvailles d'expression, des vers nomades amputés de leur rime, superbes [...] <sup>557</sup>.

On observe dans ces considérations un attachement à un style lié à la roche, à la sécheresse et à la stérilité : il exprime son goût pour une poésie qu'on pourrait qualifier de « lapidaire ». Si Huysmans utilise ces termes pour qualifier un style, et nous y reviendrons, les différents adjectifs qu'il emploie qualifient également l'imaginaire de Corbière, annonçant la modernité. La pierre, en effet, et tout l'imaginaire qui s'y rattache, est loin d'être un élément constitutif de la poésie du XIX<sup>e</sup> siècle, contrairement aux autres éléments. Si la terre a son histoire, la rocaille dans sa singularité est emblématique de Corbière.

---

<sup>557</sup> Joris-Karl Huysmans, *À Rebours*, édition de Marc Fumaroli, Gallimard, coll. « Folio classique », 1977, p. 306.

Depuis l'Antiquité, la poésie travaille l'harmonie imitative, cherche à reproduire par le langage le chant de la nature :

[Homère] imite ces bruits, il les transporte dans la trame de sa poésie pittoresque et sonore. La mer blanche d'écume mêle en quelque sorte ses sifflements à la voix sublime du rapsode [...] ; ou bien on croit entendre l'écho des rochers répondant au cliquetis des flèches d'Apollon, agitées sur les épaules du dieu irrité [...]. Quelquefois c'est le simple bruit d'une pierre qui roule et tombe [...] <sup>558</sup>.

Quand, traditionnellement, la poésie du monde s'entend plutôt dans l'eau, le vent ou le feu, nous avons sélectionné ces extraits pour souligner le fait que l'élément minéral n'est pas absent de ces harmonies que Georges Kastner prête à la « harpe d'Eole ». La pierre cependant y chante associée au mouvement, ici du vent (les échos, le roulis), ailleurs du feu (Kastner évoque plus loin le grondement de l'Etna dans les vers de Virgile). On voit comme seule, la pierre, et plus généralement la terre, ne saurait produire d'harmonie. C'est dans son silence que Valéry lui donnera une dignité poétique : « Chaque atome de silence / Est la chance d'un fruit mûr <sup>559</sup> ! » Silence très réfléchi chez Valéry, le « fruit mûr » rappelle une tradition ancienne qui faisait de la terre le symbole non plus de l'inspiration mais du labeur du poète. Plantes et arbres poussent lentement pour donner naissance à la richesse d'un fruit ou à la beauté des fleurs. Clément Marot offre « des fruits jà murs et beaux <sup>560</sup> » dont on comprend qu'ils symbolisent ses vers, en accord avec l'étymologie de « lire », *legere* signifiant « cueillir » ; les « fleurs maldives <sup>561</sup> », clairement symboliques des vers baudelairiens, sourdent d'une terre pleine de « miasmes morbides <sup>562</sup> » ; chez Hugo, la quête d'une fleur s'associe à la quête du mot comme le note Dominique Rabaté dans *Gestes lyriques* :

Que l'on offre plutôt le nom que la chose, c'est ce que Victor Hugo sait bien. Dans « J'ai cueilli cette fleur », il en radicalise le geste pour lui conférer toute

---

<sup>558</sup> Georges Kastner, *La Harpe d'Eole et la musique cosmique. Études sur les rapports des phénomènes sonores de la nature avec les sciences et l'art*, Paris : G. Brandus, Dufour et C<sup>ie</sup>, Jules Renouard et C<sup>ie</sup>, 1856, p. 3.

<sup>559</sup> Paul Valéry, « Palme », *Charmes*, in *Poésies*, Gallimard, coll. « Poésie », 1958, p. 112-113.

<sup>560</sup>

<sup>561</sup> Baudelaire, Dédicace à Théophile Gautier, *Les Fleurs du mal*, *op. cit.*, p. 29.

<sup>562</sup> Baudelaire, « Élévation », *ibid.*, p. 37.

sa puissance. L'offrande de la fleur n'a, en vérité, lieu que par l'acte de nomination démiurgique qui en change le statut<sup>563</sup>.

*Topos* traditionnel, au moins depuis Pétrarque, le don de la fleur – de rhétorique – ou du fruit – du travail poétique – se retrouve encore chez Verlaine (« Voici des fruits, des fleurs, des feuilles et des branches<sup>564</sup> ») ou parodié chez Ponge (« La Nature déchire ses manuscrits, démolit sa bibliothèque, gaule rageusement ses derniers fruits<sup>565</sup>. ») Symbole de fertilité, de création, de renouveau, la terre se fait ainsi souvent intermédiaire entre le poète et la femme aimée, transposée en mots, transfigurée par le poème. Dès lors, la terre est comme les mots, un matériau brut que le poète travaille.

La figure du poète laboureur se retrouve chez de nombreux poètes : chez La Fontaine, dans « Le laboureur et ses Enfants », le laboureur se fait fabuliste, révélant une vérité par la dissimulation et le détour, la terre à creuser étant la terre des mots tout autant que celle de l'héritage antique qui donnera ses « trésors » s'il est fouillé, travaillé. Il n'est pas anodin, de ce point de vue, que La Fontaine présente Ésope, sa source principale, sous les traits d'un laboureur (« Le premier Maître qu'il [Ésope] eut l'envoya aux champs labourer la terre<sup>566</sup>») dont les premiers mots prononcés, une fois guéri par l'intervention des dieux de son bégaiement, portent sur les outils de son métier : « Qu'est ceci ? dit-il ; ma voix est devenue libre ; je prononce bien un râteau, une charrue, tout ce que je veux<sup>567</sup> ». Chez Baudelaire, le labourage s'apparente à un supplice incessant proche de celui de l'artiste :

De ce terrain que vous fouillez,  
Manants résignés et funèbres,  
De tout l'effort de vos vertèbres,  
Ou de vos muscles dépouillés,

Dites, quelle moisson étrange,  
Forçats arrachés du charnier,  
Tirez-vous, et de quel fermier,  
Avez-vous à remplir la grange<sup>568</sup> ?

---

<sup>563</sup> Dominique Rabaté, *Gestes lyriques*, Corti, 2013, p. 145

<sup>564</sup> Verlaine, « Green », *Romances sans paroles*, in *Fêtes galantes. Romances sans paroles*, op. cit., p. 148.

<sup>565</sup> Ponge, « La fin de l'automne », *Le Parti pris des choses*, op. cit., p. 33.

<sup>566</sup> La Fontaine, « La vie d'Ésope le Phrygien », *Fables*, édition critique de Jean-Pierre Collinet, Gallimard, coll. « folio classique », 1991, p. 32.

<sup>567</sup> *Id.*, p. 33.

<sup>568</sup> Baudelaire, « Le squelette laboureur », *Les Fleurs du mal*, op. cit., p. 127.

On pourrait encore citer Jacques Roubaud, qui assimile le poète à un lombric dans *Les Animaux de tout le monde*, le ver se nourrissant de terre la rend par là même fertile, comme le poète se nourrit de mots pour leur donner un « sens plus pur » ; Corbière joue dans ce sens sur la paronomase « ver / vers » régulièrement dans *Les Amours jaunes*, et ce dès l'inaugural « Le Poète & la Cigale » : « Pas le plus petit morceau / De vers... ou de vermisseau<sup>569</sup>. » Chez Corbière cependant, le jeu homophonique a plutôt tendance à dégrader la parole poétique davantage qu'il ne donne une dignité au lombric, ce que fait Jacques Roubaud.

La terre comme élément poétique est donc, nous le voyons, issue d'une longue tradition, même si dans ce qu'elle implique de travail, et non d'inspiration, du poète, elle est la plus moderne des quatre éléments pourrait-on dire. En effet, faire de la terre l'élément symbolique de la création poétique change singulièrement l'autoreprésentation du poète dans son rapport à son art : quand les vers sont mouvement – liquide, aérien ou incandescent – ils sont considérés comme émanation heureuse d'un être malheureux, ce qu'on trouve sous la plume de Du Bellay, dans la « Complainte du désespéré » par exemple, qui s'adresse à eux :

Et vous mes vers, dont la course  
A de sa première source  
Les sentiers abandonnés,  
Fuyez à bride avalée.  
Et la prochaine vallée  
De votre bruit étonnez<sup>570</sup>.

Si les vers doivent être « semblables » à la douleur du poète, ils s'opposent à ce dernier, atrabilaire « immuable » marqué par l'immobilisme. La poésie serait alors une forme de transfiguration sublime de l'horreur, c'est une explication possible du mythe de l'origine de Pégase : du sang de la monstrueuse Méduse naît le cheval ailé, qui est d'ailleurs convoqué dans ces vers de Du Bellay, par le biais de la « bride avalée » et de la « source ». C'est là également l'enjeu du *topos* du livre qui s'en va sans son créateur : soulagement éphémère de la mélancolie, façon pour le poète de faire don de ce qui le maintient en vie – et donc de le perdre, ce qui l'élève au rang de figure

---

<sup>569</sup> Corbière, « Le Poète et la Cigale », *Les Amours jaunes*, *op. cit.*, p. 37.

<sup>570</sup> Joachim Du Bellay, « La complainte du désespéré », in *Œuvres françaises de Joachim Du Bellay*, tome 2, *op. cit.*, p. 2.

christique (la logique est la même chez Marot et Musset qui prennent les traits de pélicans). Si la poésie devient terre, ou plus généralement élément attaché au sol, elle devient en elle-même matière de souffrance, loin d'être la libération d'un soupir ou d'une larme : elle devient maudite, comme l'est la terre après le pêché originel, elle doit être travaillée, avec toute la douleur que contient l'étymologie du mot « travail ». Baudelaire exprime cette conception d'une poésie attachée à la terre dans « Le soleil » :

Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime,  
Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,  
Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,  
Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés.

Ce père nourricier, ennemi des chloroses,  
Éveille dans les champs les vers comme les roses [...] <sup>571</sup>.

On voit comme Baudelaire aussi joue sur la paronomase autour du mot « vers », mais surtout comme il remet en cause la notion d'inspiration : le soleil, avatar explicite du poète « commande aux moissons de croître et de mûrir » (v. 15), « il descend dans les villes » (v. 17), il est paradoxalement attaché au sol, il s'abîme, dans tous les sens du terme : ce sont là les pavés spleenétiques des « Tableaux parisiens » qui sont introduits en 1961, et non plus le prolongement d'« Élévation », comme c'était le cas en 1857<sup>572</sup>. « Le soleil » comporte également une comparaison étonnante : « Trébuchant sur les mots comme sur les pavés ». Ce vers remet en cause la notion même d'inspiration : quand le poète écrit, il ne s'envole pas, il tombe, et il n'est pas dit comme chez Victor Hugo qu'il « se relève roi !<sup>573</sup> ». Le décochage thématique avec la strophe suivante laisse au contraire ouverte cette idée de chute, remise en cause de la notion même de génie : la poésie s'écrit « par accident », par hasard, et cette donnée mériterait qu'on se penche dessus. Cependant, c'est l'irruption du minéral qui retient notre attention, le « pavé » en étant la forme urbaine. Le pavé illustre bien la dévaluation que Baudelaire inflige au *topos* de la nature romantique et accompagne la figure nouvelle du poète

---

<sup>571</sup> Baudelaire, « Le soleil », *Les Fleurs du mal*, *ibid.*, p. 115.

<sup>572</sup> Dans l'édition de 1857, « Le soleil » est un des poèmes liminaires, il précède immédiatement « Élévation », lui-même suivi de « Correspondances ». Ce voisinage invite à lire « Le soleil », malgré la mention finale de la descente dans la ville, comme un poème du « haut » et de l'idéal. Déplacé pour inaugurer la nouvelle section « Tableaux parisiens » dans l'édition de 1861, il nous semble changer de couleur, et devient plutôt un prélude à l'enfoncement dans le spleen.

<sup>573</sup> Victor Hugo, « Mazeppa », *Les Orientales*, édition de Pierre Albouy, *op. cit.*, p. 160.

dans la ville, mais c'est surtout sa nature même qui nous intéresse ici : si la terre, même pleine de « miasmes morbides » donne naissance aux « fleurs malades », le minéral empêche les analogies poétiques (l'air pour le souffle lyrique, l'eau pour les larmes, les fleurs pour la beauté... – notons que Baudelaire est loin de rejeter ces images dans *Les Fleurs du mal* : ce pavé est un hapax dans le recueil), il récuse la notion d'image pour privilégier une forme de matérialité. L'emploi du terme « mots » frappe d'une certaine manière : il ne fait pas partie du vocabulaire des *Fleurs du mal*. Outre « Le soleil », seul le poème « Le chat » l'utilise, précisément pour signifier que ce terme n'a pas sa place en poésie :

Elle [la voix du chat] endort les plus cruels maux  
Et contient toutes les extases ;  
Pour dire les plus longues phrases,  
Elle n'a pas besoin de mots<sup>574</sup>.

En même temps que cette irruption du pavé, Baudelaire évoque ainsi le matériau du poète, l'idée selon laquelle le poète n'écrit pas avec des sentiments, une inspiration quelconque, mais avec des mots. Il pressent ainsi dans « Le soleil » une idée faussement simpliste qui s'épanouira davantage dans les *Petits poèmes en prose*, où le terme revient bien plus souvent, ce qui n'est pas étonnant selon Yves Vadé :

[La] poésie en prose, aussi bien que la poésie en vers, célèbre la vie mystérieuse et singulière des mots. Non plus sur le mode magico-mythique qui faisait proclamer à Hugo en 1854 que le mot est « un être vivant » qui sait le secret du « sphinx Esprit-Humain » [...], mais dans l'expérience de l'étrangeté des vocables, fussent-ils les plus familiers<sup>575</sup>.

Pour ne citer qu'un seul exemple des *Petits poèmes en prose* : « Et je l'entendis soupirer, d'une voix basse et rauque, le mot : *gâteau*<sup>576</sup> ! » On voit comme le mot est mis en scène, avec deux points, un point d'exclamation et le recours à l'italique : tout est fait pour le désigner comme un objet magique (ce « gâteau » est d'ailleurs le fruit d'une métamorphose merveilleuse : il ne s'agit que d'un morceau de « pain presque blanc » aux yeux de la *persona*), ou plutôt comme un mot magique, qui fait aussi bien entendre « gâteau » que « cadeau », ainsi que le double sens du verbe « gâter » (en effet, dans la suite du poème, la situation se gâte).

Ce développement sur la rencontre entre le « mot » et le « pavé » nous semble

---

<sup>574</sup> Baudelaire, « Le chat [LI] », *ibid.*, p. 81.

<sup>575</sup> Yves Vadé, *Le Poème en prose et ses territoires*, Paris, Belin, « Lettres sup. », 1996, p. 263.

<sup>576</sup> Baudelaire, « Le gâteau », *Petits poèmes en prose, op. cit.*, p. 55.

emblématique, presque accidentellement dans « Le soleil », d'un nouveau rapport à la parole poétique qui ne se développera pleinement que dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, chez des poètes comme Dupin, Guillevic, Du Bouchet... La pierre, et plus généralement l'élément minéral, est cependant déjà présente sous la plume de Corbière : elle y prend tout à la fois la figure dégradée de la terre fertile qui aurait perdu ses vertus nourricières, mais témoigne également d'un regard nouveau porté d'un même coup sur le monde et sur la poésie.

« *Le rocher sur lequel je suis né* » (Chateaubriand)

Cet imaginaire qui laisse toute sa place à l'élément minéral va tout d'abord se développer à partir du paysage breton, mais ce rapport n'est pas si évident : si la Bretagne offre des paysages arides et modèle la géographie mentale de Corbière, il va également lui imposer sa propre illusion à son tour, et la transformer dans *Les Amours jaunes*. Chateaubriand fait d'elle une terre double, vision héritée tout à la fois de réalités géographiques et de la matière de Bretagne médiévale :

Aujourd'hui le pays conserve des traits de son origine : entrecoupé de fossés boisés, il a de loin l'air d'une forêt et rappelle l'Angleterre : c'était le séjour des fées, et vous allez voir qu'en effet j'y ai rencontré une sylphide. Des vallons étroits sont arrosés par des rivières non navigables. Ces vallons sont séparés par des landes et par des futaies à cépées de houx. Sur les côtes, se succèdent phares, vigies, dolmens, constructions romaines, ruines de château du moyen âge, clochers de la renaissance : la mer borde le tout. Plin dit de la Bretagne : Péninsule spectatrice de l'Océan.

Entre la mer et la terre s'étendent des campagnes pélagiennes, frontières indécises des deux éléments : l'alouette de champ y vole avec l'alouette marine ; la charrue et la barque à un jet de pierre l'une de l'autre, sillonnent la terre et l'eau. Le navigateur et le berger s'empruntent mutuellement leur langue : le matelot dit les vagues moutonnent, le pâtre dit des flottes de moutons<sup>577</sup>.

Corbière reprendra cette dernière considération de Chateaubriand dans « Le naufrageur », mais de manière joueuse et désespérée :

La mer moutonne !... Ho, mon troupeau !  
– C'est moi le berger, sur le sable...<sup>578</sup>

---

<sup>577</sup> Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, préface de Pierre Clarac, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de poche », 1973, p. 79.

<sup>578</sup> Corbière, « Le naufrageur », *Les Amours jaunes*, op. cit., p. 230.

À partir de la catachrèse « La mer moutonne », Corbière commence à déployer son jeu de mots qui le ramène à la réalité de sa condition : lui qui se voudrait marin, maître des vagues, « berger » de l'écume, retombe « sur le sable », éloigné de l'océan. Le calembour inauguré par la métaphore l'extrait un instant de sa condition, le mène dans son rêve par une logique de glissement et d'assimilation (moutonner – mouton – berger des vagues – maître de l'océan – marin). Le jeu sur le langage constitue ici ce fragile rempart qui ne tarde pas à s'écrouler : Corbière, dans un commentaire qu'on l'on pourrait considérer comme réflexif, réalise immédiatement après la fin du jeu : « – Je ris comme un mort – ». Si le calembour mène chez lui le plus souvent à la tonalité grinçante et désolée, c'est bien que sa nature burlesque l'élève un instant avant de le faire retomber. Pauline Newman-Gordon rappelle en effet que « l'image du sourire est souvent associée dans les poèmes de Corbière, à celle de la lutte. [...] Le poète « cherche à se sourire », et dans un acte bien volontaire, à refouler ses premières impressions<sup>579</sup>. »

Toujours est-il que Corbière modèle la Bretagne à son image, et n'hésite pas à la mutiler pour la priver de toute la dimension pastorale que Chateaubriand et autres écrivains romantiques bretons mettaient en valeur : « fut-il un bon chancre de notre Bretagne ? À mon avis : non<sup>580</sup> ! » écrit Olivier Geslin. Et pour cause :

[Corbière a] effacé ses sables de douceurs ou ses jours de langueur, pour ne voir que les aspects les plus nus, les plus dépouillés. De la Cornouaille si riante, si différente du plateau du Léon, il n'a retenu également que les grandes étendues de la Palud ou les côtes hérissées de Penmarc'h [...]. Que ce paysage corresponde à une réalité, nul ne saurait le contester. Cependant les descriptions de Corbière ne manquent pas d'un certain romantisme ; sa Bretagne est faite à son image ; elle confronte l'homme et le minéral<sup>581</sup>.

En un mot, « Corbière est resté indifférent à ce qui n'avait pas de reflet dans son paysage intérieur<sup>582</sup>. » « À son image » : Corbière écrit bien un poème « À mon Roscoff<sup>583</sup> » dans l'album Louis Noir, façon à la fois de marquer son attachement au « corps inanimé de sa ville », mais également de dire que ce Roscoff est passé par son

---

<sup>579</sup> Pauline Newman-Gordon, *Corbière – Laforgue – Apollinaire ou le rire en pleurs*, op. cit., p. 33.

<sup>580</sup> Olivier Geslin, *Tristan Corbière, le chancre incomparable des Gens de mer*, Bordeaux, Imprimerie Bière, 1958, p. 13.

<sup>581</sup> Denise Martin, « La Bretagne de Tristan Corbière », *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, tome 79, n°3, 1972, p. 715.

<sup>582</sup> *Id.*, p. 697.

<sup>583</sup> Corbière, « À mon Roscoff », *ffoscoR*, op. cit., feuillet 26, r°. Nous soulignons.

prisme : il a déjà été écrit à l'envers en titre de l'album. « À mon Roscoff », s'il annonce la section des « Rondels », est également repris dans *Les Amours jaunes* sous le titre « Au vieux Roscoff<sup>584</sup> ». Reformulation intéressante, car sans ôter la dimension affective, l'adjectif « vieux » indiquant une familiarité – le poète et la ville sont de vieux amis – elle signale également un état précis de la ville, marquée tout aussi bien dans l'album que dans le recueil par le minéral, et d'où le végétal est exclu : Corbière « s'est détourné avec horreur de la vie maraîchère qui, déjà, envahissait Roscoff. Il n'a retenu du paysage que la pierre et le vent [...]. Il fait partie de ces âmes 'anti-végétales qui aiment le relief accentué, heurté, coupant, le relief hostile'<sup>585</sup>. » Baudelaire, dans une lettre à Fernand Desnoyers de 1855 conspuait déjà les « légumes sanctifiés »... L'une des lectures possibles de l'écriture spéculaire *ffoscoR* peut être cette volonté de retour en arrière : arracher Roscoff au temps présent, la transposer dans un imaginaire tout personnel. « Roscoff » à l'envers est la ville centrale de la mythologie corbiérienne, elle seule échappe au ridicule de la modernité bretonne telle que décrite dans le « Bain de Madame X<sup>xxx</sup> ». Rappelons également que Roscoff n'est pas la ville natale de Corbière (il est né et mort à Morlaix) : outre le fait biographique (Corbière s'y installe dans les années 1860 jusqu'en 1871), Roscoff est surtout la ville de Tristan de Léonois, façon tout à la fois de s'inscrire dans la mythologie et d'en faire une mythologie personnelle (« mon Roscoff »). La ville est comme un emblème de la Bretagne telle qu'elle apparaît dans *Les Amours jaunes*, à la fois ancrée dans le préexistant (le réel, l'histoire, la légende) et transformée selon l'illusion particulière de Corbière. La « bretonnité » de Corbière est une façon de se distinguer des écrivains français, mais il se distingue également de ses prédécesseurs compatriotes.

Roscoff est donc marquée par le minéral, pierre ou métal : on relève le « granit » (v.3), le « plomb » (v. 27), le « canon de fer » (v. 35), la « rouille » (v. 38). « À mon Roscoff » comprenait également « un gros lézard invalide, avec sa croûte de fer grêlée par la lune et le poudrain ». Seul végétal qui trouve grâce dans ces deux versions du texte, le « jonc-marin en fleur » : Corbière sait-il que cette plante, d'une part est hermaphrodite, comme semble l'être Roscoff d'ailleurs, tour à tour « vieille fille à matelots » (v. 15) et « vieux ronfleur » (v. 39), d'autre part nécessite un sol sec, pauvre

---

<sup>584</sup> « Au vieux Roscoff », *Les Amour jaunes*, *ibid.*, p. 224-225.

<sup>585</sup> Denise Martin, *ibid.*, p. 716. La citation est tirée de Bachelard, *La Terre et les Rêveries de la volonté*.

et drainé pour s'épanouir ? Cette unique fleur est bien tout à la fois la marque d'une stérilité du paysage, et le signe que de la stérilité peut sortir une forme de beauté différente. Cette fleur symbolique trouvera son expression poétique dans le curieux « Paysage mauvais » : ce poème est daté d'avril, mois dédié à Vénus (une étymologie possible du mois serait le nom grec de Vénus, Aphrodite) selon Ovide dans *Les Fastes* :

Je chante l'année romaine, ses divisions et leurs causes, exhumées de nos antiques annales ; je dis quand les signes antiques se lèvent, et quand ils disparaissent à l'horizon. J'arrive au quatrième mois où vous jouez un si grand rôle, ô Vénus : ce mois vous appartient, et vous savez si le poète vous appartient aussi<sup>586</sup>.

Cependant, il propose un paysage désolé, parodie des décors de pastorales – de la même façon que Gide détournera le *topos* dans *Paludes*. Ouvrant la section « Armor », « Paysage mauvais » est nourri de l'imaginaire celtique tel que le *Barzaz-Breiz* le peignait. Il dessine une toile de fond aux différents épisodes bretons, qu'ils soient religieux, comme les processions de « Saint Tupetu de Tu-pe-tu » et de « La rapsode foraine et le pardon de Sainte-Anne », ou militaires comme dans « La pastorale de Conlie », qui d'ailleurs use ironiquement du terme « pastorale » : cet usage ironique était déjà annoncé dans le paysage. Il est significatif que cette section s'ouvre sur le terme « sables » : autre élément minéral constitutif du paysage breton, les « Sables de vieux os » (« Paysage mauvais<sup>587</sup> », v.1) deviennent le terreau duquel émergeront les fruits, pour reprendre la métaphore, de la section « Armor ». « Ici reviendra la fleurette blême » écrit Corbière pour clore son recueil. Benoit Houzé note que cette mention finale de la fleur « semble instituer la page comme espace de floraison et d'éternelle “reverdie” d'une fleur de mort [...], allégorie d'une poésie qui naît de la mort<sup>588</sup> ». Il nous semble que ce sable joue ici le même rôle, il s'inscrit pour Corbière dans « l'ensemble des moments sensibles qui forment la matière et comme le sol de son expérience créatrice<sup>589</sup>. » Le sable en effet est certainement symbolique de ce que Jean-Marie Gleize nomme la pratique de « l'érosion » : érosion du poème, érosion du poète.

---

<sup>586</sup> Ovide, *Les Fastes*, in *Œuvres complètes*, Paris, chez Firmin Didot frères, Fils & Cie, 1869, p. 599.

<sup>587</sup> Corbière, « Paysage mauvais », *Les Amours jaunes*, *ibid.*, p. 169-170.

<sup>588</sup> Benoit Houzé, in *Tristan Corbière*, *Les Amours jaunes*, Atlante, coll. « Clefs concours », 2019, p. 163.

<sup>589</sup> Jean-Pierre Richard, *Paysage de Chateaubriand*, cité par Jean-Marie Gleize, *Poésie et figuration*, Paris, Seuil, 1983, n. 1, p. 11.

Dès lors, cet imaginaire ne se limite pas uniquement à la Bretagne, et aux sections qui lui sont consacrées (« Armor » et « Gens de mer »). « Paysage mauvais », s'il peint un décor en accord avec les processions de lépreux et autres soldats bretons en souffrance, contamine la totalité du monde.

– Des pays mauvais ? – Pas meilleurs...  
– Pourquoi ? – Pour faire un tour, démoisir l'équipage...  
Pour quelque part et pas ailleurs<sup>590</sup>

Quelle que soit la destination du « novice en partance et sentimental », qui part « Pour quelque part, et pas ailleurs », il trouvera « Des pays mauvais ». Difficile de ne pas entendre dans ce début de vers une reprise du titre « Paysage mauvais » : où qu'il aille, les « ailleurs » ne seront « pas meilleurs ». On voit comme le rapport à la Bretagne et à ses paysages se complexifie : y rester fait moisir, il faut en partir pour partir – mais aussi pour y revenir. Il y a là sans doute une dégradation d'un sonnet comme « Heureux qui comme Ulysse... » : le pays natal n'est pas idéalisé mais il reste nécessaire. On ne peut y rester au risque de se couvrir d'une « Herbe puante » (« Paysage mauvais », v. 7) que seul le vent peut décaper : on retrouve cette nécessité de se débarrasser du végétal, il ne faudrait pas prendre racine. Le voyage pourtant est décevant : l'un des reproches que Corbière adresse à la ville de Paris est justement son manque de minéralité : « Il vint aussi là – fourmilière, / Bazar où rien n'est en pierre<sup>591</sup> », le roc de Prométhée est fait de « carton peint<sup>592</sup> ». Il manque à Paris, ville où tout n'est que mouvement, l'assise du minéral qui permet la floraison du lilas<sup>593</sup>, dans la section, autre fleur qui ne pousse que dans des sols calcaires, secs et caillouteux. Le lilas, par ailleurs supporte mal la présence d'autres fleurs : davantage associé à l'amour dans l'imaginaire, il n'est en ce sens pas moins un parent proche du jonc marin, solitaire, né de la stérilité. L'image de la fourmilière, catachrèse qui renvoie à la foule parisienne déjà évoquée par Baudelaire, peut aussi annoncer cette impression d'érosion, en opposition à la stabilité du minéral ou du métal. On ne saurait y trouver que des fleurs à jeter, « – Fleur en papier, ou saleté<sup>594</sup>. – » Nous voyons comme le rapport de Corbière

---

<sup>590</sup> Corbière, « Le novice en partance et sentimental », *Les Amours jaunes*, *ibid.*, p. 217.

<sup>591</sup> Corbière, « Paris », *ibid.*, p. 43.

<sup>592</sup> *Id.*, p. 47.

<sup>593</sup> *Id.*, p. 45.

<sup>594</sup> *Id.*, p. 47.

au végétal est ambivalent : seules quelques fleurs aux propriétés bizarres trouvent grâce à ses yeux – et certainement pas la rose ronsardienne : seul « Le Naïf “*voudrait que la rose, / Dondé ! fût encore au rosier*<sup>595</sup> !” ». La désolation qui marque le « Paysage mauvais » breton est comme enchantée par la rêverie qu’implique l’éloignement :

... J’avais une amante là-bas  
Et son ombre pâle me hante  
Parmi des senteurs de lilas...

Le lecteur, qui découvre la géographie mentale de Corbière d’abord par la ville de Paris, sera surpris de voir que « sa » Bretagne ne sent guère le lilas mais le marécage, l’herbe « puante » et la déjection de crapaud<sup>596</sup>. Toujours est-il que Corbière semble chercher la pierre bretonne et les fleurs qui y poussent quand il en est éloigné : même dans le voyage imaginaire en Espagne (si l’on admet que la section « Sérénade des sérénades » se serve de l’Espagne, ou plutôt de « l’espagnolisme de pacotille<sup>597</sup> », comme toile de fond), le poète se tourne vers la pierre recouverte de sel marin pour tenir face à la dame obstinée à ne pas paraître au balcon :

J’ai tondu l’herbe, je lèche  
La pierre, altéré  
Comme *la Colique-sèche*  
*De Miserere !*<sup>598</sup>

Rendu chèvre par l’attente, le poète prend les habitudes d’un ovin : lécher la pierre permet aux moutons d’en retirer le sel marin pour fixer l’eau et éloigner la soif, et l’on voit comme, chez Corbière, cet attachement au minéral s’accompagne d’une humiliation et d’une nouvelle parodie des images traditionnelles de l’inspiration : il fait avec la chèvre (ou le mouton) ce que Michaux fera avec les chameaux dans « Intervention ». Nous penchons pour la chèvre, et non pour le mouton, pour l’expression familière « tu me rends chèvre » : Corbière fait très largement référence à ce type d’expressions populaires dans la section. Dans le même poème, la « tuile » renvoie aussi bien au composant du toit qu’au sens familier de « désagrément ». La

---

<sup>595</sup> *Id.*, p. 47.

<sup>596</sup> « Les crapauds, / Petits chantres mélancoliques, / Empoisonnent de leurs coliques / Les champignons ». « Paysage mauvais », *ibid.*, p. 170.

<sup>597</sup> Christian Angelet, in *Les Amours jaunes*, *ibid.*, p. 101, n. 1.

<sup>598</sup> Corbière, « Toit », *Les Amours jaunes*, p. 106.

chèvre en effet peut être vue comme une image dégradée du cheval ; quand Pégase fait naître une source de ses sabots, la chèvre privée d'eau lèche le sol pour alimenter ses rengaines amoureuses, le sel marin faisant le lien entre l'eau et le minéral, ou plutôt substitue le minéral à l'élément liquide. On remarque comme la forme du poème est en accord avec cette vision du poète exsangue et assoiffé d'amour, mais aussi d'inspiration : depuis « Sonnet de nuit », premier poème de la section, les images se dégradent au fur et à mesure. Les trois premiers poèmes étaient des textes d'invitation, de tentative (toute parodique) de séduction jusqu'à un renoncement feint ; le poème qui nous occupe, « Toit », est un poème d'attente : les images poétiques, aussi clichéiques soient-elles, qui assimilent la femme à un « Bourreau<sup>599</sup> » – avec antonomase pour faire de la femme une allégorie, Corbière connaît son pétrarquisme – et l'amour à un « doux martyr<sup>600</sup> », s'essouffent dans « Toit », pour laisser place à un prosaïsme pour le moins vulgaire. L'alternance des vers impairs en 7 et 5 syllabes peut aller dans ce sens : ils miment une respiration saccadée, ce qu'accroissent les tirets, la ligne de points et les enjambements. Il s'agit de reprendre son souffle, de se désaltérer pour pouvoir relancer la parole poétique, mais l'eau manque, seule reste la pierre sur laquelle le poète passera la nuit dans « Litanie », regrettant une « éponge d'absinthe<sup>601</sup> » dans « Chapelet ». C'est par ailleurs un élément liquide, l'élixir d'amour<sup>602</sup>, qui après ces sonnets desséchés ouvrira un cycle de parole plus « coulante » : il s'agit bien de guérir le poète de sa « colique-sèche »... Toujours dans le sens de cette dégradation de l'élément aquatique comme symbole de la poésie au profit de l'élément minéral, rappelons que les déjections « coulent » bien plus que l'eau dans *Les Amours jaunes*. Dans la « Rapsodie du sourd », l'assimilation de la parole poétique à des excréments est à peine voilée : « Je parle sous moi<sup>603</sup>... » est bien à prendre au sens basement physiologique de « je fais sous moi ».

---

<sup>599</sup> « Sonnet de nuit », p. 103.

<sup>600</sup> « Rescousse », p. 105.

<sup>601</sup> « Chapelet », p. 108.

<sup>602</sup> « *Elizir d'amor* », p. 109.

<sup>603</sup> « Rapsodie du sourd », p. 133.

« *Ce style rocailleux, sec* » (Huysmans) : le style lapidaire

Huysmans l'avait bien compris : l'imaginaire de Corbière se déploie volontiers autour de la pierre. Pas uniquement, puisque, comme on l'a vu, l'élément minéral trouve grâce à ses yeux en ce qu'il gagne les propriétés de l'eau et du vent marin, mais c'est à ce motif qu'il est ancré : la mer est un espace rêvé, Corbière est conscient de sa condition de « terrien » (il faut lire le jeu de mots : « t'es rien »), c'est à elle qu'il doit son style, dont le caractère « heurté » peut également être qualifié de « lapidaire », dans tous les sens du terme. En cela, Corbière ouvre bien une porte dans la poésie française, l'élément minéral s'épanouissant en poésie au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, chez des poètes comme Du Bouchet, Dupin, Guillevic ou Ponge. Selon Anne Gourio, si cette période

se porte vers l'élément minéral, c'est donc parce que le chant est atteint dans ses données traditionnelles : blessé, il ne trouve pas de support que dans l'élément immuable ; fragilisé, il n'aura plus d'écho que dans la pierre mutique. [...] Tandis que le pôle de l'expression s'estompe ou se voit marginalisé, la recherche de l'évidence et de la dépossession, l'exigence d'une vérité brute et d'un « contact pur et simple » avec le monde passent au premier plan<sup>604</sup>.

À première vue, on ne saurait parler chez Corbière de « contact pur et simple » avec le monde, il y a bien aspiration à la grâce dans *Les Amours jaunes* : le seul titre « La rapsode foraine et le pardon de Sainte Anne » lie les deux sens du terme, poétique et religieux. Notons cependant que c'est autour de ce poème que les premiers discours critiques se sont accordés, Verlaine, Bloy et Remy de Gourmont faisant de « La rapsode foraine » le lieu paradoxal de la rencontre entre une recherche de style qu'on se risque à qualifier d'impeccablement peccable (« laborieusement maladroit<sup>605</sup> » dit Rémy de Gourmont), mais évoquant cependant un « sentiment naïf<sup>606</sup> ».

Nous lisons d'abord chez Verlaine :

Comme rimeur et comme prosodiste, il n'a rien d'impeccable, c'est-à-dire d'assommant. [...] Corbière était en chair et en os, tout bêtement.

Son vers vit, rit, pleure très peu, se moque bien, et blague encore mieux. Amer d'ailleurs et salé comme son cher Océan, nullement berceur ainsi qu'il

---

<sup>604</sup> Anne Gourio, *Chants de pierre*, Ellug, 2005.

<sup>605</sup> Remy de Gourmont, « Tristan Corbière », *Le Livre des masques*, 1<sup>e</sup> série, Paris, Mercure de France, [décembre] 1896, p. 153-158 ; rééd. : texte établi et présenté par Daniel Grojnowski, notices de Caroline De Mulder, Paris, Manucius, 2007, p. 107-110. Consulté en ligne le 28/12/2020 : [http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/critique/gourmont\\_livre-des-masques-01/](http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/critique/gourmont_livre-des-masques-01/)

<sup>606</sup> Léon Bloy, « On demande des malédictions », *Le Chat noir*, 3 mai 1884, p. 274.

arrive parfois à ce turbulent ami, mais roulant comme lui des rayons de soleil, de lune et d'étoiles dans la phosphorescence d'une houle et de vagues enragées !

Il devint Parisien un instant, mais sans le sale esprit mesquin : des hoquets, un vomissement, l'ironie féroce et pimpante, de la bile et de la fièvre s'exaspérant en génie et jusqu'à qu'elle gaîté !<sup>607</sup>

On voit comme Verlaine, qui a échangé avec Huysmans, trouve la valeur de Corbière dans son apparente imperfection et son humble humanité (« en chair et en os, tout bêtement »). Pour le sujet qui nous occupe, la citation de Verlaine est intéressante en ce qu'elle remet en cause l'association traditionnelle entre poésie et eau (ici sous les traits du « cher Océan ») : l'eau n'est nullement la larme qui rejoindrait une forme de liquidité essentielle comme chez Lamartine et ceux qu'on a surnommé les « Lakistes » (le vers de Corbière « pleure très peu »), ce sont les vomissements et la bile (Verlaine omet la matière fécale) qui coulent dans le recueil : l'eau est minéralisée, « salé[e] », ce qu'exprimera très explicitement Rémy de Gourmont :

Corbière a beaucoup d'esprit, de l'esprit à la fois de cabaret de Montmartre et de gaillard d'avant ; son talent est fait de cet esprit vantard, baroque et blagueur, d'un mauvais goût impudent, et d'à-coups de génie ; il a l'air ivre, mais il n'est que laborieusement maladroit ; il taille, pour en faire d'absurdes chapelets, de miraculeux cailloux roulés, œuvres d'une patience séculaire, mais aux dizaines, il laisse la petite pierre de mer toute brute et toute nue, parce qu'il aime la mer, au fond, avec une grande naïveté et parce que sa folie du paradoxal le cède, de temps en temps, à une ivresse de poésie et de beauté<sup>608</sup>.

Travail d'orfèvre que celui de Corbière, donc : on voit comme même l'eau devient une « pierre de mer toute brute », et comme cet imaginaire se lie avec une « grande naïveté » exprimée dans la virtuosité du taillage : après Huysmans le vocabulaire « rocailleux » vient sous la plume des premiers critiques pour qualifier le style de Corbière.

L'attachement au style « rocailleux » cependant est bien la marque d'un chant « blessé », pour reprendre le terme d'Anne Gourio, qui ne trouve nul écho, ni amoureux, ni du point de vue de la réception. L'élément minéral en effet est celui qui témoigne le plus de la conception de la poésie chez Corbière, et de son style, ce qui

---

<sup>607</sup> Paul Verlaine, « Tristan Corbière », *Les Poètes maudits* [1884], édition Le Chat Rouge, coll. « Vert-de-gris », Frontignan, 2014, p. 44.

<sup>608</sup> Rémy de Gourmont, « Tristan Corbière », *Le Livre des masques, ibid.*

s'exprime notamment dans « Le crapaud », que Jean-Marie Gleize qualifie de « *signature* sur la pierre<sup>609</sup> ».

« Le crapaud » met en scène sous forme courte, sous la diction du souffle court, du souffle coupé, la tragédie du dialogue impossible, de l'essoufflement et de l'étouffement d'une voix qui tente de chanter et qui, de le faire seule, s'épuise et s'asphyxie. Les premières démarches du locuteur sont d'invitation, d'explication, de séduction tentée, elles se heurtent au mur de la peur. Quant à la dernière question, elle reste sans réponse, l'interlocuteur ou l'interlocutrice [...] s'absente et disparaît dans le silence ; dès lors le crapaud « s'en va », le chant s'inhume avec lui, retrouvant son exacte froideur, son lieu tombal, minéral, d'où il a, un instant, tenté de sortir. Ossements définitifs, qui produisent le vers final, l'identification terminale, détachée *sous* une ligne de points, comme une *épitaphe*<sup>610</sup>.

« Le crapaud » serait un poème-pierre tombale. Ajoutons que le « métal » qui constitue la lune et les « découpures » contribuent à rattacher le poème au minéral. À nouveau, les signes ponctuels jouent un rôle essentiel dans la constitution de la poétique rocailleuse : tout dans « Le crapaud » n'est que sécheresse, hérissément, jusque dans la graphie qui joue sur l'alternance entre l'horizontalité (des tirets, des points de suspension, de la ligne de points) et la verticalité (des points d'exclamation redoublés ou non : « – Horreur !! – » mais aussi de la forme elle-même, le sonnet, même inversé, en octosyllabes est plus allongé qu'en alexandrins, et le décrochage du dernier vers l'allonge encore davantage). Jean-Marie Gleize l'a souligné, c'est la ligne de points qui fait du texte une pierre et lui confère son statut d'épitaphe. Il est vrai que le procédé, courant dans *Les Amours jaunes*, est régulièrement associé à différents types de morts : « À la mémoire de Zulma » dont le titre annonce l'écriture *monumentum* se clôt sur « la fosse commune<sup>611</sup> » sous une ligne de points, tout comme dans « 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<sup>612</sup> !...

---

<sup>609</sup> Jean-Marie Gleize, « Tristan Corbière », *Poésie et transfiguration*, *op. cit.*, p. 112.

<sup>610</sup> *Id.*, p. 112-114.

<sup>611</sup> Corbière, « À la mémoire de Zulma », *Les Amours jaunes*, *ibid.*, p. 74.

<sup>612</sup> « Un jeune qui s'en va », p. 82.

Dans « Femme », la ligne de points signale la mort des illusions amoureuses en même temps qu'elle cache – fausse pudeur – la « petite mort » : « – Une nuit blanche... un jour sali<sup>613</sup>... »

Relevons enfin une curiosité :

Oh ! Combien de marins, combien de capitaines  
Qui sont partis joyeux pour des courses lointaines  
Dans ce morne horizon se sont évanouis ! ...  
.....  
[...]  
.....  
Nul ne saura leurs noms, pas même l'humble pierre  
Dans l'étroit cimetière où l'écho nous répond [...]  
Pas même la chanson plaintive et monotone  
D'un aveugle qui chante à l'angle d'un vieux pont<sup>614</sup>.

Il s'agit ici d'une reprise d'« *Oceano nox* », de Victor Hugo, que Corbière parodie dans la fin. La citation est approximative, par négligence sans doute, mis à part « un aveugle » qui remplace « un mendiant » (il s'agit de se moquer d'un Victor Hugo qui se rêve visionnaire), mais surtout cet ajout des lignes de points, qui ne sont pas chez Hugo. On voit comme Corbière s'immisce à nouveau dans la parole de l'autre par le biais de la ponctuation (nous avons déjà relevé les points d'exclamation surnuméraires dans une citation de Lamartine). Le choix de la ligne de points est en accord avec le thème : Hugo est dans l'écriture *monumentum*, il s'agit de célébrer les marins avec un poème plus grand que « l'humble pierre / Dans l'étroit cimetière où l'écho nous répond », et Corbière semble lui prêter sa propre signature mortuaire, il fait d'« *Oceano nox* » un poème-pierre dont les points sont la marque. Il s'agit justement ici de refuser le caractère minéral d'un poème épitaphe qui ne sied pas aux marins, comme le dit Yann Mortelette, « Corbière imagine la mort des marins comme la poursuite éternelle des pérégrinations qu'ils effectuaient de leur vivant<sup>615</sup> » : leur sépulture est dans le mouvement même de l'eau et du vent, dans le « grain » marin (le

---

<sup>613</sup> « Femme », p. 87.

<sup>614</sup> Corbière, « La fin », *Les Amours jaunes, ibid.*, p.

<sup>615</sup> Yann Mortelette, « L'imaginaire de la mort dans Les Amours jaunes », in *Les Amours jaunes de Tristan Corbière*, Jean-Marc Hovasse et Henri Scépi (dir.), en ligne sur le site [www.crp19.org](http://www.crp19.org), janvier 2020, p. 5.

terme est repris aux vers 10 et 11) et non dans le grain de la pierre que les points semblent figurer. Rien en effet ne semble justifier l'emploi de ce signe pour matérialiser l'épithète, si ce n'est cette possible retranscription typographique de la granulosité de la pierre tombale – à laquelle s'ajoute l'impression visuelle d'un décrochage, l'isolement d'un groupe de vers assez court pour pouvoir figurer sur la pierre.

Si Corbière montre son attachement à l'élément minéral, celui-ci n'en est donc pas moins attaché à un imaginaire macabre : en accord avec la Genèse, la terre est maudite dans *Les Amours jaunes* : « La terre maudite me tient<sup>616</sup> », « ton sol est maudit<sup>617</sup> » ; ce dernier exemple rapproche encore la musique de Corbière de la terre : ce « sol » renvoie aussi à la note de musique : « Mais ma musique est maudite / Maudite en l'éternité<sup>618</sup> ! ». L'attachement à la mort comme espace-temps idéalisé n'est pas nouveau : Baudelaire déjà avait fait de la mort un paradoxal moyen de lutter contre le spleen, à la fois un espace et un temps rêvés où l'idéal poétique se réalisait :

Et ces sculpteurs damnés et marqués d'un affront,  
Qui vont se martelant la poitrine et le front,  
  
N'ont qu'un espoir, étrange et sombre Capitoile !  
C'est que la Mort, planant comme un soleil nouveau,  
Fera s'épanouir les fleurs de leur cerveau !<sup>619</sup>

Cette idée se retrouvera chez Corbière dans la section « Rondels pour après », sorte d'écho à la section « La mort » des *Fleurs du mal*. « Écho », dans le sens où la structure des *Amours jaunes* peut être mise en parallèle avec celle des *Fleurs du mal*, mais également dans le sens d'un certain affaiblissement de la voix : là où Baudelaire semble renouer avec une forme d'exaltation, Corbière adoucit le trait, comme en témoigne l'usage des points d'exclamation : ponctuation peu usitée par Baudelaire dans le reste de son recueil, ils sont davantage présents dans « La mort » ; au contraire, c'est dans les « Rondels » que ce signe est le moins présent chez Corbière (18 occurrences seulement, alors que dans « Armor », qui comporte autant de poèmes, on

---

<sup>616</sup> Corbière, « Grand opéra », *Les Amours jaunes*, *ibid.*, p. 117.

<sup>617</sup> « Do, l'enfant do », p. 243.

<sup>618</sup> « *Elizir d'amor* », p. 109.

<sup>619</sup> Baudelaire, « La mort des artistes », *Les Fleurs du mal*, *op. cit.*, p. 165.

en compte 101). Fait intéressant, la pierre a déjà un lien avec la mort dans *Les Fleurs du mal* : assez peu présent chez Baudelaire comme on l'a vu, l'élément minéral se retrouve malgré tout indirectement par le biais de l'art de la sculpture. Ce sont bien les sculpteurs qui représentent la totalité des artistes dans le poème précédemment cité, et, de manière générale, la sculpture est dans le recueil l'art par excellence qui permet de résister au temps, permet le voyage dans le passé, transforme le vieillissement en éternité : l'Antiquité devient par exemple un souvenir, comme si le poète l'avait vécue (« J'aime le souvenir de ces époques nues, / Dont Phœbus se plaisait à dorer les statues<sup>620</sup>. »), la sculpture permet de revivre la Renaissance italienne dans « Le masque », « statue allégorique dans le goût de la renaissance<sup>621</sup> », elle permet enfin d'espérer la postérité : « Je te donne ces vers afin que si mon nom / Aborde heureusement aux époques lointaines, / [...] Ta mémoire [...] Reste comme pendue à mes rimes hautaines ; / [...] Statue aux yeux de jais, grand ange au front d'airain<sup>622</sup> ! », *passim*. On ne saurait trouver chez Corbière une même sublimation de l'élément minéral en sculpture, il n'est « bon » que sous sa forme brute : « Et, pour tantôt, j'espère un sac / Lesté d'un bon caillou qui coule<sup>623</sup>. » Le style « lapidaire » s'exprime ainsi également par le non-dit : outre les sonorités dures qui parcourent le recueil et qui caractérisent la musique de Corbière, outre les mots familiers, argotiques qui donnent un caractère heurté, rugueux à la poésie, la pierre marque le vers de son mutisme : il faut rapprocher, comme le fait Huysmans, la rocaille du style télégraphique, qui fonctionne par élision, par coupures et retranchements ; le choix de l'octosyllabe caractérisant de nombreux poèmes peut être lu comme une tonsure de l'alexandrin, mais est cependant enrichi des signes non-verbaux qui donnent une nouvelle aspérité au vers. Si la pierre est l'élément attaché à la mort, le style lapidaire est celui d'une mort du vers traditionnel et de sa lyrique. Baudelaire écrivait à Manet « vous n'êtes que le premier dans la décrépitude de votre art » : on peut dire de même de Corbière, il est « le premier » dans ses terres poétiques, le « premier » à avoir fait de la stérilité un art.

---

<sup>620</sup> « J'aime le souvenir de ces époques nues... », *ibid.*, p. 38.

<sup>621</sup> « Le masque », p. 51

<sup>622</sup> « Je te donne ces vers afin que si mon nom... », p. 70.

<sup>623</sup> Corbière, « Point n'ai fait un tas d'océans... », *Les Amours jaunes, ibid.*, p. 196.

# **Chapitre 4 : Corps et ponctuation :** **« Ponctue-moi pour que je sente<sup>624</sup> »**

---

<sup>624</sup> Peter Szendy, *À coups de points. La ponctuation comme expérience*, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2013, p. 12.

## 1. La ponctuation : corps et souffle dans *Les Amours jaunes*

### *Ponctuation et corps*

Nous l'avons évoqué en introduction, la ponctuation est liée au souffle, au moins en partie, par l'intermédiaire de la « pause » qu'elle induit. Si les linguistes ont pris leurs distances avec l'approche purement pneumatique de la ponctuation, il ne faut pas évacuer cette dimension, et *a fortiori* dans le poème versifié régulier, où la ponctuation entre en concurrence avec le principe même de vers, qui remplit en tant que tel une action ponctuant – si l'on accepte la dimension prosodique de la ponctuation : on pourrait même établir une sorte d'équivalence entre pauses induites par la versification et pauses induites par la ponctuation :

Pause longue	Point rond	Changement de strophe
Pause intermédiaire	Point-virgule	Entrevers
Pause courte	Virgule	Césure

Pensons également aux rejets et contre-rejets qui jouent un rôle de suspens, ou au retour de la majuscule en début de vers, qui s'affranchit de la tutelle du point final, remplacé par le blanc typographique du retour à la ligne, pensons encore au principe d'accentuation qui influence l'intonation. Si les poèmes sans ponctuation noire d'Apollinaire n'en sont pas moins rythmés, c'est bien que la poésie versifiée (et même, dans ce cas, quand les vers ne sont pas aussi réguliers qu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle) joue en elle-même un rôle de ponctuation, qu'elle en a en tout cas une fonction analogue. Bien sûr, cette conception prosodique ne vaut que si l'on considère l'écrit comme inféodé à l'oral, ou que l'oral est systématiquement une finalité de l'écrit, ce que les défenseurs de la position autonomiste récuse. Sans vouloir rouvrir un débat aujourd'hui réglé, nous suivons Jean-Pierre Jaffré :

L'histoire de la ponctuation nous enseigne que, tout bien pesé, les usages de l'écrit ne sont jamais totalement séparés de l'activité orale. À condition d'admettre que l'oral dont il est question ne réfère pas à une langue parlée mais, pour l'essentiel, à l'oralisation des textes et donc à *une forme* de lecture à haute voix<sup>625</sup>.

---

<sup>625</sup> Jean-Pierre Jaffré, « Postface. À quoi sert la ponctuation ? », *Le Français aujourd'hui*, 2014/4, n°187, p. 132. Nous soulignons.

Le fameux gueuloir de Flaubert, qui n’imaginait probablement pas qu’un *lector* ou un *cantor* lirait *Madame Bovary* en public, va dans ce sens : même la lecture silencieuse suppose « une forme de lecture à haute voix », voix qui peut être intérieure ou endophasique. Même si les grammairiens et autres penseurs de la ponctuation ont toujours lié la ponctuation à son rôle de structuration logique, de vecteur d’intelligibilité, il existe un *sentiment* de la ponctuation, un « imaginaire linguistique<sup>626</sup> », pour reprendre une expression de Catherine Rannoux, hérité de l’idée selon laquelle l’écrit est un état provisoire de l’oral. Cela est certainement d’autant plus fort en poésie : rappelons la lettre de Baudelaire à son éditeur, où il « hurle » par écrit que sa ponctuation sert – aussi – à marquer la « DÉCLAMATION ». Le seul usage de la majuscule dans cette lettre montre bien qu’il pense l’écrit (et même dans le cadre d’une lettre non destinée à la publication) comme contenant une part d’oral, comme si le texte pouvait hurler et donc contenir des vertus propres au discours. La ponctuation serait ainsi liée au corps par l’intermédiaire du souffle, et participe ainsi pleinement d’une recherche d’expression propre, singulière à l’artiste. Jacques Dürrenmatt montre qu’à l’aube du XIXe siècle, la métaphore du corps remplace celle du tissu pour désigner le texte :

Comme le chaos, bientôt si cher aux romantiques, le corps ne se contrôle pas dans le détail, ne se « divise » pas ; son fonctionnement organique implique un flux et un reflux, un « bariolage » ; il ne conserve une unité que par la nécessaire coexistence ou complémentarité, pour la survie, des parties au sein du tout<sup>627</sup>.

Dans la poésie romantique, la ponctuation joue une double fonction : d’une part elle affirme une dimension orale et pneumatique, autrement dit elle relève d’une « grammaire du singulier qui s’attache à décrire tout ce qu’un sujet individuel peut faire passer de lui-même par la langue<sup>628</sup> » ; d’autre part elle contribue à l’élaboration d’un « texte-corps », à la fois poème qui rend compte du corps du poète, mais également qui est en lui-même un corps uni. L’usage de la virgule par exemple, loin

---

<sup>626</sup> Catherine Rannoux, « La “langue de tous”, un défi à la “langue littéraire” », *Les Années d’Annie Ernaux*, *La Langue littéraire à l’aube du XXI<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de Cécile Narjoux, Presses universitaires de Dijon, 2010, p. 177.

<sup>627</sup> Jacques Dürrenmatt, *Bien coupé, mal cousu. De la ponctuation et de la division du texte romantique*, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Essais et savoirs », 1998, p. 127.

<sup>628</sup> Éric Bordas, « Qu’est-ce que la “valeur expressive” en grammaire ? Le cas de la ponctuation », *Linx* [En ligne], 75 | 2017, mis en ligne le 23 novembre 2018, consulté le 22 octobre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/linx/1908> ; DOI : 10.4000/linx.1908.

de relever d'un style coupé comme il est coutume de le dire, contribue à créer une unité, tout au plus particulièrement expressive, en aucun cas « hachée »<sup>629</sup>. Dans un vers d'Hugo tiré des *Contemplations*, « On marche, on court, on rêve, on souffre, on penche, on tombe, / On monte<sup>630</sup>. », la virgule, tout en sur-accentuant le vers en 2/2/2//2/2/2 confère une unité organique au vers, jusque dans l'enjambement, qu'il est pourtant tentant de rapprocher d'une figure de la coupure. Aérienne par le souffle ou aquatique du fait des larmes, la virgule peut s'assimiler éventuellement à des flux et reflux, mais épouse avant tout les mouvements d'une âme qu'il s'agit de mettre à nu. L'expressivité de la voix, quant à elle, peut se mesurer d'un point de vue quantitatif au nombre de signes utilisés, nous l'avons déjà observé chez Lamartine dans *Graziella* : « et il fut ingrat !!... elle lui donna la gloire, et il lui légua l'opprobre<sup>631</sup> !!... ».

On voit dans ce dernier exemple ce que la ponctuation a de corporelle, dans le sens où elle mime, donne apparence et visibilité à l'invisible : elle joue le rôle de « gesticulation » ou « dramaturgie typographique<sup>632</sup> », avec toute la dimension physique que la métaphore théâtrale suppose, et sur laquelle il conviendra de revenir. Stéphane Bikialo va plus loin encore dans les rapports d'analogie entre ponctuation et corps :

Les signes de ponctuation apparaissent, au sein de la langue comme ce qui est au plus près du « corps de chair ». La spécificité de ces signes, à savoir le fait qu'ils ne soient accessibles que par leur signifiant graphique, la trace qu'ils impriment sur la page, la ligne, le mot, implique un rapport à la matérialité, au « corps » [...]. Ce rapport entre le corps de la langue – mais aussi du texte, de l'œuvre – et la ponctuation est sensible dans les différentes fonctions attribuées à la ponctuation : la *ponctuation-respiration* (transcription des pauses), la *ponctuation-corps conducteur* (manière de mimer l'investissement du corps dans ce qu'il a de plus radical), la *ponctuation-ossature* (signes favorisant la structuration, la hiérarchisation du discours, dans une perspective logique et syntaxique), la *ponctuation-vêtement* (excroissance, ajout accessoire s'associant au corps du texte sans en devenir partie intégrante, dans une perspective normative), et enfin la *ponctuation-greffe* ou *corps étranger*

---

<sup>629</sup> Voir à ce sujet l'article de Jacques Dürrenmatt, « Style, phrase, rythme “hachés” : quel imaginaire ponctuant de la coupure ? », *Linx* [En ligne], 75 | 2017, mis en ligne le 23 novembre 2018, consulté le 21 octobre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/linx/1882> ; DOI : 10.4000/linx.1882. Jacques Dürrenmatt, pour ce propos s'appuie sur une lecture d'un texte de Michaux par Frédéric Bisson. Il s'applique cependant absolument au texte romantique et peut également concerner l'usage du point d'exclamation ou d'interrogation. Il suffit pour s'en convaincre de choisir n'importe quel texte d'Hugo ou de Lamartine.

<sup>630</sup> Victor Hugo, « Ce que c'est que la mort », *Les Contemplations*, VI, *op. cit.*, p. 362.

<sup>631</sup> Alphonse de Lamartine, *Graziella*, édition établie par Jean des Cognets, Garnier, 1960, p. 223.

<sup>632</sup> Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire*, *op. cit.*, p. 86.

(ajout intégré au corps qui porte atteinte à son intégrité mais lui appartient en propre, ne lui reste pas extérieur)<sup>633</sup>.

Il est difficile de ne pas penser, chez les poètes romantiques comme chez Corbière, les parenthèses indicatives des temps et lieux d'écriture ou les dédicaces en italique comme autant de « punctuation-vêtements ». Quant à la « punctuation-greffe », elle s'exprime chez Corbière avec toute la force et la violence d'un corps qui la rejette. Pensons à la citation de Lamartine en exergue de « Le fils de Lamartine... » et, plus encore, à la citation de Victor Hugo en exergue de « La fin ». Cette dernière exhibe même les coutures douloureuses – insupportables – qui rattachent le dernier poème de « Gens de mer » à « *Oceano nox* », le lien se réalisant dans le remplacement dans la citation de certains mots hugoliens par des termes de l'imaginaire corbiérien (le remplacement de « mendiant » par « aveugle » notamment : dans un poème aussi célèbre, la transposition s'exhibe. Il en allait de même, plus discrètement, dans la surponctuation de l'extrait cité de *Graziella*).

Toujours est-il que la ponctuation est un moyen privilégié pour donner cohésion au texte-corps, mais « encore faut-il qu'il soit beau et exprime la confiance de l'être en un monde à l'harmonie retrouvée<sup>634</sup>. » Nous avons parlé, en ouverture du chapitre, de « concurrence » entre les vertus ponctuanes du vers et les signes noirs : là où Corbière joue à plein de ce potentiel belliqueux, les romantiques au contraire réalisent union et harmonie ; le refus du point de suspension déjà évoqué va dans ce sens. La ponctuation sert le vers, souligne graphiquement l'accentuation, lie unité de sens et unité poétique. Fait notable, par exemple, nous n'avons trouvé aucune strophe, que ce soit chez Victor Hugo, Lamartine ou encore Vigny, qui ne se termine par un signe de ponctuation, quand bien même aucune règle ne l'impose (Baudelaire, d'ailleurs, malgré son souci d'« impeccabilité », laisse certaines strophes sans ponctuation finale) : le signe est sans doute appelé pour souligner la cohérence grammaticale et son accord avec la cohérence strophique. Plus encore, les virgules sont très rares en position strophique finale, ces poètes préférant le point rond ou (beaucoup) plus encore le point d'exclamation. Ils usent également régulièrement du point-virgule, qui témoigne d'un degré d'achèvement supérieur à la virgule. Tout se passe comme si ces

---

<sup>633</sup> Stéphane Bikialo, « Le rivage des signes. Remarques sur la ponctuation et l'ailleurs », *L'Information grammaticale*, n°102, 2004, p. 24.

<sup>634</sup> Jacques Dürrenmatt, *Bien coupé, mal cousu*, *ibid.*, p. 132.

signes de ponctuation à valeur pausale forte venaient souligner l'harmonie entre le fond et la forme, dans un délicat équilibre entre suspension (visuelle, le blanc typographique, et sonore, le point d'orgue) et liaison (le signe noir). Nous ne reviendrons pas sur l'absence du rôle « coupant » des points d'exclamation ou d'interrogation, presque systématiquement placés après des syllabes masculines pour éviter coupes épiques et lyriques, menaçantes pour l'intégrité du texte-corps, mais, avant de pleinement revenir à Corbière, soulignons que Victor Hugo déroge un peu à ses règles à partir de la publication de *Châtiments*, et qu'il y a un avant et un après exil dans sa manière de ponctuer. Si le point d'exclamation est toujours très représenté en fin de strophe, la virgule en revanche se fait plus présente à cette place, menaçant ainsi cette équivalence entre complétude de la strophe et complétude du sens ; s'ajoute à cela un jeu sur l'isolement de certains vers (dans « À un martyr » ou « Cette nuit-là » par exemple), ou encore une interruption des coupes lyriques soulignées par la ponctuation forte (« O saint prêtre ! grande âme ! Oh ! je tombe à genoux<sup>635</sup> ! » ; « O cosaques ! voleurs ! chauffeurs ! routiers ! bulgares<sup>636</sup> ! » ; « C'est la mère ? tuez. Que tout ce peuple infâme / Tremble<sup>637</sup> [...] », *passim*.) Ce changement (léger, mais notable) d'habitude ponctuant se retrouve également à certains endroits des *Contemplations*, où des signes plus disruptifs (les points de suspension et le tiret) font leur apparition (dans « O souvenirs ! printemps ! aurore ! » par exemple, sans oublier la pure déchirure, la ligne de points de « 4 septembre 1843 »). Dans un cas comme dans l'autre, on voit comme le poète troue son texte, le déchire, comme le poète lui-même fait l'expérience de déchirures (politique dans *Châtiments*, personnelle dans *Les Contemplations*), qu'il rend par l'intermédiaire de la ponctuation.

*Les mains et leurs outils : les « peau-èmes<sup>638</sup> » de Corbière*

Avant de se pencher sur ces manifestations de la ponctuation comme « traces » du corps dans *Les Amours jaunes* et l'album Louis Noir, il convient de se demander

---

<sup>635</sup> Victor Hugo, « À un martyr », *Châtiments*, introduction, notice et notes par Paul Berret, Paris, Librairie Hachette, 1932, p. 90.

<sup>636</sup> « Cette nuit-là », *id.*, p. 75.

<sup>637</sup> « Nox », *id.*, p. 22.

<sup>638</sup> L'expression est empruntée à Marie Mas, « Le corps, ce peau-ème » dans la poésie d'Elizabeth Bishop », *Corps*, 2009/1 (n°6), p. 95-102. DOI : 10.3917/corp.006.0095. URL : <https://www.cairn.info/revue-corps-dilecta-2009-1-page-95.htm>, site consulté le 24/02/2022.

quelles parties du corps sont présentes chez Corbière, et en quoi elles sont liées au geste d'écriture et au geste ponctuant. En accord avec ce que nous avons dit jusqu'ici des liens entre corps et ponctuation, nous pouvons diviser le corps en trois parties : le corps qui effectue des gestes, au sens de « mouvements physiques accomplissant ici des opérations techniques<sup>639</sup> », se manifestant dans la mention de la main principalement ; le corps intérieur qui agit sur le poète et lui impose un rythme qui échappe à son contrôle, signalé par les organes tels que la rate, le foie ou le cœur ; les lieux de transition entre intérieur et extérieur, notamment les parties liées au souffle, comme le poumon, la bouche ou, plus prosaïquement, le nez, auxquelles vient s'adjoindre l'œil. Notons dès à présent que chacune de ces parties s'accompagne régulièrement d'objets qui viennent les prolonger et servent de lien entre le corps singulier du poète et la matérialité du monde à laquelle Corbière prête une grande attention. Les mains tiennent des plumes de différentes matières et grattent des papiers aux grains différents, le souffle est prolongé par des objets qui le rendent plus sensible en le modulant musicalement – clarinette, flûte – ou en le faisant exister visuellement – pipe et cigarette le transforment en fumée, *passim*. Nombreuses en tout cas sont les manifestations anatomiques qui témoignent de l'attention que porte Corbière à un *continuum* corps-poème. Il observe, épie même, le geste d'écrire, dans sa mécanique et sa temporalité ; il en a fait de même avec le geste de peindre, ce qui se manifeste dans l'album Louis Noir.

Précisons également que le corps dans *Les Amours jaunes* n'est pas seulement celui du poète, il peut être celui de la « Bête féroce », des marins, des mendiants lépreux ou encore d'animaux. Cela n'empêche cependant pas de lire dans ces mentions une manifestation de l'intime (« *intus et in cute* », à nouveau), qui rejoint tous les jeux de masques déjà étudiés. Par deux fois dans le recueil en effet, « peau » rime avec « oripeau » :

Après chaque oripeau,  
J'ai laissé de ma peau<sup>640</sup>

Arche où le hère et le boa changent de peau !  
Arc-en-ciel miroitant ! Faux du vrai ! Vrai du faux !

---

<sup>639</sup> Bernard Vouilloux, *Le Geste ressasant, in Le Geste suivi de Le Geste ressasant*, La lettre volée, 2001, p. 81.

<sup>640</sup> Corbière, « Laisse-courre », *Les Amours jaunes, op. cit.*, p. 124-125.

Ivresse que la brute appelle le repos !  
Sorcière de Bohême à sayon d'oripeaux !  
Tityre sous l'ombrage essayant des pipeaux<sup>641</sup> !

Dans ce deuxième exemple, on voit que la peau, dont on croyait pourtant qu'elle ne mentait pas, rime également avec « faux » et « pipeaux » : elle est interchangeable chez Corbière, comme le montre déjà l'image de la mue de serpent (le boa change de peau), qui sera reprise dans « Le renégat » (« Il a changé de peau comme de chemise<sup>642</sup> » – peau rime ailleurs avec « chapeau », elle est un vêtement comme un autre) ou encore « Le fils de Lamartine et Graziella » (« Fort triste, pressentant qu'il serait décollé / De sa toile, pour vivre en la peau du Harpiste<sup>643</sup> »). Dans *Les Amours jaunes*, il est possible de changer de peau, de vivre en parasite dans la peau d'autrui, ou encore de se l'arracher, comme le font les lépreux de « La rapsode foraine » : « Leurs peaux sont leurs blasons béants<sup>644</sup> ». Pensons encore qu'un « je » veut donner sa peau au chien Bob pour prendre son poil. Nous ne reviendrons pas sur la « cohorte des locuteurs », ni sur le vide central du sujet, nous retenons ici surtout que le corps du poète, dans sa plus brute expression de relation épidermique entre une *persona* – quelle qu'elle soit – et le monde, est aussi à chercher en dehors de manifestations assumées par un « je » faisant explicitement ou illusoirement référence au poète.

Cependant, si les avatars sont mensongers dans *Les Amours jaunes*, ils ont tous le même rapport au corps et tous considèrent qu'il veut dire quelque chose de plus sûr, plus tangible, que les mots. Si la main hésite, c'est que la tête et ce qu'elle contient sont suspects, doivent être décodés pour laisser une trace : c'est là le difficile travail de l'écrivain qu'expérimente malgré elle la « Bête féroce » de « Femme », confite en vanité, en orgueil et en narcissisme, mais néanmoins confrontée à sa propre incapacité à se comprendre elle-même, ainsi qu'à la nécessité d'arrêter son corps pour comprendre sa tête. De façon significative, le vacillement de sa certitude est signalé par un passage de l'oral (le poème se présente comme un monologue théâtral qu'inaugure une didascalie, « *La Bête féroce* ») à la métaphore de l'écrit.

29 ... Et si je le laissais se draper en quenouille,  
30 Seul dans sa honteuse fierté !...

---

<sup>641</sup> « Litane du sommeil », p. 141.

<sup>642</sup> « Le renégat », p. 211.

<sup>643</sup> « Le fils de Lamartine et de Graziella », p. 157.

<sup>644</sup> « La rapsode foraine et le pardon de Sainte-Anne », p. 183.

31 – Non. Je sens me ronger, comme ronger la rouille,  
32        Mon orgueil malade, irrité.

33 Allons donc ! c'est écrit – n'est-ce pas – dans ma tête,  
34        En pattes-de-mouche d'enfer ;  
35 Écrit, sur cette page où – là – ma main s'arrête.  
36        – Main de femme et plume de fer<sup>645</sup>. –

On voit comme le passage de la pensée à l'inscription passe par une grande attention aux manifestations physiques du geste d'écrire, comme si le corps – ici, la main – jouait un rôle de garde-fou : la pensée est illisible, indémêlable, comme l'indique l'expression « en-pattes-de-mouche » dont les tirets soulignent l'enchevêtrement, renforcé par la locution à valeur adjectivale « d'enfer » évoquant tout à la fois l'excessivité de cette illisibilité et la douleur du travail, l'enfer, qu'est sa traduction. C'est le geste qui interrompt l'emballement : quand la « main s'arrête », elle a pour vocation d'arrêter la « tête », permet de reprendre son souffle, ses esprits et sa métrique, du vers 34 impossible à scander au vers 36 construit en 3/5. Cet apaisement se lit également dans le jeu sur le noir et le blanc, dans la transition des traits d'union aux tirets cadratins qui encadrent « n'est-ce pas » et « là ». Là où les traits d'unions chargent le vers de noir, rendent visuellement l'embrouillamini de la psyché féminine, les cadratins aèrent et par le blanc qu'ils instaurent réorganisent, ce qui est particulièrement visible dans l'édition de 1873 (voir annexe 3, p. 281), où la police accentue davantage que dans les éditions modernes la différence d'amplitude, aussi bien entre les alexandrins et les octosyllabes qu'entre les traits d'union et les tirets. Il s'agit de penser « l'intervalle comme événement concret et *souffle d'air* plutôt que comme structure abstraite et *place vide*<sup>646</sup> », de reconnaître que « le régime poétique de ce graphisme n'est pas de nature sémiotique, mais sémantique<sup>647</sup> ». Le blanc que les tirets permettent et accentuent, participe d'une « physique du langage<sup>648</sup> », et cette physique, renforcée par les mentions très concrètes de la main, de son mouvement et de ses outils, conjoint moment d'écriture et moment de lecture :

---

<sup>645</sup> « Femme », p. 87.

<sup>646</sup> Georges Didi-Huberman, *Gestes d'air et de pierre. Corps, parole, souffle, image*, Les Éditions de minuit, coll. « Paradoxe », 2005, p. 22

<sup>647</sup> Gérard Dessons, «La ponctuation de page dans Cent phrases pour éventails de Paul Claudel», La Licorne [En ligne], Les publications, Collection *La Licorne*, 2000, *La Ponctuation*, Ponctuation de page et division, mis à jour le : 11/04/2014, URL : <https://licorne.edel.univ-poitiers.fr:443/licorne/index.php?id=5829>.

<sup>648</sup> *Id.*

« cette page » est celle que le lecteur tient entre les mains (il n'est indiqué nulle part que la femme est en train d'écrire, cette page serait recouverte d'écriture par la main du poète, et non celle de la femme), ses yeux s'arrêtent en même temps que la main, dont on ne sait plus guère si elle est celle de la femme ou celle de l'écrivain (« Main de femme », dit-il, mais on sait que Corbière avait des aspects androgynes, et que la confusion entre masculin et féminin est prégnante dans le recueil comme dans la vie de l'auteur : nous nous plaisons à penser que ce vers, détaché et mis en valeur par les tirets, donne à voir, presque à toucher, la main de l'écrivain et son outil de travail). Ce « là » qu'encadrent les blancs est dans la continuité de « Ça », « déictique qui force les yeux du lecteur à s'arrêter sur le livre comme objet matériel en le pointant du doigt<sup>649</sup> », et annonce le vers final du recueil : « *Ici reviendra la fleurette blême*<sup>650</sup>. » Blancs qui « pointent du doigt », arrêtent le regard, désignent la matérialité du recueil : il y a bien une « ponctuation blanche » à l'œuvre dans *Les Amours jaunes* (absence de signe de ponctuation n'est pas absence de ponctuation comme le souligne Meschonnic), intrinsèquement liée à l'expérience corporelle d'écrire et de lire.

Les vers 33 à 36 de « Femme » témoignent en tout cas de l'importance du corps, non seulement comme thème, mais dans la conception de la pratique du poète : c'est par l'intermédiaire du corps qu'il organise, et on voit comme la ponctuation permet de rendre sensible tout ce travail de composition. La « mise en scène d'une temporalité de l'écrit<sup>651</sup> » – la main qui s'arrête « là », sur « cette page » – s'accompagne nécessairement des tirets qui fonctionnent comme autant de traces d'organisation du poète : du trait d'union au tiret, il y a mise en forme de l'informe.

Les signes ponctuants deviennent alors les représentants d'un événement antérieur, marques laissées dans le sillage, vestiges d'un passage : ce qui subsiste et ce qui exhibe la genèse. Une telle acception est tout à fait conforme aux deux premiers sens du mot [trace] donnés dans le TLF :

- A. Suite d'empreintes, de marques laissées par le passage de quelqu'un, d'un animal, d'un véhicule; chacune de ces empreintes ou de ces marques.
- B. Marque physique, matérielle laissée par quelqu'un ou quelque chose sur, en quelqu'un ou quelque chose.

---

<sup>649</sup> Benoît Dufau, « Tristan Corbière a donné sa langue au ça », *op. cit.*, p. 182.

<sup>650</sup> Corbière, « Male-fleurette », *Les Amours jaunes, ibid.*, p. 246.

<sup>651</sup> Henri Meschonnic, « La ponctuation, graphie du temps et de la voix », *La Licorne* n°52, Presses Universitaires de Rennes, publié le 08 avril 2014.  
<http://licorne.edel.univpoitiers.fr/index.php?id=5856>. Site consulté le 22 octobre 2019.

Les deux acceptions « empreintes » et « marques physiques » font émerger un troisième sème, important la dimension physiologique ; si les signes de ponctuation constituent les traces d'une présence, c'est aussi et surtout celle d'un corps<sup>652</sup>.

Cette mise en forme par le travail de la main se retrouve en bien des endroits du recueil, même si elle est parfois prise dans le réseau de l'autocritique (Corbière a cette tendance à désigner ce qu'il fait comme ridicule) : pensons à « I sonnet » (« Vers filés à la main<sup>653</sup> »), où les tirets jouent un rôle – exagéré – de « pieu » à la césure, comme autant de signes de signalisation (ou de « signaux de circulation » pour reprendre une expression d'Adorno), aux vers 6, 7, 9, 10 et 13. Pensons encore à « Décourageux », où Corbière, parodiant Musset, définit les poètes comme des « maçons de la pensée<sup>654</sup> », des bâtisseurs donc, qui donnent toute son importance à une vision très concrète, tangible du geste d'écriture. Ces « maçons » sont par ailleurs équipés de « plume d'oie » et de « poils à gratter ». Ce dernier outil est intéressant : par le biais d'une analogie associative (poil à gratter – poils du pinceau qui grattent la toile), le pinceau comme la plume évoquent une équivalence entre le corps du poète – qui le démange – et le tissu (de la toile ou du papier, les différents arts se mélangeant tout au long du poème : on lit plus loin, aux vers 32-33, « Et quel vitrier chante en raclant sa palette, / Ou quel aveugle a peint avec sa clarinette ! »).

L'analogie corps-outils de l'écriture (ou plus généralement outils de l'art), insiste sur le fait que l'acte d'écriture n'est pas plus une *poiesis* qu'une *praxis* qui permet de domestiquer, aussi bien le monde que soi-même. Il est remarquable que les deux seuls réels paysages des *Amours jaunes* (« Paysage mauvais » et « Nature morte ») soient décrits – ou plutôt évoqués – par des métaphores corporelles : le sable de « Paysage mauvais » est fait de « vieux os », sa lune se livre à une activité physiologique, elle « avale / De gros vers », les crapauds qui l'habitent également, mais l'activité est inverse, puisqu'ils « Empoisonnent de leurs coliques » (ce que fera ailleurs le poète, qui « parle sous [lui] » dans « Rapsodie du sourd » et veut guérir de sa « *Colique-sèche* » dans « Toit ») ; « Nature morte », dont le titre doit aussi se lire comme une

---

<sup>652</sup> Julien Rault, *Poétique du point de suspension : valeur et interprétations*, op. cit., p. 119.

<sup>653</sup> Corbière, « I sonnet », *ibid.*, p. 62.

<sup>654</sup> « Décourageux », p. 131.

analogie entre la nature et le corps mort du « défunt qui s'en va », évoque la « carcasse » du chat-huant, et personnifie l'inanimé : « Un cri de bois ». Le choix de Corbière d'évoquer la Bretagne uniquement comme une « terre gaste » nous semble emblématique d'une volonté de recréer un *domos*, un « monde habitable », en symbiose avec le corps de ceux qui l'habitent. Ajoutons que cette vision déborde les frontières de Bretagne, puisque le paysage n'est pas moins malade lors du voyage en Italie. L'Etna en effet s'appréhende également par l'intermédiaire du contact épidermique, instaure de nombreuses analogies corps du poète / corps du paysage : lave/sang (analogie que l'on retrouve inversée dans « Idylle coupée » : « Il coule une divine flamme / Sous la peau<sup>655</sup> ») ; croûte/ peau ; flanc de montagne/flanc du poète.

– Tu ris jaune et tousses : sans doute,  
Crachant un vieil amour malsain ;  
La lave coule sous la croûte  
De ton vieux cancer au sein.

– Couchons ensemble, Camarade !  
Là – mon flanc sur ton flanc malade<sup>656</sup>

Le corps de la Bretagne, en tout cas, est désolé, comme sont désolés les paysages que forment marins, lépreux ou rapsode :

Si tu la rencontres, Poète,  
Avec son vieux sac de soldat :  
C'est notre sœur... donne – c'est fête –  
Pour sa pipe, un peu de tabac !...

Tu verras dans sa face creuse,  
Se creuser, comme dans du bois,  
Un sourire ; et sa main galeuse  
Te faire un vrai signe de croix<sup>657</sup>.

Émotion qui se sculpte sur le visage « comme dans du bois », équivalence entre la rugosité du bois et de la « main galeuse », « sœur » qui possède une pipe et qui plus haut « chante comme [elle] respire »... ce développement sur l'analogie entre corps et éléments constitutifs du paysage comme « domestication » rappelle surtout que c'est par l'écriture que passe cette réappropriation. Il n'est pas anodin que la « nue » où vit la muse est faite « *De carton, [... de] lambeaux / De papiers, et d'oripeaux*<sup>658</sup> ». Le

---

<sup>655</sup> « Idylle coupée », p. 146.

<sup>656</sup> « À l'Etna », p. 155.

<sup>657</sup> « La rapsode foraine et le pardon de Sainte-Anne », p. 186.

<sup>658</sup> « La Cigale & le Poète », p. 247.

monde est comme une page sur laquelle s'inscrire – par le dessin ou la poésie ; inversement, s'écrire sur la page est une façon d'être au monde. Dans le même poème, Corbière joue sur l'indétermination du mot « mine », à la fois pointe du crayon et visage : « Il alla coller sa mine / Aux carreaux de sa voisine / Pour lui peindre ses regrets<sup>659</sup> » (indécision que l'on retrouve dans « Le fils de Lamartine et de graziella », où l'on lit « – Du *Cygne-de-Saint-Point* l'Homme a si bien la mine / Qu'on croirait qu'il va rendre un vers... harmonieux<sup>660</sup>. ») De la même manière, le terme « carreau » évoque tout autant la fenêtre (biais privilégié de la contemplation du monde par le poète, pensons par exemple au « Mauvais vitrier » de Baudelaire) que le papier quadrillé (le papier réglé sur lequel on écrit « I sonnet »). Le papier est le monde du poète, comme le corps du poète *est* son outil d'écriture : voilà une nouvelle façon pour Corbière d'écrire une poésie de l'intime qui n'est pas une poésie du dévoilement.

Dans la continuité de cette équivalence peau-papier, pensons également à la mode du tatouage des marins, qui remonte au début du XIX<sup>e</sup> siècle, et à laquelle Corbière père s'était intéressé de près dans *Les Folles-brises* : « Au nombre des faiseurs d'art il existait parmi les prisonniers des hommes qui, non content de peindre des portraits sur ivoire, sur bois ou sur papier s'étaient imaginé de dessiner *d'après nature sur peau humaine*<sup>661</sup>. » Corbière y fait référence dans *Les Amours jaunes*, « Eux, ils portent son nom tatoué sur le bras<sup>662</sup> », et présente dans l'album Louis Noir une « Étude académique d'un notaire [...] tatoué en général de brigade<sup>663</sup> » (voir annexe 8, p. 285). À l'instar, et en miroir, des marins qui considèrent leur peau comme un espace d'inscription, le papier est une seconde peau, un prolongement de l'épiderme. Le geste d'écriture en devient un geste charnel et érotique. Dans « Bohème de chic », la relation sexuelle avec la muse se traduit par une fusion de la peau et d'un support de gravure :

Je ris comme une folle  
Et sens mal aux cheveux  
Quand ta chair fraîche colle

---

<sup>659</sup> *Id.*

<sup>660</sup> « Le fils de Lamartine et de Graziella », p. 157

<sup>661</sup> Edouard Corbière, *Les Folles-brises*, tome II, Werdet, 1838, p. 202.

<sup>662</sup> Tristan Corbière, « Matelots », p. 198

<sup>663</sup> Tristan Corbière, ffoscoR, *op. cit.*, feuillet 17, r<sup>o</sup>.

Contre mon cuir lépreux<sup>664</sup>.

Le « cuir » est tout autant une désignation de la peau du poète qu'une référence aux gravures sur cuir ; on lit ailleurs, dans « Le douanier », « te coller ici, boucané de mes rimes ». « Boucaner » signifiant « préparer les peaux en les exposant à la fumée », on voit comme dans les deux cas, Corbière joue d'une indétermination entre peau et espace d'écriture. Le geste du collage, évoqué dans les deux précédents exemples, nous semble d'ailleurs être une autre façon de présenter le geste artistique dans sa matérialité. « Plus tard tu colleras sur papier tes pensées<sup>665</sup> » lit-on dans « À un juvénal de lait ». Bien sûr, coller est ici synonyme d'écrire, mais il évoque également une pratique chère à Corbière, qui affectionnait les collages : l'album *Louis Noir* présente de nombreux feuillets sur lesquels il a effectué des collages (voir annexe 9, p. 285, par exemple) ; on en recense également dans son exemplaire personnel des *Amours jaunes*. Cette manie du collage va de pair avec une manie du creusage. Benoît Houzé décrit ainsi le feuillet 19 de l'album, intéressant de ce point de vue :

On remarque, au-dessus des genoux du personnage, une zone blanche entourée de traits noirs, mimant une pièce d'étoffe cousue sur un vêtement : ce dessin est « rapiécé » comme les habits du personnage qu'il représente. Le paradoxe est que Corbière n'a pas, pour représenter cette pièce d'étoffe, collé un morceau de papier : il a au contraire troué le papier de sa peinture, qui laisse ici voir la feuille-support<sup>666</sup>.

Cette manie de donner du relief, soit en positif (le collage), soit en négatif (le creusement, les trous), nous semble emblématique d'une façon de traiter le papier comme un corps, en lui donnant du relief par différentes couches qui se dissimulent et se révèlent les unes les autres, comme il y a une peau sous le vêtement (troué), et autre chose sous la peau qu'il s'agit de chercher : les « pattes-de-mouche d'enfer » de la Bête féroce, la « flamme divine » qui coule « sous la peau », ce qui parle sous « la mine ».

Nous parlons, sans doute, parce que nous avons un visage. Dans chaque parole, c'est, en quelque sorte, le visage qui se prononce. Mais nous imaginons aussi. Peut-être imaginons-nous parce que notre visage a un envers qui nous échappe, et parce que cet envers du visage apparaît lui-

---

<sup>664</sup> Tristan Corbière, « Bohème de chic », *Les Amours jaunes, ibid.*, p. 60.

<sup>665</sup> « À un juvénal de lait », p. 129.

<sup>666</sup> Benoît Houzé, « Descriptions et notices des pages, notes sur le texte », in *Tristan Corbière, ffocsoR — L'album Louis Noir, op. cit.*, p. 35.

même comme l’empreinte, en dedans, des visages qui nous ont fait naître et que nous avons perdus : les visages de nos morts<sup>667</sup>.

Les visages « qui nous ont fait naître et que nous avons perdus » ne doivent pas se lire ici uniquement comme une référence aux parents : chez Corbière ils peuvent aussi être les visages des poètes qui l’ont nourri, les avatars poétiques qui l’ont tenté... Toujours est-il que cette question de l’endroit et de l’envers se retrouve significativement dans un poème de formation poétique, « À un juvénal de lait » : « Tu n’as pas vu l’endroit et tu cherches l’envers<sup>668</sup> ». Poétique de la surface (l’endroit) permettant d’atteindre l’intérieur (l’envers) : c’est là un enjeu de la dissection qu’accomplit la ponctuation.

### *Texte-corps piqué, troué, tatoué*

Nous voyons donc que Corbière pense le poème, à l’instar des romantiques, comme un « texte-corps » ; se démarquant d’eux, il prend cette expression au pied de la lettre, dans un sens quasiment concret ; s’opposant radicalement à eux, il ne rêve pas d’un texte-corps uni, ce serait, là encore, idéaliser une unité qui ne trouve de fondement que dans la poursuite de chimères dépassées, ignorant la réalité des corps brisés, des souffles empêchés et des personnalités complexes, pour ne pas dire aliénées. Le corps de Corbière, on le sait, n’était pas un domicile facile, perclus qu’il était de rhumatismes, malade de la poitrine et vraisemblablement du cœur (on ne sait guère exactement de quoi Corbière souffrait. Jean-Luc Steinmetz évoque dans les possibles la tuberculose, la phtisie et la pneumonie<sup>669</sup>). Il ne s’agit évidemment pas de voir dans la ponctuation de Corbière un indice tangible permettant de dresser un diagnostic médical, ni de voir dans sa condition physique une explication de ses habitudes ponctuantes, mais on peut s’avancer sans risque à dire qu’elle influençait sa vision du corps et par extension, sa vision du poème, lui qui, pour guérir ses poumons malades croyait combattre le mal par le mal en sortant peu vêtu les soirs de grand froid<sup>670</sup>. Michel Dansel voit ainsi les points de suspension de Corbière comme des

---

<sup>667</sup> Georges Didi-Huberman, *Gestes d’air et de pierre. Corps, parole, souffle, image, ibid.*, p. 56-57.

<sup>668</sup> Tristan Corbière, « À un juvénal de lait », *Les Amours jaunes, ibid.*, p. 129.

<sup>669</sup> Voir Jean-Luc Steinmetz, *Tristan Corbière, « Une vie à-peu-près », op. cit.*, p. 469.

<sup>670</sup> *Id.*

marqueurs du « caractère asthmatique de son écriture » et les tirets comme relevant d'une « respiration par saccades<sup>671</sup> ».

On l'a vu, la ponctuation est pour les romantiques un outil de couture, un élément qui unit, donne cohésion, lutte contre la mutilation, mais elle est également reconnue comme une potentielle menace de cette cohésion, elle est à double tranchant et doit être l'objet d'une minutieuse attention. Nous avons vu comme Victor Hugo n'avait guère de goût pour les points de suspension. Dans une lettre datée du 20 septembre 1859 citée par Jacques Dürrenmatt, il s'en prend également à la virgule :

À certaines époques climatériques, les sauterelles envahissent l'Égypte et les virgules envahissent la ponctuation. L'imprimerie belge est particulièrement atteinte de ce fléau. Sous cet excès de virgules, l'incise factice devient le parasite de la phrase, et toute largeur de vers et toute ampleur de style disparaît. Or mes épreuves me sont arrivées tatouées de cette vermine. Il a fallu épouiller tout cela<sup>672</sup>.

« Épouiller » : le mot est intéressant car, outre le fait qu'il associe la ponctuation à du vivant, lui donne forme et presque intention, il rappelle que *punctum* signifie « piquûre ». La ponctuation pique le texte, le troue, comme le pou pique le corps (les virgules « tatouées » sur le texte vont dans le même sens : on retrouve cette idée de texte-corps, mais chez Hugo, le tatouage avilit le texte, comme marins et prisonniers sont des parias). Ainsi, dans *Les Chants de Maldoror*, les poux dévorent la peau comme les virgules dévorent le texte : « Celui-ci, qui n'aime pas le vin, mais qui préfère le sang, si on ne satisfait pas à ses besoins légitimes, serait capable, par un pouvoir occulte, de devenir aussi gros qu'un éléphant, d'écraser les hommes comme des épis<sup>673</sup>. » Nombreuses sont les « incises factices » devenues « parasites de la phrase » dans ce chant dédié au pou, Isidore Ducasse coupant ainsi « l'ampleur du style » pour écrire ce qui peut évoquer une ode en prose et en accord avec la petitesse de la vermine. De la même manière, Corbière, loin « d'épouiller » son texte, donne toute sa place au parasite : « l'herbe rase a des poux<sup>674</sup> » dans « La rapsode foraine », comme Lascar dans « La goutte » qui dit « Allons, mes poux n'auront pas besoin d'onguent-gris<sup>675</sup> », jusqu'au « Bossu Bitor » qualifié de « Pou crochard qui montais

---

<sup>671</sup> Michel Dansel, *Langage et modernité chez Tristan Corbière*, Paris, Nizet, 1974, p. 76.

<sup>672</sup> Cité par Jacques Dürrenmatt, *Bien coupé mal cousu*, op. cit., p. 19.

<sup>673</sup> Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, II, op. cit., p. 83-84.

<sup>674</sup> Corbière, « La rapsode foraine et le pardon de Sainte-Anne », *Les Amours jaunes*, ibid., p. 177.

<sup>675</sup> « La goutte », p. 219.

nous piquer nos *punaises* ! / Cancre qui viens manger nos *peaux*<sup>676</sup> !... » Dans le contexte du « Bossu Bitor », la « punaise » et les « peaux » renvoient à des prostituées que le pou-Bitor fréquente lésant ainsi ses camarades de leur compagnie. Les poux renvoyaient déjà, dans « Bohème de chic » à la prostitution par métonymie :

Papa, – pou, mais honnête, –  
M'ai laissé quelques sous,  
Dont j'ai fait quelque dette,  
Pour me payer des poux<sup>677</sup> !

Les poux sont obtenus par la fréquentation de prostituées peu soucieuses de leur hygiène. Le papa-pou renvoie à un individu méprisable (un bourgeois ?) ou marqué par la laideur : on comprend implicitement que Corbière, profitant des sous de son père, en devient un lui-même doublement, héritant des sous qui font de lui un bourgeois, mais un bourgeois qui vit aux crochets, en parasite. Toujours est-il que les poux sont liés à l'érotisme de la compagnie interlope, et c'est un aspect du corps qu'il ne faut pas négliger, puisqu'il est intimement lié à une démarche de mutilation et de décomposition. Au sens propre, dans un premier temps, un poème comme « Féminin singulier », dont les quatrains font résonner la rime en [kɔʁ], évoque une relation charnelle sadomasochiste qui mène à des blessures : si l'expression « couronne tes genoux<sup>678</sup> » renvoie à l'image d'un cheval blessé, tombé sur les genoux, la « couronne » peut également désigner les marques d'une blessure. « Féminin singulier » annonce également les poèmes « À ma jument souris » et « À la douce amie » qui assimilent la maîtresse à une jument que la *persona* chevauche sans ménagement, les expressions renvoyant au coït y font sans trop d'équivoque entendre des exclamations sadiques :

– Han !... C'est pour te faire la bouche...  
– Vlan !... C'est pour chasser une mouche<sup>679</sup>... !

Dans un second temps, la décomposition peut aussi prendre un sens plus métaphorique : c'est le cas dans l'album Louis Noir, dans la « Petite pouësie [...] à Rosalba », plus intéressante pour notre propos car le corps de la femme est traité de la

---

<sup>676</sup> « Le bossu Bitor », p. 208.

<sup>677</sup> « Bohème de chic », p. 57.

<sup>678</sup> « Féminin singulier », p. 56.

<sup>679</sup> « À la douce amie », p. 127.

même manière que le corps du poème. Benoît de Cornulier montre bien l'équivalence du traitement « comptable » du commerce amoureux et de la comptabilité du vers.

Le proverbe « Quand on aime on ne compte pas » est-il valable en poésie amoureuse ? La poésie-portrait sur Rosalba du peintre-poète Corbière dans l'album de Roscoff prouve le contraire. Le mètre déclaré – « 12 » pieds –, la longueur du poème – « 22 » vers –, les dents de cette beauté – numérotées de « 1 » à « 32 » –, ses seins, ses yeux, ses sourcils – par lots de « 2 » ou « deux » selon l'espèce –, sont dûment comptés – et même, dans la plupart des cas, en chiffres et non en belles lettres. Tout compte, même le temps affiché au cadran plaqué sur le sein gauche, et jusqu'au quantième du mois dans : « 15 Juillet milhuicent 67 ».

Il ne s'agit pas de calcul mais de valeurs ; ce n'est pas donc une simple arithmétique, mais de la comptabilité. Et il y a de quoi : les 32 dents sont des « perles d'Orient », les 2 yeux sont des « saphirs ». Mais aussi les vers (on ne peut plus précieux...) et les pieds sont scrupuleusement quantifiés et dénombrés – 22 vers de 12 pieds – comme des pièces de toile au marché<sup>680</sup>.

Nous ajoutons, en lien avec le sujet qui nous occupe, que Rosalba est triplement « piquée » : par une abeille, par un tatouage en forme de cœur sur le sein gauche (caché dans le portrait, dévoilé à la fin du vers), par une flèche qui pointe vers ce même sein. S'ajoute à cela le nom de Rosalba, « piqué » au « point » de croix. Ce poème est par ailleurs une parodie de la poésie de blason, dont le principe même est la décomposition du corps féminin. Les *Blasons anatomiques du corps féminin* (suivis de contreblasons) ont pu servir de modèle à Corbière, qui aurait pu y trouver, outre les images poétiques, une source d'inspiration pour ses pictogrammes (voir annexe 10, p. 286). Rosalba en tout cas nous intéresse car elle explicite l'équivalence corps/poème, ne serait-ce que par l'emploi du terme « pied », dernière trace en 1873 d'un système de mesure fondé sur les références à l'homme que la Convention avait aboli, et qui faisait du poème un intermédiaire entre l'âme humaine et l'âme du monde, dans la perspective platonicienne que nous avons abordée plus haut. Corps piqué, vers piqués : l'orthographe « pouësie » (avec accent aigu au milieu des deux points du tréma) ne fait-elle pas déjà entendre et voir le « pou » piqueur ? On entendra à nouveau « pou-ète » dans « Le fils de Lamartine... », où la synérèse est obligatoire au vers 35 : « Le Poète-apothicaire en a fait sa tisane... » Les légions de diérèses et synérèses qui allongent ou coupent les mots, en exhibant les conflits entre langage et métrique évoquent l'image courante du vers comme « lit de Procuste » qui va dans le même

---

<sup>680</sup> Benoît de Cornulier, « Corbière et la poésie comptable », *op. cit.*, p. 233.

sens : écrire en vers c'est couper des membres (au moins des pieds) ; on trouve encore sous la plume de Corbière le corps troué du Christ, examiné de près, et régulièrement, par Saint-Thomas, ou encore celui de Prométhée, cloué au rocher : « Les trous sont vrais : *Vide latus*<sup>681</sup> ! »

On comprend ainsi l'importance de la ponctuation, qui crée un vide dans le corps du texte qu'une goutte d'encre remplit. Par ces trous rendus visibles, c'est ce qui traverse le corps du poète qui cherche à être rendu et observé : « le ponctème du latent se lit souvent comme la volonté de transcription de tout ce qui traverse (le corps) et excède – l'ineffable, l'inconscient – (le langage). Le souhait du poète est exaucé : le verbe devient accessible à tous les sens<sup>682</sup>. » Corbière en effet associe régulièrement la mention de trous à des images de signifiante : Saint-Thomas qui vit une expérience métaphysique par l'observation des stigmates, l'image traditionnelle de la lumière comme révélation (« Mes trous sont des rayons. / Dans mon chapeau, la lune / Brille à travers les trous ») ou, par la négative, l'impossibilité à se comprendre soi-même dès lors que les trous sont bouchés :

– Rien – Je parle sous moi... Des mots qu'à l'air je jette  
*De chic*, et sans savoir si je parle en indou...  
Ou peut-être en canard, comme la clarinette  
D'un aveugle *bouché* qui se trompe de trou<sup>683</sup>.

Dans la logique de l'analogie corps-poème que nous venons d'évoquer, ces considérations sur le corps du poète s'appliquent au corps du poème, par l'intermédiaire très marqué de la ponctuation. C'est particulièrement visible dans les deux vers cités plus haut de « À la douce amie », où les points de suspension dessinent une trace du corps en figurant le temps du geste, dont la rapidité et la violence sont figurées par les points d'exclamation ; à ces deux signes, finalement aisément explicables du point de vue de la syntaxe et de la situation énonciative, s'ajoutent deux curieux tirets qui inaugurent le vers. Ils ne sauraient marquer ici un changement de parole comme c'est parfois le cas, le locuteur ne changeant pas (comment pourrait parler la femme ? elle a visiblement un mors dans la bouche) ; ils ne peuvent pas jouer

---

<sup>681</sup> « La rapsode foraine et le pardon de Sainte-Anne », p. 181.

<sup>682</sup> Julien Rault, *Poétique du point de suspension : valeur et interprétations*, op. cit., p. 230.

<sup>683</sup> « Rapsodie du sourd », p. 133. Nous soulignons au quatrième vers cité.

non plus un rôle équivalent aux parenthèses, comme ce sera le cas au vers 9 du même poème (« – Et la *Folle-du-Logis* trotte... – »), puisqu'ils sont en usage simple. Ils semblent plutôt exister en tant que tels, figurer une « tension dynamique<sup>684</sup> », une gémellité entre l'activité « scripturale » (si l'on peut dire : il ne s'agit pas tant d'écrire que de figurer un geste proche de la rature dans son élan et sa violence) et l'élan de la main « cavalière ». Loin d'organiser la syntaxe ou de l'épouser (comme les points d'exclamation épousent en quelque sorte les onomatopées « Han » et « Vlan »), ils frappent tout à la fois le vers, le poème, la page et le lecteur. Leur position inaugurale peut s'expliquer ainsi : ils existent avant la lettre, comme le geste et le corps préexistent au poème, et peuvent se lire dans une perspective autonomiste. Il n'est d'ailleurs pas anodin qu'il s'agisse ici de chevauchée, cette femme-jument appelant la figure d'une muse-Pégase, ici tenue *très* raide et malmenée, comme pour indiquer que l'écriture poétique n'est pas question d'inspiration mais d'énergie corporelle que la ponctuation peut rendre avant – et mieux que – les mots.

#### *De la piqûre à la « rature » : point sur le tiret*

Le tiret a beaucoup été étudié dans son usage double, et mis sur le même plan que la parenthèse, par Sabine Pétilion<sup>685</sup> ou Sabine Boucheron<sup>686</sup> notamment : « Ainsi, la parenthèse et le tiret doivent être regardés comme les outils d'une opération énonciative d'ajout, graphiquement marquée, dont la valeur – en langue – est, tout simplement un “*j'ajoute par ailleurs*”<sup>687</sup>. » Jacques Drillon ajoute une différence d'intensité entre les deux signes : « Le tiret, plus encore que la parenthèse, interrompt la continuité de la phrase. Il inclut de force, pourrait-on dire, une phrase dans la phrase ; elle y garde son indépendance syntaxique et/ou sémantique. Plus que la parenthèse, le tiret est extérieur à l'unité de la phrase<sup>688</sup>. » Cela est vrai chez Corbière, et force est de constater que le tiret double occulte largement la parenthèse, principalement cantonnée

---

<sup>684</sup> Michel Favriaud, « Plurisystème ponctuationnel, dimension, intensité des signes et architecturation du texte poétique », *Langue française*, vol. 172, n°4, 2011, p. 83-98.

<sup>685</sup> Sabine Pétilion, « Parenthèse et tiret double : pour une polyphonie mouvante », *L'Information grammaticale*, n° 102, 2004, p. 46-50.

<sup>686</sup> Sabine Boucheron, « Parenthèse et tiret double : étude linguistique de l'opération de décrochement typographique », *L'Information grammaticale*, n° 72, 1997, p. 47-49.

<sup>687</sup> Sabine Pétilion, « Parenthèse et tiret double : pour une polyphonie mouvante », *ibid.*, p. 46.

<sup>688</sup> Jacques Drillon, *Traité de la ponctuation française*, op. cit., p. 329-330.

aux bornes du poème qu'elle n'intègre que rarement (sous-titres, indications des lieux et place d'écriture<sup>689</sup>). Cette intensification de la rupture est également renforcée par la disposition que suppose la versification : le tiret renforce la valeur pausale et disjonctive du blanc de l'entrevers, davantage que la parenthèse, car plus étiré, plus présent visuellement dans l'horizontalité du vers : « Le tiret est tout d'abord un dessin, et ce dessin rythme visuellement la page, parfois en rivalité avec le blanc typographique, dans un rapport qui laisse la ligne en déséquilibre dans la suspension de son dire<sup>690</sup> ». Pensons à deux strophes du poème « Le phare » :

Là... gît debout une vestale  
 – C'est l'allumoir –  
 Vierge et martyre (sexe mâle)  
 – C'est l'éteignoir. –  
 [...]  
 Est-il philosophe ou poète ?...  
 – Il n'en sait rien. –  
 Lunatique ou simplement bête ?...  
 – Ça se vaut bien<sup>691</sup>. –

L'usage de la parenthèse pour « sexe mâle » ici est tout à fait exceptionnel dans le recueil : dans un autre contexte, Corbière aurait certainement employé le tiret double. En effet, le recueil ne compte guère que huit occurrences de parenthèses au sein d'un poème (nous excluons donc de ce relevé les parenthèses employées dans les en-dehors évoqués plus haut), et il apparaît que des rôles bien marqués sont attribués à l'un et à l'autre des signes. Aux parenthèses sont en effet données les phrases construites, et, comme le dit Jacques Drillon, des effets de décrochages moindres, au tiret double sont attribués de nombreux syntagmes isolés, des effets d'hyperbate qui désarticulent le vers et la parole. Dans « Hidalgo ! », par exemple, la parenthèse permet de donner des indications qui rendent intelligibles le poème et la situation énonciative, comme des didascalies :

(Et son cheval paissait mon col.) – Pauvre animal,  
 Il vous aime déjà ! Ne prenez pas mal... [dit un mendiant à la *persona*]  
 [...]  
 – Allons : au large ! ou : gare ! [répond le protagoniste de la scène]

---

<sup>689</sup> Par exemple : « I sonnet (avec la manière de s'en servir) », la définition des actes de « Grand opéra », l'indication « (LAMARTINE. – *Graziella*. – 1fr. 25 c. le vol.) », le sous-titre de « Libertà », « À LA CELLULE IV BIS (PRISON ROYALE DE GENES) ». », *passim*.

<sup>690</sup> Catherine Rannoux, « Remarques sur la ponctuation de *Stèles*, de Victor Ségalen », *L'Information grammaticale*, n° 83, 1999, p. 61.

<sup>691</sup> Corbière, « Le phare », *Les Amours jaunes*, *ibid.*, p. 235.

(Son pied nu prenait ma poche en étrier<sup>692</sup>.)

On voit comme la parenthèse joue un rôle de clarification (la première explique par avance la parole du mendiant, la seconde justifie *a posteriori* les menaces), ce qui était déjà le cas dans « Le Poète & la Cigale », où la parenthèse entoure un commentaire métapoétique explicatif, quoiqu'ironique : « *La priant de lui prêter / Son petit nom pour rimer / (C'était une rime en elle*<sup>693</sup>). » Toujours est-il que la parenthèse ne joue pas chez Corbière un rôle dissonant, il y a certes « opération énonciative d'ajout », mais le détachement est moindre, et contrairement au tiret, son rôle est presque apaisant, en ce que loin de brouiller le vers, elle offre une pause où la syntaxe est sauve, où l'énonciation s'éclaire, une bulle où le lecteur respire, en accord avec la douceur de son apparence courbe qui l'oppose de ce point de vue radicalement à la dureté du tiret ; ce dernier quant à lui ajoute une dissonance, accompagne des vocables plus désarticulés, marque une rupture plus nette. On pourrait dire que la parenthèse accompagne, et que le tiret rompt. Notons deux exceptions, en plus de celle évoquée dans « Le phare », la parenthèse au vers 10 d'« I sonnet » et celle du vers 90 de « La rapsode foraine et le pardon de Sainte-Anne » qui entourent des syntagmes plus désarticulés ; cas particuliers qui s'expliquent vite par la présence en leur sein de tirets doubles : « (Sonnet – c'est un sonnet –) » et « ( – sauf respect – perdus de boisson) ». Dans ces deux cas, c'est la mise en abyme d'un décrochage dans le décrochage qui explique l'usage de la parenthèse, écrire « – Sonnet – c'est un sonnet – – » ou « – – sauf respect – perdus de boisson – » serait impossible, l'irrespect de Corbière dans son usage de la langue n'allant pas jusque là. Dans l'exception citée plus haut tirée de « Le phare », on voit comme la parenthèse est utilisée pour ne pas concurrencer le rôle attribué au tiret qui encadre les vers de quatre syllabes : elle nous semble confirmer la règle que parenthèses et tirets ne sont pas équivalents et que leur différence ne tient pas uniquement d'une variation d'intensité, les deux signes signalent des choses différentes.

Nous pensons donc que le rôle du tiret double dépasse celui de la seule opération d'ajout, et que ses vertus graphiques en font un élément perturbateur : le tiret renverse, contredit les habitudes (parfois de façon très simple : les vers de quatre syllabes dans

---

<sup>692</sup> Corbière, « Hidalgo ! », *ibid.*, p. 163-164.

<sup>693</sup> « Le Poète et la Cigale », p. 37.

« Le phare », encadrés par les tirets, deviennent presque aussi longs visuellement que les octosyllabes). Dans son usage simple, le taret corbiérien outrepatte également les rôles qui lui sont traditionnellement conférés, et avec lesquels Corbière s’amuse. Son rôle le plus courant est d’indiquer un changement de voix, et il joue ce rôle assez clairement dans « Ça ? » On en retrouve également une trace dans les vers d’« Hidalgo ! » cités plus haut, ou encore dans le « Sonnet à sir Bob » et « Le crapaud ». Dans ces deux derniers exemples cependant Corbière brouille ce rôle finalement assez simple et mettant en présence ce taret énonciatif avec des tirets dont les rôles sont différents, à tel point qu’on ne sait plus guère qui parle. Dans « Sonnet à sir Bob », par exemple :

- 2 Je grogne malgré moi – pourquoi ? – Tu n’en sais rien...
- 3 – Ah ! c’est que moi – vois-tu – jamais je ne caresse,
- 4 Je n’ai pas de maîtresse, et... ne suis pas beau chien.
  
- 5 – *Bob ! Bob !* – Oh ! le fier nom à hurler d’allégresse<sup>694</sup> !

La situation énonciative met en doute le rôle des différents tirets, notamment aux vers 2 et 5. Au vers 5, il est tout à fait possible d’envisager que « *Bob ! Bob !* » soit crié par la maîtresse du braque anglais qui appelle son chien pris à part par la *persona* : l’italique pouvant jouer un rôle citationnel irait dans ce sens, ainsi que ce qui est dit au vers 6 (« Elle dit Bob si bien ! »), le deuxième taret serait ainsi le marqueur du changement d’énonciateur : la parole revient au poète après avoir fait entendre la voix de la maîtresse désirée. Qu’en est-il au vers 2 ? le « pourquoi ? » est-il encadré d’un taret double ou de deux tirets énonciatifs, ce qui marquerait un dialogue entre le chien et le poète ? Les deux sont envisageables, et Corbière semble jouer de cette indétermination : le plus logique serait d’imaginer qu’il s’agit de tirets doubles, l’effet de parallélisme avec « – vois-tu – » au vers suivant appuyant cette lecture ; qui plus est, les chiens, jusqu’à preuve du contraire, ne parlent pas, même dans *Les Amours jaunes*. Ce « pourquoi ? » serait alors prononcé par la *persona*, qui s’amuserait à imaginer une parole du chien, relançant ainsi son soliloque. Déjà cependant on remarque que le chien parle par l’intermédiaire du poète, qu’il prononce d’une certaine façon une parole sans la prononcer ; le taret pourrait alors prendre *en partie* son rôle de distributeur de la parole. Le jeu sur les majuscules contribue également à complexifier

---

<sup>694</sup> « Sonnet à sir Bob », *ibid.*, p. 63.

cette lecture : la minuscule à « pourquoi » irait dans le même sens, le « tiret pour guillemet » (Jacques Drillon nomme ainsi le tiret qui sert à indiquer un changement d'interlocuteur) étant traditionnellement suivi d'une majuscule. On trouve cependant une majuscule immédiatement après : « Tu n'en sais rien... ». Cela pourrait s'expliquer par la présence du point d'interrogation, mais il n'en est rien, Corbière ne plaçant pas de majuscule après certains points d'interrogation qui jouent le rôle de virgule interrogative (comme ce serait le cas ici, dans le cadre d'un soliloque). Dans « Donc, la *tramontane* est montée... », on lit en effet « Gras, truffé ? pour quoi<sup>695</sup> ? » (notons que dans l'édition de 1873, il est même écrit « Gras, truffé ?... pour quoi – Pour le four !... » : même l'association aux points de suspension n'appelle pas la majuscule). S'ajoute à cela le fait que ces quelques vers contiennent de nombreux tirets dont les rôles sont tous différents, et que l'esprit du lecteur peine à les catégoriser. Sans doute ne faut-il pas le faire, car ils jouent plusieurs rôles en même temps : les tirets encadrant « pourquoi ? » seraient tout à la fois des tirets doubles *et* la succession de deux tirets simples « pour guillemet », comme, au vers 5, le deuxième tiret serait à la fois un tiret marque de changement d'interlocuteur, comme nous l'avons dit, *et* ce qu'on pourrait appeler un tiret exclamatif (celui-là même qu'on trouvait en début de vers, avant les onomatopées « Han » et « Vlan » dans « À la douce amie »), cette pure présence corporelle précédant les cris (le « – Oh ! » serait alors à mettre en parallèle avec le « – Ah ! » du vers 3).

Force est de constater que d'une vertu déjà trouble du tiret (il est parfois difficile, même ailleurs que chez Corbière, de distinguer tiret double et succession de tirets simples), Corbière fait son miel : la présence très resserrée des tirets (sept occurrences dans les cinq vers cités ; rappelons également qu'il est le signe le plus présent dans le recueil, avec 1400 occurrences) perturbe l'intellect ; quand le tiret *pourrait* avoir un rôle organisateur (commentaire détaché de l'énonciation mais éclairant, comme les parenthèses d'« Hidalgo ! », répartition explicite de la parole comme dans « Ça ? »), il est dans *Les Amours jaunes* l'agent de l'impossible intellectualisation, d'une impossible organisation qui nous semble révélatrice de la présence du corps, d'une façon d'être au monde, comme un moyen de s'incarner dans le poème :

En os et... (j'allais dire en chair). – La chose est sûre.

---

<sup>695</sup> « Paris [7] », p. 47. Nous soulignons.

C'est bien moi, je suis là, – mais comme une rature<sup>696</sup>.

« je suis là, – » Le parallèle avec le jeu d'autodéfinition de « Ça ? » est fort : après la signature « – C'est du... mais j'ai mis là mon humble nom d'auteur<sup>697</sup> », le poète se désigne lui-même comme se trouvant dans le tiret, et même *étant* le tiret (il rêvait d'être un point, il serait un trait). Rappelons que le « Ça ? » est d'ailleurs un « Çà<sup>698</sup> ? » : Corbière attire l'attention sur la page et le poème (le peau-ème) comme espaces où la ponctuation lui permet de s'inscrire. Tout tiret peut se lire comme une « rature » dans *Les Amours jaunes*, quel que soit son rôle grammatical, rature qui met systématiquement le lecteur en présence du poète et d'une trace de son corps. « – mais comme une rature » doit également être mis en relation avec le dernier vers d'« Épitaphe », « – comme raté<sup>699</sup>. » ou même avec la fin du « Crapaud », « – ce crapaud-là, c'est moi. / (Ce soir, 20 juillet.) »<sup>700</sup>. Toute marque de coïncidence entre le temps de lecture et le temps d'écriture s'accompagne de ce tiret qui, parce qu'il perturbe l'œil et la lecture, agit comme un diable surgissant de sa boîte – comme Corbière surgissant de son cercueil et semblant dire « Ceci est mon corps ».

## 2. Un cas de corps troué : le Prométhée christique de Corbière et les quatre éléments, une façon d'être au monde et à la poésie

Ces considérations sur le corps (du texte comme du poète) troué qu'accompagnent des images de signifiante ; cette façon d'exhiber « Çà » et « – là – » les stigmates, comme une façon de livrer son corps dans la ponctuation au lecteur, ne sont bien entendu pas sans évoquer une dimension christique du poète, image qui court de Lamartine à l'antéchrist baudelairien, en passant par la figure de *Mater dolorosa* de

---

<sup>696</sup> « Le poète contumace », p. 95.

<sup>697</sup> « Ça ? », p. 42.

<sup>698</sup> Cf. Benoît Dufau, « Tristan Corbière a donné sa langue au ça », *op. cit.* : « Dans l'édition originale de 1873, le titre courant de la page 4 reprend en lettres minuscules celui de la section dans la marge supérieure de la page et porte un accent : Çà, comme dans le poème : « C'est ou ce n'est pas çà ». [...] Etant donné que la capitale A n'est pas accentuée au XIX<sup>e</sup> siècle, on peut considérer que le mot-titre est en réalité ÇÀ. La distinction entre pronom, interjection et adverbe de lieu est donc neutralisée par cette capitale du doute [...]. », p. 177-178, n. 2.

<sup>699</sup> Corbière, « Épitaphe », *ibid.*, p. 52.

<sup>700</sup> « Le crapaud », p. 85. Nous soulignons.

Marceline Desbordes-Valmore ou encore par l'allégorie du pélican de Musset. Cette figure prend un rôle idéologique, comme l'explique Paul Bénichou : « l'optimisme humanitaire [...] veut que le poète ressente sa souffrance en communion avec celle des hommes<sup>701</sup>. » Ce n'est guère le cas chez Corbière, chez qui la figure christique est jumelle du poète parce que son corps exhibe des trous que Saint-Thomas observe. Le Christ est par ailleurs paradoxalement associé à la figure de Prométhée, rivé au rocher comme Jésus à sa croix, et au corps percé par le bec d'un oiseau, comme les mains et les pieds du Christ sont troués par les clous. Il nous semble dès lors intéressant d'étudier plus avant cette figure également liée à une rêverie élémentaire, et qui éclaire cette poétique des trous chère à Corbière.

### *Eau, air et feu : la rêverie élémentaire traditionnelle*

Nous avons évoqué plus haut l'attachement au style « rocailleux », véritable *hapax* sous la plume de Corbière en 1873, et qui ne gagnera en dignité que bien plus tard, dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Attachée à la terre, elle s'oppose de prime abord à l'élan et à l'énergie que charrient l'eau, le vent et le feu, éléments métaphoriques de l'énergie créatrice, et entourant symboliquement la figure de Prométhée.

L'eau, tout d'abord, est l'élément lyrique par excellence. Dans les mythes, nombreuses sont les sources et fontaines qui permettent l'inspiration : la source d'Hippocrène donne naissance à Pégase, symbole de l'inspiration poétique, dont le nom peut venir de *pégê*, signifiant « torrent » ; Apollon consacre la fontaine de Castalie aux Muses ; ces dernières exigent des Piérides, qui les ont provoquées dans un duel de chant, qu'elles leur cèdent la source d'Aganippé après leur victoire, celle-ci ayant le don d'inspirer celui qui s'en abreuve, comme chez Amadis Jamyn : « En ton honneur tout ce que j'avois beu / Dans le Crystal de l'onde Aganippide / Estoit vouë<sup>702</sup> [...] ». L'eau, du fait de son mouvement, produit un chant que le poète déchiffre et reproduit : toute la tradition herméneutique antique s'appuie sur l'élément

---

<sup>701</sup> Paul Bénichou, *Les Mages romantiques*, Gallimard, 1988, p. 108.

<sup>702</sup> Amadis Jamyn, *Œuvres poétiques d'Amadis Jamyn*, L. IV : « Artémis », Paris, par Mamert Patisson imprimeur du roy, 1579, p. 147.

aquatique<sup>703</sup>, et on sait comme Bachelard conclura *L'eau et les rêves* par la figure de l'eau qui murmure et qui chante. Par certaines analogies, le vent peut jouer le même rôle. Chez Hugo, par exemple, au bleu de l'eau répond le bleu du ciel : « Le ciel bleu se mêle aux eaux bleues<sup>704</sup> » ; s'il est né d'une source, c'est dans l'air en volant que Pégase représente le mieux l'énergie créatrice ; chaque corde de la lyre d'Orphée représente une planète et fait résonner l'harmonie des sphères ; le vent, comme l'eau, produit des sons, et fait chanter le monde : les feuillages, mais aussi les harpes éoliennes, objets très en vogue durant l'ère romantique. Enfin, l'eau comme le vent trouvent des échos plus intimes chez les poètes : la larme et le souffle. Le vers romantique, à la suite des poètes de l'Antiquité, cherche à reproduire les caractéristiques de ces deux éléments : légèreté, douceur, élan, parole « éolienne » : on demande à Corbière, si, comme ses prédécesseurs, il a « flué des vers<sup>705</sup> » – la réponse est non. Le feu, enfin, représente l'énergie brute voire brutale : pensons à nouveau au « Feu du ciel » de Victor Hugo :

Sous chaque étincelle  
Grossit et ruisselle  
Le feu souverain.  
Vermeil et limpide,  
Il court plus rapide  
Qu'un cheval sans frein [...]

Il gronde, il ondule,  
Du peuple incrédule  
Rompt les tours d'argent ;  
Son flot vert et rose,  
Que le soufre arrose  
Fait, en les rongant,  
Luire les murailles  
Comme les écailles  
D'un lézard changeant<sup>706</sup>.

Notons que dans ces vers, le feu est paradoxalement mais régulièrement rapproché de l'eau : il « ruisselle », « ondule », « arrose ». Il est par ailleurs comparé à un « cheval sans frein » : Pégase n'est pas loin. Débridé, donc (alors que chez Corbière, Pégase est tenu raide), le feu est comme le vers hugolien, dont les

---

<sup>703</sup> Voir à ce sujet Françoise Graziani, « Les muses et l'eau », in *L'eau, les eaux : X<sup>es</sup> Entretiens de la Garenne Lemot*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 107-116.

<sup>704</sup> Victor Hugo, « Le feu du ciel », *Les Orientales*, op. cit., p. 28.

<sup>705</sup> Corbière, « Ça », *Les Amours jaunes*, *ibid.*, p. 42.

<sup>706</sup> Hugo, « Le feu du ciel », *ibid.*, p. 36-37.

pentasyllabes accentuent la vivacité : le vers est court mais particulièrement sonore, l'accentuation y étant très resserrée, les énumérations particulièrement nombreuses et condensées (« Grossit et ruisselle », « Vermeil et limpide », « Il gronde, il ondule », *passim*). Les sonorités contribuent à rapprocher par ailleurs le feu de l'eau et de l'air : on note les liquides (« étincelle / ruisselle ») et les nasales (« Il gronde, il ondule »), ces dernières soulignant l'alliance du feu et de l'air (« Le feu du ciel ») formant le tonnerre qui « gronde ». Hugo confère par ailleurs au feu une richesse poétique supplémentaire : comme le poète, il produit des images, transforme la vision du monde, jetant des couleurs inattendues sur celui-ci : alors qu'on attendrait du rouge, du jaune ou du orange, le feu d'Hugo est « vert et rose », changeant et polychrome.

### *Le poète au cœur des quatre éléments : la figure de Prométhée*

Si dans ces vers, le feu est destructeur, il peut être chez les romantiques profondément lié à la création, et c'est alors la figure de Prométhée qui entre en scène, symbolisant « le progrès, la pénible remontée qui doit conduire l'homme des abîmes où l'avait jeté la faute originelle au triomphe de son intelligence et de son savoir<sup>707</sup>. » Ravisseur du feu, Prométhée et le poète ont, chez Hugo, ce point commun d'être des êtres supérieurs porteurs de lumière et, pour cela, d'être oubliés voire punis. Prométhée est par ailleurs

un Titan, un être intermédiaire, ni tout puissant ni créature, ni adulte ni enfant, et en cela, un peu comme l'Eros de Socrate, force désirante, à cette différence près qu'il ne veut rien pour lui. Le monde tel qu'il est le heurte, il ne veut pas y appartenir, il s'en défend. Si Prométhée est si bien associé à la figure adolescente de Rimbaud (« le poète est voleur de feu »), c'est qu'il incarne parfaitement ce conflit perpétuel qui oppose les générations, qui confronte ceux qui arrivent et ne demandent rien, à ceux qui détiennent la Loi, le Savoir et la Force<sup>708</sup>.

On voit comme Prométhée est une figure emblématique et annonciatrice de la crise du lectorat poétique du XIX<sup>e</sup> siècle : Prométhée est l'anti-bourgeois par

---

<sup>707</sup> Raymond Trousson, « Quelques aspects du mythe de Prométhée dans l'œuvre de Victor Hugo », in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°1, mars 1963, p. 93.

<sup>708</sup> Barraband Mathilde, « Prométhée dépossédé », *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, 2008/2 (n° 72), p. 101-105. DOI : 10.3917/lett.072.0101. URL : <https://www.cairn.info/revue-lettre-de-l-enfance-et-de-l-adolescence-2008-2-page-101.htm>.

excellence, la poésie « prométhéenne<sup>709</sup> » ne saurait se livrer à l'ordre dominant, ne peut plus être encomiastique. Prométhée se double très vite de figures analogues, qui enrichissent la figure du titan : plus sombre et empreint de romantisme noir, Aloysius Bertrand par exemple l'assimile à des figures diaboliques et démoniaques, comme Lucifer ou Asmodée. Si l'on considère « Le maçon », tiré de *Gaspard de la nuit* :

Le maçon Abraham Knupfer chante, la truelle à la main, dans les airs échafaudés, – si haut que, lisant les vers gothiques du bourdon, il nivelé de ses pieds, et l'église aux trente arcs-boutants, et la ville aux trente églises.

Il voit les tarasques de pierre vomir l'eau des ardoises dans l'abîme confus des galeries, des fenêtres, des pendentifs, des clochetons, des tourelles, des toits et des charpentes, que tache d'un point gris l'aile échancrée et immobile du tiercelet. [...]

Et le soir, quand la nef harmonieuse de la cathédrale s'endormit, couchée les bras en croix, il aperçut, de l'échelle, à l'horizon, un village incendié par des gens de guerre, qui flamboyait comme une comète dans l'azur<sup>710</sup>.

« Le maçon » convoque à plusieurs égards la figure de Prométhée à laquelle il confère de nouveaux attributs : tendu entre le haut et le bas (à la position surélevée répond « l'abîme confus de galeries » et l'expression « si haut » contenant le risque de chute), le maçon aplatit la verticalité ; sa capacité à voir ce que les autres ne voient pas, jusque dans les fenêtres, l'assimile au démon Asmodée qui pouvait soulever le toit des maisons ; sa figure surplombante et dévoilante, entre élévation et chute, l'assimile également à Lucifer, avatar chrétien de Prométhée, figure par ailleurs contenue dans le titre du recueil. À cela s'ajoute la figure du maçon, du constructeur, qui doublera la figure prométhéenne chez Rimbaud notamment, dans le poème « Le forgeron », d'inspiration toute hugolienne. Notons que dans « Le maçon », le poète prométhéen unit les trois éléments : l'air (« dans les airs échafaudé »), l'eau (« vomir l'eau des ardoises ») et le feu (« incendié par des gens de guerre, qui flamboyait comme une comète dans l'azur » : « le feu du ciel », encore). Non plus manifestations du lyrisme mais création d'une alchimie ici, ces trois éléments combinés président à la création poétique : « Knupfer » signifiant en Allemand « le noueur », le maçon sert d'intermédiaire religieux (au sens étymologique du terme) entre le haut et le bas ;

---

<sup>709</sup> L'adjectif est forgé en avril 1837 par Gustave Planche dans la pourtant très bien-pensante *Revue des deux mondes*, au sujet « du Buonarroti », c'est-à-dire de Michel-Ange. C'est dire si la figure de Prométhée s'est très vite insufflée dans l'imaginaire collectif pour désigner l'artiste par excellence.

<sup>710</sup> Aloysius Bertrand, « Le maçon », *Gaspard de la nuit*, Gallimard, coll. « Poésie », 1980, p. 89-90.

bâtitseur d'une cathédrale, le maçon-poète s'attaque à l'œuvre de toute une vie ; d'un point de vue métatextuel, Aloysius Bertrand est en train de façonner un nouvel « être » poétique, le poème en prose.

Notons que c'est par Eschyle que la figure de Prométhée est remise au goût du jour durant l'ère romantique, comme le note Raymond Trousson :

Parmi les grands auteurs anciens, Eschyle avait sans doute le plus de chances de séduire la nouvelle génération, trop éloignée de la sérénité et de l'harmonie sophocléennes et dédaigneuse du « bourgeois » Euripide ; l'énergie, la sombre ardeur, le tragique violent qui faisaient du père de l'Orestie une sorte de Shakespeare grec, lui donnaient avec le romantisme un « air de famille ». [...Ce] qui répugna si fort à Fontenelle, à Brumoy, à Lefranc de Pompignan, à Voltaire ou à La Harpe, devait plaire aux romantiques. [...] Avec Hugo, l'admiration frôle l'idolâtrie : dans William Shakespeare, il salue le « poète hécatonchire » avec un enthousiasme délirant : « Quand les furies d'Eschyle font leur entrée », dit-il, « les femmes avortent », et il conclut, péremptoire : « Qui ne comprend pas Eschyle est irrémédiablement médiocre. On peut essayer sur Eschyle les intelligences<sup>711</sup>. »

Or le Prométhée d'Eschyle (ou, en tout cas, attribué à Eschyle), n'est pas celui d'Hésiode par exemple. Quand le titan est implacablement condamné et moqué chez ce dernier, Eschyle en fait une figure sur laquelle les romantiques pourront projeter leur propre définition du poète – voire de poète maudit :

Ce Prométhée n'essaie pas de tromper Zeus avec le partage du bœuf : la séparation entre hommes et dieux, le repas à Mekonè, la rage de Zeus qui suit et la fabrication de Pandore, tout cela est éliminé. En effet, ce Prométhée, en décidant de s'allier à Zeus, se bat contre ses propres frères (v. 199 *sq.*). Cette aide apportée à Zeus à un moment critique de son ascension à la souveraineté fait apparaître la persécution du Titan par le dieu comme une trahison des plus odieuses.

Ce Prométhée est « *philanthrôpos* » (v. 11 et 28) : le mot apparaît en grec pour la première fois dans ce texte. Il a sauvé l'humanité quand Zeus voulait la détruire et, une seconde fois, en la dotant du feu et des arts, qui ont rendu les hommes presque égaux aux dieux<sup>712</sup>.

Abandonné par ceux qu'il a pourtant voulu servir – ici, Zeus –, humilié et supplicié injustement, Prométhée devient donc très vite la figure emblématique du poète chez Hugo, qui l'appellera volontiers dans ses recueils politiques, comme dans

---

<sup>711</sup> Raymond Trousson, « Quelques aspects du mythe de Prométhée dans l'œuvre de Victor Hugo », *ibid.*, p. 86-87.

<sup>712</sup> Pietro Pucci, « Prométhée, d'Hésiode à Platon », in *Communications*, n°78, 2005, p. 56.

*L'Année terrible*, où « L'aigle de l'ombre est là qui te mange le foie<sup>713</sup>. »

Revenons aux éléments : Prométhée en un sens incarne le créateur entouré des quatre éléments, qu'il appelle chez Eschyle à observer son supplice : « O divin Éther, vents à l'aile rapide, sources des fleuves, sourire innombrable des flots marins, Terre, mère de tous les êtres, et toi, Soleil, œil qui voit tout, je vous atteste ; voyez comment un dieu est traité par les dieux<sup>714</sup>. » Nous avons vu comme ces éléments étaient convoqués chez Aloysius Bertrand ; ils sont aussi présents chez Hérédia par exemple :

Quand le Titan roula des voûtes immortelles,  
Foudroyé par le bras du Kronide irrité,  
Les pleurs ne mouillaient point ses farouches prunelles.  
Il se sentait vaincu, mais toujours indompté.

Sous l'ongle du vautour à ses flancs incrusté,  
Il amassait en lui les douleurs fraternelles,  
Et gardait sur son front, meurtri de grands coups d'ailes,  
L'espoir de la vengeance et de la liberté,

Nous subissons encor cet antique supplice.  
Mais nous n'attendons plus la trop lente justice :  
Héraklès ne vient pas, car il n'est plus de Dieux.

Et nous sentons peser sur notre âme écrasée  
Toute une mer de honte, et l'ardente rosée  
De l'honneur révolté ruisselle de nos yeux<sup>715</sup>.

Ici symbole de la condition humaine, notons que c'est bien du Prométhée hérité d'Eschyle dont il est question, attendant « la trop lente justice », et que le titan porte toutes les caractéristiques du poète héritées du romantisme : « farouche », « vaincu, mais toujours indompté ». On retrouve dans ce sonnet les éléments évoqués, l'eau (ici manifestant l'intimité du poète : « une mer de honte », une « rosée [qui] ruisselle de nos yeux. ») et l'air (« voûtes immortelles ») mêlés au feu (« Foudroyé » ; « ardente rosée »). À la croisée des éléments, Prométhée devient également figure du poète-image, entretenant un lien privilégié (même si parfois douloureux) avec le cosmos dans son entièreté, faisant entendre les grandes énergies élémentaires qui le traversent,

---

<sup>713</sup> Victor Hugo, « À la France », *L'année terrible*, Paris, Michel Lévy Frères, 1872, p. 93. L'aigle ici renvoie à Napoléon III.

<sup>714</sup> Eschyle, *Prométhée enchaîné*, in *Théâtre complet*, trad. Émile Chambry, GF Flammarion, 1964, p. 104.

<sup>715</sup> José-Maria de Hérédia, « Prométhée », in *Le Parnasse contemporain : recueil de vers nouveaux*, I, Paris, Alphonse Lemerre, 1866, p. 16.

capable de les harmoniser. On retrouve là l'idéal romantique du poème-monde, organisé et cohérent, le poète, comme Prométhée, étant rêvé au XIX<sup>e</sup> comme une figure à la conquête de l'Absolu : « Prométhée, par le biais, en réalité emprunté à Goethe, de la grandeur humaine refusant de rendre hommage à des divinités imparfaites pour se soumettre au seul Destin, vocable sous lequel il entend l'Absolu lui-même dans toute sa perfection<sup>716</sup> ».

### *Prométhée palmipède : dégradation de la figure chez Corbière*

Ce long développement sur Prométhée permet de comprendre la place des trois éléments chez Corbière. Alors que Rimbaud s'inscrivait en 1871 dans la continuité romantique en enrichissant la figure de Prométhée, double du poète *artifex*, dans sa lettre à Paul Demeny, Corbière le reprend à son compte pour s'en moquer :

Donc la tramontane est montée  
Tu croiras que c'est arrivé !  
Cinq-cent-millième Prométhée,  
Au roc de carton peint rivé.

Hélas : quel bon oiseau de proie,  
Quel vautour, quel Monsieur Vautour  
Viendra mordre à ton petit foie  
Gras, truffé ?... pour quoi – pour le four !...

Four banal !... – Adieu la curée ! –  
Ravalant ta rate rentrée,  
Va, comme le pélican blanc,

En écorchant le chant du cygne,  
Bec-jaune, te percer le flanc !...  
Devant un pêcheur à la ligne<sup>717</sup>.

Intervenant très tôt dans le recueil, la figure de Prométhée apparaît dans l'univers théâtral : façon discrète, peut-être, de le replacer sous l'égide d'Eschyle, assurément manière de témoigner de la dévaluation burlesque de la figure du Titan. L'épanorthose « quel vautour, quel Monsieur Vautour » permet de rappeler que Prométhée n'est plus

---

<sup>716</sup> Jacqueline Duchemin, « Le mythe de Prométhée à travers les âges », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°3, octobre 1952, p. 61.

<sup>717</sup> Corbière, « Paris », *Les Amours jaunes*, *op. cit.*, p. 47-48.

héros de tragédie mais de vaudeville : « Moi je vois que dans cette histoire / Le vautour faisait son métier ; / Ce Prométhée, il faut le croire, / N'avait pas payé son loyer<sup>718</sup>. » dit le personnage éponyme de *Monsieur Vautour, ou Le Propriétaire sous le scellé* de Désaugiers, George-Duval et Tournay, déjà en 1805. Ce traitement du titan frappe sans doute par anticipation la figure de ridicule, comme si le vaudeville avait damé le pion aux poètes romantiques. Nous avons déjà évoqué la figure des oiseaux dans ce sonnet, ajoutons que l'artiste-Prométhée est lui-même traité comme tel, canard ou oie (sans doute le canard ici, Corbière se compare ailleurs à un canard qui a « du plomb dans l'aile<sup>719</sup> » ; Corbière sait-il par ailleurs que le canard d'élevage, dont les réclames d'alors nous apprennent qu'il est indissociable de la truffe, est appelé « canard de barbarie » ?). Ce Prométhée est par ailleurs le « Cinq-cent-millième », façon de désigner le *topos* comme éculé, de la même manière que les instruments de musique en tant que symboles de la poésie se démodent les uns après les autres : Prométhée devient l'emblème de « l'écrivain public banal<sup>720</sup> ».

Dans cette parodie, Corbière n'échappe pas à la règle qui veut que Prométhée soit à la croisée des quatre éléments, tous présents, et tous moqués : la terre devient un « roc de carton peint », le feu un « Four banal » dans lequel on va cuire le Prométhée-palmipède, l'air prend les traits de la « tramontane » charriant une nuée d'oiseaux tous plus mal en point les uns que les autres, l'eau se manifeste par la présence d'un « pêcheur à la ligne », indifférent au spectacle qui se déroule devant lui. Notons par ailleurs que le four est suivi d'un point d'exclamation, quand l'évocation de l'eau est suivie d'un point rond : la répartition élémentaire déjà évoquée fonctionne, ici. Point d'énergie romantique dans ce poème, de tempête élémentaire qui déchirerait le poète : l'échec de la pièce n'a même pas la grandeur d'un scandale éclatant comme l'a été la bataille d'*Hernani* sous la plume de Gautier. Tout semble au contraire frappé d'inertie : la rate, « rentrée », « raval[ée] » témoigne d'un repli sur soi (loin de la dilatation attendue), la ponctuation expressive s'accompagnant des points de suspension dont on a vu qu'ils étaient marques d'un affaiblissement de la voix.

---

<sup>718</sup> Cité par Elisabeth Aragon et Claude Bonnin, in Tristan Corbière, *Les Amours jaunes, op. cit.*, p. 45.

<sup>719</sup> Corbière, « Le poète contumace », *ibid.*, p. 93.

<sup>720</sup> « La Cigale & le Poète », *Les Amours jaunes, ibid.*, p. 247.

Prométhée n'est cependant pas présent dans le recueil que pour être moqué et mis à distance. Corbière au contraire va également se faire double du titan, mais dans une perspective plus héritée du XVI<sup>e</sup> siècle quand dans la continuité romantique qu'il a anéantie dans le sonnet précédemment cité. Durant la Renaissance en effet, Prométhée n'est nullement l'être trahi en proie à un acharnement du cosmos que traduiraient les quatre éléments mais, à l'instar de Tantale, Ixion ou Narcisse, la figure de l'amant délaissé. On note par exemple chez Ronsard, dans *Les Amours de Cassandre* :

Amour m'atache à mille clous d'aimant.  
En lieu d'un Aigle un soin horriblement  
Claquant du bec, & sifflant de son aele,  
Ronge goulu ma poitrine immortelle,  
Par un désir qui naist journellement<sup>721</sup>.

Dans les *Sonnets pour Hélène* :

Hé ! tu me fais languir par cruauté d'amour ;  
Je suis ton Prométhée, et tu es mon vautour<sup>722</sup>.

Chez Du Bellay, dans les *Sonnetz de l'honneste amour* :

L'aveugle oyseau, dont la perçante flâme  
S'afîle aux rayz du soleil de mon âme,  
Aguize l'ongle, & le bec ravissant  
Sur les dezirs, dont ma poictrine est pleine,  
Rongeant mon cœur, qui meurt en renaissant,  
Pour vivre au bien, & mourir à la peine<sup>723</sup>.

On voit comme dans ces textes, le foie devient cœur, l'aigle devient femme sans merci. Notons enfin que Du Bellay reviendra sur cette figure comme pour se corriger lui-même, Prométhée n'étant plus la figure de l'amoureux supplicié mais de l'exilé dans *Les Regrets* (écrits après les *Sonnetz de l'honneste amour*) : « Ainsi qu'un Prométhée, cloué sur l'Aventin, / Où l'espoir misérable et mon cruel destin, / Non le joug amoureux, me détient en servage<sup>724</sup>. » Dans un cas comme dans l'autre, c'est un Prométhée tout intime, loin de la vision positiviste d'une confiance placée en l'homme qu'en a fait le XIX<sup>e</sup> siècle : le Titan est l'avatar d'une douleur personnelle

---

<sup>721</sup> Ronsard, sonnet 13, *Les Amours*, op. cit., p. 89-90.

<sup>722</sup> Ronsard, *Sonnets pour Hélène*, II, 78, in *Œuvres complètes*, Paris, P. Jannet, 1857, p. 366.

<sup>723</sup> Du Bellay, *Sonnetz de l'honneste amour*, XI, in *Œuvres françaises de Joachim Du Bellay*, t. II, Paris, Alphonse Lemerre, 1867, p. 65.

<sup>724</sup> Du Bellay, *Les Regrets*, sonnet 10, op. cit., p. 75.

hyperbolique, qui individualise le poète, loin de le placer en sauveur de l'humanité. Il y est le puni, voire le misérable, inférieur à la dame dont Corbière fera une mégère, une prostituée ou une petite bourgeoise, privant un peu plus Prométhée d'une quelconque grandeur.

Corbière va donc à rebours, enjambant les romantiques pour rejoindre la figure telle que l'ont dessinée les poètes de la Pléiade – en forçant le trait bien sûr : de pathétique, Prométhée devient ridicule – ce qui se retrouve dans « Cris d'aveugle » : « Colombes de la Mort / Soiffez après mon corps<sup>725</sup> ». L'oiseau est encore différent, ni aigle ni vautour, il revêt les traits d'une colombe, animal de Vénus. L'oiseau assoiffé par le corps du poète évoque bien sûr le mythe, et l'on retrouve avec l'impératif « soiffez » la revendication d'un supplice sans cesse renouvelé, comme chez les poètes du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>726</sup>. Dans le contexte de « Cris d'aveugle », Prométhée se double d'une figure christique, fait étonnant puisque Prométhée est traditionnellement lié à la figure du diable<sup>727</sup> :

Mon Golgotha n'est pas fini  
*Lamma lamma sabacthani*  
Colombes de la Mort  
Soiffez après mon corps

Rouge comme un sabord  
La plaie est sur le bord  
Comme la gencive bavant

---

<sup>725</sup> Corbière, « Cris d'aveugle », *ibid.*, p. 187.

<sup>726</sup> Nous pensons notamment à Amadis Jamyn, qui insiste sur sa douleur comme expiation d'une faute : « ... Où ie commets larcin comme fit Prométhée, / Aussi i'en suis puni d'un mal continuel, / Car Amour qui se change en un Amour cruel... ». « Comparaison du phénix », in *Œuvres poétiques d'Amadis Jamyn*, *ibid.*, p. 128. De manière générale, dans les textes cités, les poètes insistent à la fois sur la douleur ressentie et sur la nécessité de renouveler cette douleur, qui permet le seul contact possible avec la dame. On comprend ainsi le rapprochement avec le phénix chez Amadis Jamyn : le feu du désir fait tout à la fois souffrir et permet de vivre.

<sup>727</sup> Cf. Estelle Mauranne, « Permanence et métamorphoses des mythes de Prométhée et du diable », in *Littérature comparée et correspondance des arts*, Presses universitaires de Strasbourg, 2014, p. 137-165 : « Dans la Bible, la nature du diable est étymologiquement celle d'un opposant. En hébreu, le mot *Satan* signifie « l'adversaire » ; en grec, celui de *diavboloß* désigne « celui qui divise ». Entré en lutte contre le Seigneur, le Diable cherche à détruire sa création dès la Genèse. De son côté, lorsque Prométhée s'oppose à Zeus, il apparaît comme un personnage sournois. Dans *Prométhée enchaîné*, Eschyle fait de lui « l'ennemi de Zeus ». Le fils de Japet se vante en outre de détenir un secret qui causera la perte du Cronide. Mais, comme il aime à se jouer du maître des dieux, il n'est pas prêt à le lui dévoiler. Dans la *Théogonie*, Prométhée fait preuve de davantage de duplicité. Lors de la préparation du sacrifice rituel, il « [a] [d']un cœur empressé, [...] [cherché] à tromper la pensée de Zeus ». Prométhée est animé de « pensers fourbes » et Hésiode le dit « soucieux de sa ruse perfide ».

D'une vieille qui rit sans dent<sup>728</sup>

On note ici, peut-être, une deuxième parodie de la rêverie élémentaire qui se rattache à Prométhée : l'eau devenue larme chez les romantiques se trouve figurée par la salive d'une « gencive bavant ». L'analogie entre le Christ et Prométhée se fait autour de la plaie, et plus haut dans le poème par les clous, mais il n'est pas question pour Corbière d'en faire une figure sacrificielle, porteur de grandeur ontologique comme les romantiques. On voit au contraire comme l'insistance sur la première personne du singulier (« Mon Golgotha ») aurait tendance à priver l'humanité de l'épisode biblique. Plus encore, l'épisode de la crucifixion, qu'il est désormais tentant de rapprocher du supplice prométhéen, sert surtout à mettre en scène la figure de Saint-Thomas, qui revient régulièrement dans le recueil : « Les trous sont vrais : *Vide latus*<sup>729</sup> ! », « Je veux te voir toucher la plaie et dire : – Toi<sup>730</sup> ! – », *passim*. Si le choix d'un Prométhée intime peut témoigner d'une préférence pour l'esprit de la Pléiade et d'une distanciation avec le romantisme, on voit comme cette figure prend des accents propres à Corbière. Corbière fait de cet épisode crucial (au double sens du terme) un emblème de la dérision de l'homme : ce n'est pas tant le supplice qui l'intéresse (la Pléiade et les romantiques s'en sont déjà chargés) mais les plaies en tant que vides, que trous. Ironiquement, la preuve d'une instance salvatrice se fait par « – Rien – » : le « – Toi ! – » (désignant Dieu sur terre, le miracle), comme le « – Moi – » de « Paria » est entouré des mêmes tirets dont a vu qu'ils avaient tendance à réduire à néant ce qu'ils encadraient, à trouser le corps du poème et à désigner le poète « comme une rature ». Dans « La rapsode foraine et le pardon de Sainte-Anne », l'italique joue d'ailleurs un rôle de distanciation ironique quant à la parole religieuse :

... Et les fidèles, en chemise,  
– *Sainte Anne, ayez pitié de nous !* –  
Font trois fois le tour de l'église  
En se traînant sur leurs genoux ;

Et boivent l'eau miraculeuse  
Où les Job teigneux ont lavé  
Leur nudité contagieuse...  
– *Allez : la Foi vous a sauvé !* –

C'est là que tiennent leurs cénacles

---

<sup>728</sup> Corbière, « Cris d'aveugle », *ibid.*, p. 187.

<sup>729</sup> Corbière, « La rapsode foraine et le pardon de Sainte-Anne », *Les Amours jaunes, ibid.*, p. 181.

<sup>730</sup> « Le poète contumace », p. 96.

Les pauvres, frères de Jésus.  
– Ce n'est pas la cour des miracles,  
Les trous sont vrais : *Vide latus* !

Sont-ils pas divins sur leurs claies,  
Qu'auréole un nimbe vermeil,  
Ces propriétaires de plaies,  
Rubis vivant sous le soleil !...

[...]

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<sup>731</sup> !

Au sujet de l'italique, rappelons que Roger Laufer note qu'il « ajoute au sens dénotatif du mot une mise en question connotative de son bien-fondé à l'adresse du lecteur. Pour parler en images, il introduit un tremblement, une fêlure dans l'énoncé<sup>732</sup>. » Les tirets encadrant les paroles des fidèles et de l'homme d'église renforcent l'italique, frappant ces énoncés d'une même béance, et toute cette procession religieuse, inspirée par ailleurs de réelles pratiques bretonnes, devient très vite carnaval comique et macabre, jusqu'au « cautère », plaie artificielle qui, d'un point de vue thérapeutique sert à la suppuration, et d'un point de vue moins catholique, est une mutilation volontaire visant à provoquer la pitié dans le cadre de la mendicité. On voit comme les « fidèles » ici peuvent être rapprochés des pratiques poétiques telles que les juge Corbière : les poètes s'érigent en Prométhée, comme nous l'avons vu, les pauvres s'érigent en saints (Job, Jésus) par le même procédé : se faire « propriétaires de plaies ». Dans un cas comme dans l'autre, ces plaies sont « parées » (« Cet autre pare le cautère », les stigmates sont des « Rubis vivants »), artificielles mais prétendument authentiques (pour tromper le passant dans le cas des mendiants, pour témoigner d'une douleur hyperbolique ou d'une noble mission d'élévation du peuple dans le cas des poètes). Dans cette foule de pseudo-Prométhées et de Christs troués, la figure de Corbière-Saint-Thomas est disruptive : face aux innombrables plaies, il y a bien révélation. Aucunement extatique, bien entendu, le doute de Saint-Thomas est subverti et mène au nihilisme, la croyance en une seule chose : rien. Nous reviendrons sur ce « Rien », mais notons d'ores et déjà

---

<sup>731</sup> « La rapsode foraine et le pardon de Sainte-Anne », p. 181-182.

<sup>732</sup> Roger Laufer, « Du ponctuel au scriptural », *op. cit.*, p. 82.

que chez Corbière, « rien » est paradoxalement « quelque chose » : c'est la figure du poète « fainéant » (celui qui « fait – néant ») telle qu'elle est évoquée dès le deuxième vers de « Ça ? », au seuil du recueil donc, qui se dessine ici. Le « rien » est à construire :

...ÇA c'est naïvement une impudente *pose* ;  
C'est, ou ce n'est pas ça : rien ou quelque chose<sup>733</sup>.

*Rien... Quelque chose*, écrivait Forneret qui dessinait dans ce recueil un espace singulier, entre littérature et non-littérature. Chez Corbière, c'est peut-être aussi « pas grand' chose<sup>734</sup> », en tout cas « autre chose dans l'art<sup>735</sup>. »

### *Le « voleur d'étincelles »*

C'est *in extremis* que Corbière se réapproprie la figure de Prométhée : il l'avait détruite au seuil des *Amours jaunes* dans « Paris », l'avait mise en doute au cœur du recueil dans « La rapsode foraine et le pardon de Sainte-Anne », voilà qu'il s'y assimile dans les « Rondels pour après » : « *Il fait noir, enfant, voleur d'étincelles*<sup>736</sup> ! » La dérision est bien entendu évidente : le « voleur de feu » n'a trouvé que des étincelles, presque rien, donc, pas assez en tout cas pour éclairer le peuple et la poésie française et le mener vers des lendemains qui chantent. Comment comprendre dès lors cette récupération d'une figure tant moquée ?

Pour commencer, il faut observer que moquerie, caricature et mise en crise ne sont pas toujours chez Corbière synonymes de détestation ou de rejet. Il est parfois bien difficile de démêler chez lui l'éloge du blâme, l'altérité de la gémellité : nous avons pu voir à ce sujet comme la langue poétique, la grammaire, la ponctuation elles-mêmes étaient malmenées parce que chéries, ou comme Baudelaire est largement abîmé parce qu'il est admiré. Rien d'étonnant, dès lors, à ce qu'il en soit de même avec Prométhée, figure qui représente bien le travail du poète dans lequel Corbière s'inscrit,

---

<sup>733</sup> Corbière, « Ça ? », *ibid.*, p. 42.

<sup>734</sup> « La fin », p. 237.

<sup>735</sup> « Paris », p. 45.

<sup>736</sup> « Rondel », p. 242.

au moins en partie, parfois malgré lui. Qu'il s'agisse des poètes de la Pléiade ou des romantiques, Corbière a le sentiment qu'ils lui ont « damé le pion<sup>737</sup> », « ces salauds qui sans [lui] ont écrit [ses] poèmes<sup>738</sup>. » Figure humble de Prométhée, Corbière peut se réapproprier le mythe du Titan précisément parce qu'il l'a d'abord humilié, comme débarrassé de tout le fatras poétique dont ses prédécesseurs l'avaient affublé sous prétexte de lui donner une dignité, ou encore gratté avec un tesson, outil dont se servait Job pour gratter son ulcère. Si l'on se penche sur les caractéristiques du Prométhée de Corbière, on note qu'il est un « enfant » d'une part, et que le poète insiste sur sa qualité de « voleur ». Hugo et Hérédia avaient largement gommé cette caractéristique pourtant essentielle du Titan pour ne pas entacher la noble figure du « libérateur enchaîné<sup>739</sup> ». Le XIX<sup>e</sup> siècle a pourtant largement revalorisé la figure du voleur comme possible figure de l'artiste, opposé à « nombre de valeurs fondamentales [bourgeoises] : non seulement la propriété et la possession, mais aussi, tout autant, l'exigence du travail, le respect des hiérarchies, la confiance, la sécurité ou encore l'intimité naissante<sup>740</sup>. » Hégésippe Moreau intitule un texte « Lacenaire poète » dans *Le Myosotis*, et ironise dans « Les voleurs », tirés du même recueil, sur « Dame Justice », qui se trompe de coupable et encense les vrais voleurs :

Cet homme à front chauve, à l'œil terne,  
Est un usurier bien connu ;  
Le passant, qui dans sa caverne  
Entre affamé, sort à demi-nu.  
Au front d'airain, au cœur de roche,  
Il rit du pauvre désolé,  
L'infâme !... et jusque dans ma poche  
Il a volé, volé, volé<sup>741</sup>.

Balzac déjà avait fait du voleur une figure plus honnête que l'Église dans le *Code des gens honnêtes*, non sans humour :

---

<sup>737</sup> Nous reprenons ici une expression de Jean-Pierre Bertrand : « Lorsque Laforgue, parlant de Corbière, substitue 'Humour' à 'Amour', c'est, je crois, pour masquer une filiation inavouable : Corbière lui a bel et bien damé le pion, il a bel et bien écrit ses propres *Complaintes*. », « Humour jaune, humour violet gros deuil : Corbière-Laforgue », in *Humoresques*, n°13, *op. cit.*, p. 88. Ce retournement de situation aurait sans doute plu à Corbière.

<sup>738</sup> Alain Bosquet, « Imitateur », *Sonnets pour une fin de siècle*, Gallimard, coll. « Poésie », 1980, p. 80.

<sup>739</sup> Victor Hugo, « Les mages », *Les Contemplations*, *op. cit.*, p. 382.

<sup>740</sup> Gilles Malandain, « Réflexions sur l'image du voleur au XIX<sup>e</sup> siècle », <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01428901/document>. Site consulté en avril 2020.

<sup>741</sup> Hégésippe Moreau, « Les voleurs », *Le Myosotis*, Paris, P. Masgana, 1851, p. 149.

Et comment l'église peut-elle rapporter ? A-t-elle d'autres produits que les âmes ? Oui, certes ; et vous l'allez voir :  
Il s'agit de vous maintenant.  
Vous allez à l'église régulièrement, ou vous n'y allez pas.

Si vous y allez :

[...]

Première quête.

« Pour les pauvres, s'il vous plaît ! » Puis trois coups de la hallebarde officielle retentissent sur le pavé de l'église ; et un sacristain vous tend un bonnet pointu renversé.

Le don est volontaire, nous le savons ; mais comme tout est calculé ! vous êtes au milieu d'une assemblée ; on demande pour les pauvres ; vous ne donnerez que ce que vous voudrez ; tout vous commande la charité ; la loueuse de chaises a eu soin de vous laisser des gros sous ; votre voisine a jeté son offrande dans le bonnet pontifical : vous valez bien cette voisine<sup>742</sup> !

On sait comme Rimbaud, et à sa suite Genet, feront du poète un être qui « s'encrapule » ; Rimbaud, par ailleurs redonne également à Prométhée son épithète de « voleur de feu ». Si Corbière prétend « je n'ai jamais pillé<sup>743</sup> » au seuil de son livre, il faut bien entendu prendre cette déclaration avec des pincettes (comme tout ce qu'il dit dans ce poème) : son interlocuteur est policier... D'autant plus qu'il dit cela quand on lui demande si *Les Amours jaunes* est une « Étude » : la figure de l'étudiant « Fainéant », dont le cliché du XIX<sup>e</sup> siècle veut qu'il mène une vie peu ordonnée, appelle par anticipation la figure de l'enfant voleur (d'étincelles, donc). Prométhée permet donc de s'inscrire dans cette tradition anti-bourgeoise, d'incarner la révolte du poète contre son temps. En cela Corbière ne s'inscrit que partiellement à l'écart d'une tradition poétique : même si Hugo avait omis de préciser que Prométhée était voleur, il n'en faisait pas moins un marginal sublime, un opposant à l'ordre établi.

L'originalité de Corbière consiste sans doute plutôt à faire de son Prométhée un enfant, attribut qui va par-là même complexifier la figure du voleur. Dans une version du mythe de Prométhée que reprendra Ésope dans ses fables, Prométhée est le père de l'humanité : il aurait façonné l'homme à partir de terre et d'eau. Autre point commun avec le poète, donc, Prométhée est créateur. Ce parallèle mettra tout le monde d'accord jusqu'à Rimbaud :

Je reprends :

Donc le poète est vraiment voleur de feu.

---

<sup>742</sup> Honoré de Balzac, *Code des gens honnêtes*, Paris, Librairie Nouvelle, 1854, p. 82-83.

<sup>743</sup> Corbière, « Ça ? », *ibid.*, p. 41.

Il est chargé de l'humanité, des animaux même ; il devra faire sentir, palper, écouter ses inventions ; si ce qu'il rapporte de là-bas a forme, il donne forme ; si c'est informe, il donne de l'informe. Trouver une langue<sup>744</sup> [...]

On voit chez Rimbaud comme le poète prométhéen façonner la langue, la « trouver », c'est-à-dire l'inventer. Seul Corbière semble se dédire de cette figure : de l'étudiant à l'enfant, la trajectoire du poète se fait dans la régression, c'est un Prométhée « à rebours », à l'envers, qu'incarne le poète. Son Prométhée est *infans*, précisément privé de parole, ce qui justifie le vol. Privé d'une langue qu'il aurait façonnée, Corbière vole la parole des autres et dans un geste jubilatoire pointe du doigt (Saint-Thomas, toujours) leurs béances. On ne compte plus les citations de Lamartine, d'Hugo, de Ronsard, Ovide, Chénier, La Fontaine, Baudelaire, Perrault et bien d'autres. Dans son auto-représentation, avec laquelle il faudra prendre quelque distance, Corbière se vit comme un voleur de langue, il applique dans *Les Amours jaunes* un conseil qu'il se donne à lui-même :

Tu ris. – Bien ! – Fais de l'amertume,  
Prends le pli, Méphisto blagueur  
De l'absinthe ! et ta lèvre écume...  
Dis que cela vient de ton cœur<sup>745</sup>.

Belle preuve par l'exemple, Corbière parodie ici *La Nuit de mai* de Musset, il annonce la couleur de sa pratique de l'intertextualité : voler la parole d'autrui, la dégrader (transformer le feu en étincelles), et « dire » que ça vient de soi. Il feignait regretter que son « enfant [n'ait] pas même un titre menteur<sup>746</sup> » : parodie évidente de Ronsard et d'Ovide, le titre ne « ment » pas, puisqu'il exhibe le larcin. Prométhée devient donc paradoxalement symbole d'impuissance et de stérilité poétique. Ce mythe, qu'on peut qualifier de « mythe des origines » (de l'homme, d'une certaine idée de la poésie) fonctionne donc de manière inverse chez Corbière. Sa naissance en tant que poète se fait sous le signe d'une parole impossible ; le supplice sans cesse renouvelé est celui de reconnaître sa poésie comme un « écho vide / Qui ne dit rien – et c'est tout<sup>747</sup>. » Toute la mythographie de Corbière pourrait se résumer à un autre supplice proche, « L'hystérique tourment d'un Tantale acoustique<sup>748</sup> ! »

---

<sup>744</sup> Rimbaud, lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871, in *Poésies, op. cit.*, p. 91.

<sup>745</sup> Corbière, « Paris », *ibid.*, p. 48.

<sup>746</sup> « Ça ? », p. 42.

<sup>747</sup> « Paria », p. 165.

<sup>748</sup> « Rapsodie du sourd », p. 133.

Les étincelles cependant sont plus complexes qu'une simple figure du feu dégradée : elles peuvent en être une manifestation plus ludique, d'autant qu'elles sont associées à l'enfant, symbole non plus de la faiblesse du recueil mais de sa tonalité humoristique. On peut également les voir comme un feu en devenir, en accord avec la tonalité de la section du recueil, qui fait état d'une confiance en la résurrection du poète : à la figure de Prométhée s'ajoute celle du phénix en voie de renaître de ses cendres – Amadis Jamyn avait déjà rapproché les deux figures dans la « Comparaison du phénix ». Enfin, si les étincelles sont *a priori* moins puissantes que les flammes, ce sont elles qui mettent le feu aux poudres... Il est dès lors tentant de les rapprocher de la pratique citationnelle de Corbière : « presque rien », elles portent en elles un potentiel destructeur. Là où le feu dévore, les étincelles du fait de leur petitesse peuvent mener à une explosion. Or Corbière fait régulièrement éclater la parole poétique de ses prédécesseur par « presque rien », à savoir les signes non-verbaux. Nous avons déjà pu voir comme la pratique de l'italique détruisait la parole d'autrui ou comme l'ajout de signes ponctuant (les trois points d'exclamation dans la citation de Lamartine, les points de suspension après la reprise d'un vers de Chénier...) permettait de s'immiscer dans la parole d'autrui – de la voler – pour la faire éclater et ne laisser qu'une béance. « Je pensais, n'est-ce pas, que quand j'aurais tout détruit, j'aurais de l'équilibre. » écrit Michaux dans « Une vie de chien ». Il écrit également, dans le même poème, « Quant aux livres, ils me harassent par-dessus tout. Je ne laisse pas un mot dans son sens ni même dans sa forme<sup>749</sup>. » Corbière-Prométhée se trouve certainement dans une même logique de table rase, de destruction nécessaire à la création. Démarche incomplète dans *Les Amours jaunes*, nous dit Corbière, ce qui n'a rien d'étonnant, tant il place son recueil sous le signe de l'impuissance.

Pour comprendre la portée du recours au mythologique chez Corbière, il convient de revenir en arrière, et de s'interroger sur la résurgence de la mythologie chez les romantiques. Ce renouveau du recours au mythe a d'abord une fonction contestataire : il s'agit de « retourner quelque fois à l'origine de toute poésie », contre

---

<sup>749</sup> Michaux, « Une vie de chien », *Mes propriétés*, in *La Nuit remue*, *op. cit.*, p. 102-103.

« la littérature cultivée [devenue] si promptement factice<sup>750</sup> », façon selon Claude Millet de redonner toute son importance et un souffle nouveau à la poésie :

Ce dispositif, qui met ensemble mythe (légende), Histoire, religion et politique, est un dispositif secondaire et non spontané, qui naît avec le romantisme. Il confère à la poésie – entendu au sens large où la littérature se fait *poiësis*, création, et *Dichtung*, diction – une vocation de révélation, et une vocation d'institution. Ce dispositif est solidaire de la sacralisation de la poésie, c'est-à-dire de sa mythification en mythe, et de la mythification du mythe lui-même, en Grand Parler de la vérité originaire, absolument fondatrice. Le romantisme, dit Jean-Luc Nancy, c'est la « volonté de puissance du mythe », ce qui revient à dire, sur fond de fusion du mythe et de la poésie, qu'il est la volonté de puissance de la poésie<sup>751</sup>.

Marque d'une foi renouvelée en la poésie et ses pouvoirs (nous avons évoqué plus haut le fait que la figure de Prométhée s'accordait avec celle des mages romantiques), le recours à la mythologie occupe tous les champs romantiques, et contribue à conjurer les crises que le poète affronte, aussi bien personnelles que politiques :

Leur travail de mythification se double ainsi d'un travail permanent de démythification. Le dispositif légendaire français vise à produire une légende qui ruine les légendes. C'est un dispositif à la fois organique et critique, fondateur et destructeur, qui fait du geste créateur un geste révolutionnaire. Ce qu'il vise, c'est la fondation du peuple en une unité non fusionnelle, qui intègre l'activité critique de chaque conscience — ce qu'un Michelet, un Quinet, un Hugo ou un Nerval nomment la démocratie.

En ce sens, le légendaire réalise (en amont et en aval de la date) l'esprit de février 1848. Comme février, il gage sur l'accord du poète et du peuple, et sur l'engagement de la poésie — de l'écriture — dans une pratique politique et religieuse. Comme février, il est un pari sur l'amour. Le légendaire romantique, solidaire encore une fois de l'esthétique du génie, travaille à conjurer une double division : la division de la société en classes, la déliaison de l'écrivain et de cette société<sup>752</sup>.

Revenir aux mythes pour les premières générations romantiques, c'est affirmer un renouveau, revenir à un imaginaire archaïque et primordial pour rebâtir un genre que le XVIII<sup>e</sup> a mis en crise, faisant de la poésie une écriture « réduite à l'état de parure, d'ornement superflu [...] constamment menacée d'inutilité », proposée par des « poètes [qui] se résolvent alors à n'avoir qu'un rôle de divertissement<sup>753</sup>. » Même

---

<sup>750</sup> Germaine de Staël, *De l'Allemagne*, t. II « La littérature et les arts », ch. XXX, Paris, H. Nicolle, 1810, p. 354.

<sup>751</sup> Claude Millet, *Le Légendaire au XIX<sup>e</sup> siècle : poésie, mythe et vérité*, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1997, p. 6.

<sup>752</sup> *Id.*, p. 10.

<sup>753</sup> Michel Condé, « Notes sur la poésie du XVIII<sup>e</sup> siècle », *Études françaises*, 27 (1), 1991, p. 32.

André Chénier, qui au XIX<sup>e</sup> et aujourd'hui encore est une des rares figures de poète « admise » de cette époque – Victor Hugo par exemple lui dédie un poème des *Contemplations* – n'évite pas certains vers d'une platitude confondante ; Corbière en fera le miel de son fiel : des vers comme « Le temps était si beau, la mer était si belle... / Qu'on dirait qu'y en avait pas<sup>754</sup> » ne sont pas sans rappeler certaines considérations météorologiques chez Chénier : « Je t'ai vue aujourd'hui (que le ciel était beau !) / Te promener longtemps sur le bord du ruisseau<sup>755</sup> ». Poème bien sûr parodié par Corbière, qui reprend la trame narrative du texte de manière beaucoup plus rustre : « Je promenais, un coup encore, ma Donzelle, / [...] sous mon bras<sup>756</sup>. »

Alors que la poésie du XVIII<sup>e</sup> visait à défendre « l'unité, l'homogénéité du groupe (du Parnasse ou de la noblesse) qu'il importe de défendre contre les usurpateurs<sup>757</sup> », le romantisme va au contraire concevoir la poésie comme l'expression singulière d'une personnalité. Les figures de bâtisseurs (Prométhée, le maçon, le forgeron, *passim*) symbolisent un renouvellement du genre, passant d'un système « ornemental » à un système « symbolique<sup>758</sup> ». Le recours à la mythologie symbolise ce renouvellement, et l'on voit comme Corbière s'inscrit dans cette dynamique, mais partiellement de manière tendue et contradictoire. On peut opposer dans *Les Amours jaunes* les figures de bâtisseurs, plus ou moins dégradées (Prométhée voleur d'étincelles, Hermès chaussé de mules) aux figures de la perte et de l'inassouvissement (Hermaphrodite, Tantale) : Corbière, comme les romantiques, reconstruit un panthéon personnel, dessine son propre mythe des origines, réelle cosmogonie d'un poète et d'un recueil qui déchantent. Le renouvellement que les romantiques ont réussi à accomplir (aujourd'hui encore, l'on considère la poésie comme un genre « symbolique » et non « ornemental », pour reprendre la distinction de Todorov), Corbière ne s'en affranchit que partiellement : pour se débarrasser des oripeaux de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, il utilise le même procédé de révolution (au double sens du terme : s'affranchir de la génération d'avant en retournant davantage en arrière). Mais ce recours à la

---

<sup>754</sup> Corbière, « Le novice en partance et sentimental », *Les Amours jaunes*, *ibid.*, p. 214.

<sup>755</sup> André Chénier, « Blanche et douce colombe », *Les Bucoliques*, in *Œuvres poétiques de André Chénier, précédées d'une étude sur André Chénier par Sainte-Beuve*, t. 1, édition annotée par Louis Moland, Paris, Garnier Frères, 1878, p. 107.

<sup>756</sup> « Le novice en partance... », *id.*

<sup>757</sup> Michel Condé, *ibid.*, p. 29.

<sup>758</sup> Voir à ce sujet Tzvetan Todorov, *Les Genres du discours*, Seuil, 1978, p. 101 : le poème à partir du XIX<sup>e</sup> « signifie autrement » (nous soulignons).

mythologie n'est pas créateur : le relation sexuelle, devenue chez Corbière symbole de la fécondité poétique, se fait sous le signe d'Hermaphrodite, le stérile. À cette impossibilité mise en scène du renouveau poétique<sup>759</sup>, Corbière saura quoi répondre : le renouveau corbiérien sera celui du « rien ».

### 3. Le corps en interaction

Nous voyons donc comme cette figure de corps troué va de pair avec une poésie qui troue la parole poétique : c'est en trouant la parole des prédécesseurs dans laquelle Corbière s'installe en parasite – en pou-ète – qu'il invente son langage propre. Cette singulière façon de traiter le vers que la ponctuation rend tantôt ductile tantôt « tondu », pour reprendre un terme du « Crapaud », engage le corps de l'écrivain, mais dans cette logique de poète Prométhée christique, le corps et le vers deviennent donc : ils engagent le corps du lecteur.

*« En lisant en écrivant » : lyrisme du corps ?*

En effet, la forme versifiée engage particulièrement le corps dans sa mécanique pneumatique :

La cadence du vers ne relève pas seulement de sa durée, de ses césures, de l'alternance de syllabes fortes et faibles, longues et brèves, c'est-à-dire de la succession des poussées et retenues de la poitrine, l'appareil vocal entier y participe. Les muscles de la langue, des lèvres, du voile du palais, du larynx entrent en jeu et, pour que le vers soit harmonieux, leurs mouvements doivent se succéder avec un ordre en tout comparable à celui qui préside aux mouvements et attitudes de la danse.

Les rappels, les alternances et retours répondent à un besoin mystérieux de l'organisme. La régularité de la cadence prosodique, le choc et contre choc de la rime finale sont une des formes de ces retours et répondent à des lois premières et fondamentales de notre système nerveux<sup>760</sup>.

Il y a dans l'écriture poétique un idéal hérité de Platon selon lequel le rythme rendrait compte des mouvements organiques et cosmiques, faits d'un même mouvement. Si ce

---

<sup>759</sup> Mise en scène uniquement : il ne faut pas oublier les derniers vers du recueil qui annoncent la réalisation d'un renouveau poétique. Mais cette annonce se fait prophétie erronée, marquée par un futur dont on sait qu'il ne se réalisera pas.

<sup>760</sup> Gustave Verriest, « Des bases physiologiques de la parole rythmée (suite) », *Revue Philosophique de Louvain*, 1984, n°2, p. 114.

mythe est largement déconstruit par Henri Meschonnic, il n'en demeure pas moins vivace dans l'imaginaire des poètes au XIX<sup>e</sup> siècle, comme nous l'avons vu. L'écriture poétique aurait à voir avec tous les flux organiques : circulation du sang, souffle, larmes, jusqu'au jaillissement éjaculatoire, chez Flaubert ou plus tard Genet. Marie-Paule Berranger cite encore Rimbaud en exergue de son article « Le lyrisme du sang » : « Les yeux flambent, le sang chante, les os s'élargissent, les larmes et des filets rouges ruissellent<sup>761</sup>. » La métaphore est bien connue : le poète fait don de son corps esthétisé devenu vers, c'est le cas du pélican de Musset, mais Baudelaire n'a pas renoncé à l'idée. Marie-Paule Berranger analyse l'hémorragie baudelairienne comme héritière des pleurs sublimés du romantisme :

Il me semble parfois que mon sang coule à flots  
Ainsi qu'une fontaine aux rythmiques sanglots  
Je l'entends bien qui coule avec un long murmure,  
Mais je me tâte en vain pour trouver la blessure<sup>762</sup>.

Même image dans « Harmonie du soir », où le soleil, symbole du poète alchimiste, « s'est noyé dans son sang qui se fige<sup>763</sup>. » Corbière se souviendra de ce dernier vers qu'il reprendra pour le parodier : « Le soleil est noyé. – c'est le soir. – dans le port<sup>764</sup> ». Le don du corps engage par ailleurs le corps du lecteur, et dans la versification idéellement harmonieuse, celui-ci doit être installé confortablement, épouser l'harmonie du vers. Pensons à l'une des raisons d'interdiction de l'hiatus, qui provoque un bâillement, une difficulté de la bouche à articuler deux mots à la suite dont le premier se termine et le second commence par une voyelle, pour reprendre les termes du *Dictionnaire de l'élocution* de Demandre et d'Ambésieux. Chez Corbière, le vers malmène le corps du lecteur, contraint de compter sur ses doigts, de faire des efforts d'articulation, de ressentir dans sa gorge et son palais les *r* gutturales du parler marin. L'inconfort est prégnant dans la bouche si on fait l'effort (au sens fort du terme !) de lire à haute voix les vers qui donnent la parole au capitaine Bambine :

– À terr' ! qu'vous avez dit ?... vous avez dit : à terre...  
À terre ! pas dégoûtai... Moi-z'aussi foi d'mat'lot,  
J'voudrais ben !... attendu qu'si t'-ta-l'heure l'prim'flot

---

<sup>761</sup> Rimbaud, « Parade », cité par Marie-Paule Berranger, « Le lyrisme du sang », in *Modernités n°8, Le Lyrisme en question*, sous la direction de Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet et Yves Vadé, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996, p. 27-41.

<sup>762</sup> Baudelaire, « La fontaine de sang », *Les Fleurs du mal*, op. cit., p. 151.

<sup>763</sup> Baudelaire, « Harmonie du soir », *ibid.*, p. 77.

<sup>764</sup> Corbière, « Le bossu Bitor », *Les Amours jaunes*, *ibid.*, p. 201.

Ne soulag' pas la coqu' : vous et moi, mes princesses,  
J'bérons ben, sauf respect, la lavure éd'nos fesses ! –

Il reprit ses cent pas, tout à fait mal bordé :  
– À terr' !... j'crâis f...tre ben ! Les femm's !... pas dégoûté<sup>765</sup> !

Les coupes déjà analysées de ces vers accentuent la difficulté à les lire, quand l'usage très rapproché de dentales, de vélaires, de sifflantes et de fricatives (« qu'si t'-ta » ; « f...tre »), sans voyelle pour se reposer ou presque, provoquent cet inconfort de la bouche. « Idylle coupée » contient des procédés analogues :

Velours râtissant la chaussée ;  
Grande-Duchesse mal chaussée,  
Cocotte qui court becqueter  
Et qui dit bonjour pour chanter<sup>766</sup>...

Les procédés d'inconfort sont nombreux, du virelangue « Les chaussettes de l'archiduchesse... » qui impose un surcroît inconfortable d'articulation au deuxième vers cité, l'allitération en [k] du troisième (« La répétition de la même lettre dans une suite de mots », nous prévient Quicherat, nuit « à l'harmonie du style<sup>767</sup> »), la gémiation du son [r] dans le premier... l'oralisation des poèmes de Corbière est parfois un casse-tête (« 4 et 4 = 8 ! ») parfois un casse-langue. Faire « le pur don de [son] corps<sup>768</sup> » est bien sûr un acte de prostitution pour Corbière, qui regarde cette expression des liquides corporels avec la même ironie que Lautréamont : « Il faut se plonger avec grâce dans les fleuves de sang<sup>769</sup>. »

La déconstruction par la parodie de cet imaginaire ne va pas, cependant, avec le renoncement à la dimension christique (le vers eucharistique) de la poésie. Si le lecteur ingère un vers – à nouveau, il faut lire le jeu de mots – émanant du corps corbiérien, il est logique qu'il soit malmené. « Là – mon flanc sur ton flanc malade », écrit-il dans « À l'Etna », où l'on retrouve ce même tiret jouant un rôle de déictique désignant le corps du poète (ici, le flanc), la même façon de couper d'un même coup le vers, le souffle du lecteur lisant. Le lecteur a en effet de nombreux contre-modèles à ne pas imiter : il y a de fait à boire et à manger dans *Les Amours jaunes*, de la touriste qui

---

<sup>765</sup> Corbière, « Bambine », *ibid.*, p. 221.

<sup>766</sup> Corbière, « Idylle coupée », p. 143.

<sup>767</sup> Louis Quicherat, *Petit traité de versification française*, *op. cit.*, p. 71-72.

<sup>768</sup> Corbière, « Féminin singulier », p. 56.

<sup>769</sup> Cité par Marie-Paule Berranger, *ibid.*, p. 27.

dévore en payant les vomissures de l'attrape-touriste, nourri aux vers émétiques de Lamartine, aux parisiens en goguette qui veulent vivre une expérience hugolienne (et qui rendent « tout » à leur tour) dans « Capitaine Bambine », aux « fidèles en chemise » qui s'abreuvent d'une « eau miraculeuse / Où les Job teigneux ont lavé / Leur nudité contagieuse<sup>770</sup>... ». Corbière lui-même, quand il se peint sous les traits du « renégat » (ou qu'il fait de celui-ci une figure équivalente au « Poète contumace », « en dehors de l'humaine piste ») évoque sans doute sa pratique de lecteur derrière l'image du mendiant affamé : « Ça mange de l'humain, de l'or, de l'excrément, / Du plomb, de l'ambrosie<sup>771</sup>... » Cette nourriture n'est effectivement pas sans rappeler les nourritures poétiques : l'« ambrosie » évoque « L'âme du vin » de Baudelaire (« En toi je tomberai, végétale ambrosie, / Grain précieux jeté par l'éternel Semeur, / Pour que de notre amour naisse la poésie / Qui jaillira vers Dieu comme une rare fleur<sup>772</sup> ! »), l'or et le plomb l'alchimie poétique (et, à nouveau, Baudelaire, dans « Alchimie de la douleur » par exemple, mais pas seulement) ; manger « de l'humain » peut ainsi se lire comme une façon ironique de désigner la pratique de la lecture, Corbière ayant mangé du « musset », du Lamartine, du Hugo... qu'il nous « rend ». À nous de ne pas en manger davantage.

S'il y a transsubstantiation dans *Les Amours jaunes*, elle ne se réalise pas par la parole qui verserait, de cœur à cœur, la souffrance du poète dans l'âme du lecteur, l'éloignement systématique du pathos ridiculisé suffit à repousser cette idée. Il n'y a chez Corbière circulation du poète au lecteur que dans le silence, mais dans un silence inscrit visuellement sur la page, dans une forme de lyrisme visuel qui se sert des vertus graphiques des caractères. C'est en effet quand le vers est empêché dans sa fluidité que le lecteur se retrouve corps à corps avec le poète, à bien des égards. Le cœur le plus fleur bleue ne saurait s'émouvoir devant la situation du *canzoniere* de la section « Sérénade des sérénades », et pour cause, son chant cacophonique intègre tous les interdits des précis de versification, des images prosaïques, et ne vise pas tant un amour sincère qu'à « Mettre les filles dans les plats<sup>773</sup> ! » On sent Corbière bien davantage

---

<sup>770</sup> Corbière, « La rapsode foraine et le pardon de Sainte-Anne », p. 181.

<sup>771</sup> « Le renégat », p. 211.

<sup>772</sup> Baudelaire, « L'âme du vin », *Les Fleurs du mal*, *ibid.*, p. 141.

<sup>773</sup> Corbière, « Guitare », *ibid.*, p. 104.

quand il dit à la fois le besoin de parler mais qu'il se tait. Dès « Paris », la Muse ne vend

– Rien. – Elle restait là, stupide,  
N'entendant pas sonner le vide  
Et regardant passer le vent<sup>774</sup>...

Il y a bien circulation d'un corps à l'autre, qui ne passe pas cependant par l'épanchement, mais par l'empêchement : ce « Rien » prend une dimension absolue et irrévocable, soulignée par l'usage du point « final » (on pourrait dire point définitif, point sans appel) ; « sonner le vide », « vide sonnet », poèmes traversés d'un « vent » qui souffle par les trous que figure la ponctuation (trous déjà très nombreux dans ce court poème liminaire), et, un peu plus loin :

Et qu'un jour le monsieur candide  
De toi dise : – Infect ! Ah splendide ! –  
... Ou ne dise rien. – C'est plus court<sup>775</sup>.

Même réduction au silence qu'accompagne le même jeu sur les signes (« rien », point.) : la dramaturgie du vers qui provoque l'émotion du lecteur se réalise dans la coupure du vers qu'allongent point de suspension et tirets (combinés avec l'entrevers : « – / ... »), dans la retombée de la voix supposée par les deux points finaux renforcée par contraste par les deux points d'exclamation qui les précèdent. Le lien entre poète et lecteur est donc pour le moins paradoxal : malmené dans ses habitudes, ce dernier fait l'expérience d'une forme de perte, se sent presque abandonné par un poète qui lui signifie parfois explicitement qu'il ne peut comprendre, ni même entendre ce qu'il a à dire :

Je chantais cela pour moi seul...  
Le vide chante dans ma tête<sup>776</sup>...

Le lecteur fait donc l'expérience de la solitude, jusque dans le fait même de lire, Corbière, contrairement à ce qu'il dit dans « I sonnet (avec la manière de s'en servir) », n'a pas laissé de mode d'emploi. L'inconfort à lire les vers, l'impossibilité à les scander ou même tout simplement à les prononcer n'est donc pas une pure potacherie qui vise à s'amuser des codes poétiques pour les subvertir. Elle est une manière de mettre en présence, sans épanchement aucun, le lecteur et le poète, non pas cœur à cœur, mais corps à corps.

---

<sup>774</sup> « Paris [I] », p. 43.

<sup>775</sup> « Paris [5] », p. 46.

<sup>776</sup> « Un jeune qui s'en va », p. 78.

*Mise en scène du corps par les points : la « dramaturgie typographique »*

Inscription du corps exhibé, moyen paradoxal de créer un lien avec le poète, les signes de ponctuation sont aussi les traces d'un corps mis en scène, un objet de spectacle. Si la *persona* est finalement assez avare en termes d'aveux ou d'épanchements (en tout cas marqués par une sincérité livrée en tant que telle), qu'elle multiplie les avatars, les masques derrière lesquels elle se cache, force est de constater que la gesticulation typographique attire l'œil sur la ponctuation, qui ne saurait être mensongère : elle est muette... c'est la « Bouche d'or du silence<sup>777</sup> », le « pays où le muet se réveille prophète », l'entretien « doré » dans lequel « oubliant la parole, / Vous ne me direz mot : je ne répondrai rien<sup>778</sup>... » Si toute parole est mensongère, le silence de la ponctuation est révélateur d'une présence, elle est le lieu du contact. Julien Rault lie ponctuation, corps et mise en scène :

Le ponctème en trois points doit sa création au besoin de traduire textuellement ce qui se produisait sur scène, par le jeu des acteurs. Cette origine lie de façon intime les enjeux du signes à la présence physique. C'est ainsi que le dénominateur commun des œuvres que nous évoquons ici peut être logiquement celui de la dimension organique du sujet, à savoir la présence d'un corps soumis à toutes les expérimentations ? La prédominance du physiologique, charriant derrière lui l'amertume ironique, le tragique de la finitude et le pathétique de la pantomime, façonne une littérature du corps « ouvert » dans laquelle l'idéogramme du latent, important le paraverbal, ne peut qu'abonder<sup>779</sup>.

Si la ponctuation est corps et qu'elle s'exhibe, elle met le corps en scène sans le dire, ce que Corbière résume dans un « néologisme de ponctuation pour le moins cavalier, et qui se définit lui-même : '*pudeur-d'-attentat*' (avant-dernier vers de '*Pudentiane*')<sup>780</sup> ». Attentat « pudique » : par le « *trait d'unionisme*<sup>781</sup> », il y a dans le néologisme ponctuant (l'alliance de l'apostrophe et du trait d'union « *d'-* ») cette façon de réaliser l'idéal de Corbière, se mettre en scène, se jeter aux yeux du lecteur (c'est bien pour l'œil, et non pour la langue que « *pudeur-d'-attentat* » est douloureux cette

---

<sup>777</sup> « Litanie du sommeil », p. 141.

<sup>778</sup> « Rapsodie du sourd », p. 134.

<sup>779</sup> Julien Rault, *Poétique du point de suspension : valeur et interprétations*, op. cit., p. 469.

<sup>780</sup> Yann Bernal, « Corbière, les coquilles et l'imprimerie », in « *ce vertigineux livre* », *Cahiers Tristan Corbière n°3*, sous la direction de Benoît Houzé et Samuel Lair, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 25, n. 24.

<sup>781</sup> Jean-Luc Steinmetz, Tristan Corbière, « Une vie à-peu-près », op. cit., p. 407.

fois) tout en faisant preuve de « pudeur », « Disposition [...] à se retenir de montrer [...] quelque chose qui touche de près à la personnalité, à la vie intime<sup>782</sup> ». Difficile de ne pas penser à la fameuse phrase de Stendhal au sujet de la politique : « La politique dans une œuvre littéraire, c'est un coup de pistolet au milieu d'un concert, quelque chose de grossier et auquel pourtant il n'est pas possible de refuser son attention<sup>783</sup>. » L'« attentat » ponctuant joue le même rôle dans *Les Amours jaunes*, il est impossible de lui refuser son attention, il est le clou du spectacle.

La métaphore théâtrale est en effet très présente dans le recueil, et de la même manière que Corbière se fait poète en conspuant ses prédécesseurs ingérés et « rendus », il se fait comédien en conspuant l'art dramatique, qu'il « rend » autrement. Dès la section « Paris », le monde théâtral en prend pour son grade :

Tu ris. – Bien ! – Fais de l'amertume, Prends le pli, Méphisto blagueur<sup>784</sup>.

Faire de l'amertume, prendre le pli, c'est bien ce que le recueil fait à la blague noire. Ses ruptures, ses saccades rythmiques, sa suroffre de nerf et de ponctuation, ses tableaux de déchéance épousent la représentation que la ville moderne, dans ses journaux, dans ses discours publics, dans sa littérature, se donne d'elle-même. Prendre le pli consiste à jouer le jeu, à faire l'artiste, à faire comme tous les autres qui vivent dans cette grande illusion de plus d'un million de voix qui ont l'air de dire la même chose, à faire la manche ou la putain en quête d'un faux succès ou d'un faux amour. Faire comme tous les autres, et, l'air de rien, faire comme le grand autre, qui est déjà passé par là et qui avait lui aussi « trempé sa plume dans la fange »<sup>785</sup>.

L'institution littéraire mène à des œuvres malades, écrites par des auteurs dont le « poumon cicatrisé hume / Des miasmes de gloire<sup>786</sup> » ; le « lyrisme du sang » touche aussi cette scène métaphorique : « Évohé ! fouaille la veine », le cri des bacchantes supposant une auto-flagellation pour « faire jaillir son sang jusqu'à en jouir<sup>787</sup> », autre exemple de pratique poétique narcissique et masturbatoire. Il en va du mauvais théâtre comme de la mauvaise poésie.

---

<sup>782</sup> Deuxième entrée de la définition du Trésor de la Langue Française informatisé.

<sup>783</sup> Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, annoté et présenté par Michel Crouzet, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de poche classique », 2000, p. 531.

<sup>784</sup> Corbière, « Paris [8] », *Les Amours jaunes*, *ibid.*, p. 48.

<sup>785</sup> Pierre Popovic, « Les villes de Tristan Corbière », *Études françaises*, vol. 27, n°3, Ville, texte, pensée : le XIX<sup>e</sup> siècle, de Montréal à Paris, hiver 1991, p. 42-43.

<sup>786</sup> Corbière, « Paris [8] », *Les Amours jaunes*, *ibid.*, p. 48.

<sup>787</sup> Élisabeth Aragon et Claude Bonin, in *Les Amours jaunes*, *op. cit.*, p. 43.

Corbière, pourtant, n'est pas ennemi de l'art dramatique. À quatorze ans, il écrit à son père :

Je charpente, je scie, je rabote toujours avec une ardeur toujours croissante et mon théâtre vient de prendre une certaine forme ce matin. Il a en tout 50 centimètres de hauteur, dont 55 de largeur et 34 de profondeur. La scène en a 35 de largeur et 39 de hauteur. Que dis-tu de ces dimensions ? J'ai aussi fait le plancher de la scène en pente, il est de 2 cent. plus haut par derrière que par devant<sup>788</sup>.

Julien Vignères voit cette lettre comme l'annonce symbolique de l'invention d'une « autre scène<sup>789</sup> », et le fait est que Corbière se peint en comédien dans *Les Amours jaunes*, dans cette même posture psittaciste qu'il conspue dans « Paris » : « Répéterai tous mes rôles », dit-il pour séduire dans « *Elizir d'amor* » ; son penchant pour le déguisement se lit dans la mention de Polichinelle, personnage de la Commedia dell'arte ou encore d'Arlequin. N'oublions pas non plus que *Les Amours jaunes* s'ouvre sous l'égide de Shakespeare et même si le barde est parodiquement réduit à un simple « What ?... » (notons la ponctuation, aussi présente que le mot, quatre signes pour quatre lettres, qui donnent déjà une image de caractère de Corbière : il s'agit de parodier les épigraphes à la mode chez les romantiques), on retrouve des œuvres comme *Roméo et Juliette*, *Hamlet* et *Macbeth* tout au long des *Amours jaunes*<sup>790</sup>. Nous ne reviendrons pas sur la présence du théâtre dans le recueil, déjà largement étudiée<sup>791</sup>, pour nous concentrer sur ce que la ponctuation a d'intrinsèquement dramatique. Il y a en effet deux types de jeux théâtraux dans *Les Amours jaunes* : « Pour Corbière, changer de peau avec Sir Bob, avec Don Giovanni ou avec un autre représente une transmigration esthétique et poétique des âmes et des identités, là où les multiples masques et les voix polyphoniques ne sont que des poses déguisées<sup>792</sup>. » Nous pensons par exemple que l'emploi du tiret illustre bien cela, signalant à la fois une théâtralité présente dans le recueil pour être rejetée (de la même façon que Lamartine et Hugo

---

<sup>788</sup> Corbière, lettre à Édouard Corbière, mai 1861, in *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1056-1057.

<sup>789</sup> Julien Vignères, « 'Une porte de fer à secret, pleine de clous, armée de verrous... et grande ouverte.' Casino des Trépassés de Tristan Corbière : architecture psychique et poétique », in « *ce vertigineux livre* », *Cahiers Tristan Corbière n°3, ibid.*, p. 176. Julien Vignères fait référence à l'ouvrage du psychanalyste Octave Mannoni, *Clés pour l'imaginaire : ou L'autre scène*, et place la théâtralité du côté d'une « existence d'ores et déjà prête à se jouer sur le mode de l'imaginaire. » (p. 175)

<sup>790</sup> Voir à ce sujet la thèse d'Ahmed Kaboub, *De la révolte à la sagesse populaire*, [En ligne], Université du Maine, 2012, p. 16. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00734342/document>.

<sup>791</sup> Voir par exemple Olivier Parenteau, *Gloire et infortune dans Les Amours jaunes de Tristan Corbière. Lecture sociocritique de « Paris »*, Université de Montréal, 2004.

<sup>792</sup> Antonio Viselli, « Une métempsychose poétique : opéra et subjectivité chez Tristan Corbière », in *La Profusion et l'unité : pour Françoise Haffner*, Presses universitaires de Perpignan, 2013, p. 28.

sont présents dans *Les Amours jaunes* pour la même raison) et figurant une nouvelle approche du dramaturgique.

Pour ce qui est de la première, le tiret sert la polyphonie, se retrouve dans certaines éditions de textes théâtraux, répartissant la parole ; c'est son usage le plus courant. Il permet de créer les nombreuses saynètes de la section « Sérénade des sérénades », particulièrement dans « Grand opéra » :

Un bonhomme mélancolique  
Chante : – Bonsoir Señor, Señor Caballero,  
Serenos... – Sereno toi-même !  
Minuit : second jour de carême,  
Prêtez-moi donc un cigaro...

*Gracia !* la Vierge vous garde !

– La Vierge ?... grand merci, vieux ! Je sens la moutarde !...  
– Par Saint-Joseph ! Señor, que faites-vous ici ? –  
– Mais... pas grand'chose et toi, merci<sup>793</sup>. [...]

La ponctuation de manière générale a dans tout texte théâtral une fonction didascalique. Julien Rault le montre bien au sujet des points de suspension (« Les typographes ont trouvé, au XVII<sup>e</sup> siècle, un moyen fécond de transcrire graphiquement l'interruption de la parole qui se manifestait dans le jeu scénique. En l'espace de quelques années, les occurrences se multiplient et la suite de point devient un élément providentiel pour indiquer au lecteur un effet dramaturgique essentiel<sup>794</sup>. »), mais il en va de même pour tout signe, dans ce qu'ils contiennent d'indications pauses plus ou moins longues (virgules, points-virgules, points, de suspension ou non) et/ou de modulation de la voix (point d'interrogation, d'exclamation...). Les vers de Corbière cités n'échappent pas à la règle, des points d'exclamation qui figurent tour à tour la colère d'une dispute (« Sereno toi-même ! » ; « Je sens la moutarde » [qui monte au nez] ! ») et l'exaltation exagérée du remerciement pour un effet comique (« *Gracia !* la Vierge vous garde »), jusqu'au blanc qui, on le comprend, figure un geste :

Prêtez-moi donc un cigaro...

---

<sup>793</sup> Corbière, « Grand opéra », *ibid.*, p. 118.

<sup>794</sup> Julien Rault, *Poétique du point de suspension*, *op. cit.*, p. 27.

*Gracia ! [...]*

La didascalie « (Il lui tend un cigare) » est sous-entendue dans le blanc de l'entrevers. Nous l'avons vu cependant dans le « Sonnet à sir Bob », ce rôle de distribution de la parole que joue le tiret est très largement mis à mal, ce qui est encore le cas ici, quoique plus discrètement, avec le tiret final du vers « – Par Saint-Joseph ! Señor, que faites-vous ici ? – » ; nous avons vu également comme Corbière prend largement ses distances avec le point d'exclamation en tant que figuration de l'émotion : dans ces vers, ce rôle dramatique de la ponctuation n'est présent que pour être moqué et rejeté, c'est une « *autre scène* » qu'il faut chercher dans les caractères ponctuels.

Le tiret en effet joue un rôle dramaturgique en dehors de son usage « pour guillemets » :

L'effet de dramatisation [...] s'appuie sur une double opposition : à celle déjà énoncée [un jeu sur les contrastes de longueurs entre différents segments d'une phrase de *La Condition humaine*] s'ajoute l'opposition évidente entre le tiret et les quatre virgules qui le précèdent ; le rôle dévolu à celles-ci par Malraux est visiblement celui d'un indicateur de démarcation logique, chaque groupe grammatical étant ici systématiquement encadré par une « virgule moins ». La multiplication des segmentations ainsi produites finissant par engendrer une certaine monotonie du détachement, le tiret devient alors nécessaire pour marquer un degré supérieur dans la mise en relief du segment. On ne peut parler de redondance entre les deux signes, mais d'un effet de surenchère impartie au tiret, qui accompagne la pause graphique qu'il dessine dans une écriture jouant volontiers de la dramatisation<sup>795</sup>.

Corbière en exploite les mêmes vertus, et même avec davantage de force. Dans les poèmes jumeaux « À ma jument souris » et « À la douce amie », ils jouent ce même « effet de surenchère [...] qui accompagne la pause graphique » :

Et la culbute !... – Femme, tiens<sup>796</sup> ! !

Le suspens est d'autant plus fort que le « e » final de « culbute » doit résonner pour conserver l'octosyllabe ; on retrouve ici une autre façon de malmener le lecteur dans sa lecture puisque, en exagérant un peu, ou pourrait transcrire pour s'amuser ce vers ainsi : « Et la culbutEUUUUH – – – FemmeEUH, tiens ! ». Le tiret en tout cas vient

---

<sup>795</sup> Catherine Rannoux, « L'emploi du tiret dans *La Condition humaine*, ou la polyphonie monotone », *L'information grammaticale*, 1996, 68, p. 31. La phrase dont il est question est la suivante : « Comme si l'univers ne l'eût pas traité, tout le long de sa vie, à coups de pied dans le ventre, il le spoliait de la seule dignité qu'il possédât, qu'il pût posséder – sa mort. »

<sup>796</sup> Corbière, « À ma jument souris », p. 126.

conclure et allonger une très longue « pause graphique » déjà amorcée par le point d'exclamation et les points de suspension. Même constat dédoublé à la fin du poème suivant :

Une étrivière... et – je te tiens !  
.....  
Et m'as aimé... – rosse, tiens<sup>797</sup> !

Nous avons déjà évoqué ces deux poèmes et le rôle qu'y joue le tiret (dans les onomatopées « – Han ! » et « – Vlan ! » notamment), trace du corps, figuration du geste. La « dramaturgie typographique » tient ici, en plus de ces pauses dramatiques faites de décrochages typographiques, d'une part de la surenchère, d'autre part du choix même de la ponctuation qui parcourt le corps des poèmes (que nous distinguons donc de ces tirets qui isolent systématiquement les trois dernières syllabes des derniers vers associés au verbe « tenir », synonyme de « prends ça ! »). Pour ce qui est de la surenchère, elle est évidente et saute aux yeux : dédoublement du point d'exclamation dans « À ma jument souris », ligne de point à la fois suspensive et érotique dans « À la douce amie ». Sorte d'excroissance des points de suspension qui parcourent particulièrement les deux poèmes, cette ligne de points tait, sans pour autant laisser le moindre doute sur sa nature, l'action qui se déroule entre ses plis. Corbière le dit d'ailleurs avec un faux euphémisme : « Et tu m'as aimé... ». Les points de suspension et les pointillés sont autant de sourires de connivence, pas tant avec la « douce amie » qui semble exprimer ici et là un regret mâtiné de crainte (« – Pourquoi regarder en arrière ?... / Ce n'est rien : c'est une étrivière... », v. 15-16 : les paroles sont peu rassurantes...), qu'avec le lecteur qui aura compris que chez Corbière, « le tu est aussi important que le dit<sup>798</sup>. » Prolongement des points de suspension, cette ligne est comme eux « metteur en texte du corps, et plus particulièrement du corps soumis à toutes les formes de vicissitudes. Corps en transe, en extase. Dans la jouissance comme dans la souffrance<sup>799</sup>. » Ces mots de Julien Rault au sujet des points de suspension libertins ne sauraient mieux illustrer les poèmes de Corbière. La dramaturgie tient également d'un usage en gradation des signes intermédiaires. On remarque notamment

---

<sup>797</sup> « À la douce amie », p. 127.

<sup>798</sup> Naïma Mejjati, « Les lignes de points. un aspect peu exploré des *Amours jaunes* », in *Chanté, déchanté, Cahiers Tristan Corbière n°2*, sous la direction de Benoît Dufau, Benoît Houzé, Samuel Lair et Katherine Lunn-Rockcliffe, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 231.

<sup>799</sup> Julien Rault, *Poétique du point de suspension*, *ibid.*, p. 95.

une progression de l'intensité dramatique dans l'usage des virgules et des deux-points.

Si l'on considère le début de « À ma jument souris » :

- 1 Pas d'éperon ni de cravache,
- 2 N'est-ce pas, Maîtresse à poil gris...
- 3 C'est bon à pousser une vache,
- 4 Pas une petite souris.
  
- 5 Pas de mors à ta pauvre bouche :
- 6 Je t'aime, et ma cuisse te touche.
- 7 Pas de selle, pas d'étrier :
- 8 J'agace, du bout de ma botte, ta patte d'acier fin qui trotte.
- 9 Va : je ne suis pas cavalier.

La virgule y trouve sa place, dans un usage somme toute très ordinaire. Les deux-points, en revanche sont plus intéressants : ils la remplacent progressivement, d'abord en fin de vers (5 et 7) avant de servir de décrochage à gauche (9), logique qui se poursuit dans « À la douce amie » :

- 1 Çà : badinons – j'ai ma cravache –
- 2 Prends ce mors, bijou d'acier gris ;
- 3 –Tiens : ta dent joueuse le mâche
- 4 En serrant un peu : tu souris...

[...]

- 14 Demain : je te donne un collier.
  
- 15 – Pourquoi regarder en arrière ?...
- 16 Ce n'est rien : c'est une étrivière...

Étrange usage du deux-points, notamment au vers 9 de « À ma jument souris » et aux vers 1, 3, 4 et 14 de « À la douce amie » (au vers 16, on peut sans difficulté considérer qu'il joue un de ses rôles traditionnels, celui du signe logique : « il ne faut pas s'inquiéter *parce que* ce n'est qu'une étrivière »). Dans ces vers en effet, impossible de donner aux deux-points leurs fonctions habituelles, ils n'introduisent aucune citation, ni discours direct, n'expriment aucune conséquence. Si l'on utilise encore au XIX<sup>e</sup> siècle le deux-points indifféremment du point-virgule, cette explication ne nous paraît pas pertinente. Dans l'ensemble en effet, ces deux-points jouent plutôt le rôle de la virgule (alors qu'il n'y a aucune équivalence grammaticale entre les deux signes) ; nous pensons même qu'au vers 14, aucune raison grammaticale ne motive la présence d'un quelconque signe après « Demain ». À nouveau, il faut sans doute chercher dans la présence de ces deux-points une motivation non grammaticale mais toute poétique. Julien Gracq a une rêverie de cet ordre sur le signe dans *En lisant en écrivant* :

Dans le groupe des signes de la ponctuation, il en est un qui n'est pas tout à fait de la même nature que les autres : les deux points. Ni tout à fait ponctuation, ni tout à fait conjonction, il y a longtemps qu'il me pose des problèmes d'écriture. Tous les autres signes, plus ou moins, marquent des césures dans le rythme, ou des flexions dans le ton de la voix ; il n'en est aucun, sauf lui, que la lecture à voix haute ne puisse rendre acceptablement. Mais dans les deux points s'embusque une fonction autre, une fonction active d'élimination ; ils marquent la place d'un mini-effondrement dans le discours, effondrement où une formule conjonctive surnuméraire a disparu corps et biens pour assurer aux deux membres de phrase qu'elle reliait un contact plus dynamique et comme électrisé : il y a toujours dans l'emploi des deux points la trace d'un menu court-circuit. Ils marquent aussi, à l'intérieur du discours lié, un début de transgression télégraphique [...]. Tout style impatient, soucieux de rapidité, tout style qui tend à faire sauter les chaînons intermédiaires, a spécialement affaire à lui comme un économiseur, péremptoire et expéditif<sup>800</sup>.

Le vocabulaire de Gracq est tout corbiérien : « dynamique et électrisé », « transgression télégraphique », « style impatient [...] qui tend à faire sauter les chaînons [...], péremptoire et expéditif. » On croirait que Gracq décrit ici le deux-points des poèmes étudiés, auquel nous conférons également une dimension érotique, pour ne pas dire pornographique : la virgule, « petite verge » étymologiquement, se dresse peu à peu, et laisse donc place au deux-points, verticalité descendante (,) qui entre en érection (au double sens du terme...) ; signe fait de deux points qui se *chevauchent* ils mettent bien en scène les deux corps en pleine activité, jusqu'au jaillissement du tiret cadratin. La ponctuation, attentat pudique à la pudeur...

Plus chastement, nous pensons donc le caractère ponctuant comme une façon de se mettre en scène, comme Corbière cherche une adéquation entre le corps et la morphologie des signes. Même usage didascalique du caractère, par exemple, dans la « Litanie du sommeil », où c'est le passage de la majuscule à la minuscule qui figure explicitement une modulation de la voix :

SOMMEIL ! écoute-moi : je parlerai bien bas :  
Sommeil. – ciel-de-lit de ceux qui n'en ont pas<sup>801</sup> !

Il n'est d'ailleurs pas anodin que ce poème, dont la place est centrale dans le recueil, soit le seul à condenser absolument toutes les singularités des caractères corbiériens : le « *trait d'unionisme* » s'y développe considérablement, l'italique abonde, deux

---

<sup>800</sup> Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, José Corti, 1980, p. 258.

<sup>801</sup> Corbière, « Litanie du sommeil », *ibid.*, p. 137.

lignes de points, « vers en pointillés<sup>802</sup> », encadrent un vers en capitales, capitales qui martèlent régulièrement le poème, les lettrines de l'édition de 1873 apportent le caractère gras, le tiret s'y inscrit en multiples « ratures-présence-du-corps », les points d'exclamation pleuvent... Le cœur du recueil est un cœur de tempête, où la « gesticulation » typographique se donne à voir avec l'énergie d'une orgie dionysiaque ou d'une ronde de sabbat. Voilà une façon de mettre en scène le corps au cœur des *Amours jaunes*, dans un des poèmes les plus singuliers de Corbière : la ponctuation est présence.

---

<sup>802</sup> Naïma Mejjati, « Les lignes de points... », *ibid.*, p. 231.

# **Conclusion**

## Dernière question

Mensonge ou vérité, *Ça* se raconte pour la mise en scène des mots et des lettres  
Et le délire de l'ivresse commence, ça tourne, ça dit tout, comme les pensées de l'ivrogne et  
[du sage  
Les mots perdent leur sens premier, les césures ne sont plus à leur place : feu noir sur feu  
[blanc  
Jeu de lettres aux valeurs mathématiques  
Fions-nous à la science de ce bon chevalier à la triste figure  
Cachons-nous dans Kézive  
Ville aux mille figures  
La langue des animaux donne le sens de l'histoire  
De l'histoire la plus intime,  
A la plus universelle  
Et toujours ces césures, espace zeugmatique qui nous révèle cette pensée en chemin  
Une association de pensée qui va du plus doux souvenir au plus sombre devenir.

Ces vers de Gérard Garouste, affichés sur les murs d'une rétrospective qui lui était consacrée au centre Pompidou entre 2022 et 2023, abordent curieusement, et sans doute bien à l'insu de l'artiste, des problématiques toutes corbiériennes. « *Ça* » (le recueil, le poète, la ponctuation) s'est mis en scène en gesticulant typographiquement, en se jetant aux yeux du lecteur ; ça a mélangé mensonge et vérité ; ça a fait compter sur ses doigts un lecteur qui cherche la poésie dans une addition en  $6+6$ ,  $4+4$ ,  $3+3$ , mais qui trouve parfois  $6+6 = 11$  ou  $13$  ; ça a décalé les sons et les césures ; ça a fait aboyer les chiens, coasser les crapauds et, « feu noir » de l'encre sur « feu blanc » de la page, ça a ainsi déchanté son « histoire la plus intime », sans jamais s'épancher sérieusement, en se donnant « mille figures ». Tristan « à la triste figure » a « IMPRIMÉ » çà et là son caractère de poète dans les caractères ponctuants, figures noires obscures nous lançant un regard de défi, mais révélatrices néanmoins de ce qui définit Corbière en tant que poète. « Fions-nous » à sa science : il connaît les règles, la technique du sonnet, les poèmes de Ronsard et les fables de La Fontaine. Il en a « lus mourir », des poètes romantiques prétendant mettre des bonnets rouges aux vieux dictionnaires ou se vantant de faire descendre la poésie du Parnasse pour chatouiller les fibres mêmes du cœur humain.

À la fin d'un siècle où la poésie s'est considérablement transformée, Corbière se trouve, comme la cigale, fort dépourvu : Victor Hugo a chanté le feu du ciel et l'océan, Lamartine les eaux calmes des lacs et le souffle éolien, Baudelaire s'est installé dans son royaume infernal d'où il a fait sourdre les *Fleurs du mal*. Musset s'est emparé de

l'amour, Nerval de l'alchimie poétique et des rêves. À l'un revient les aigles, à l'autre les cygnes, au troisième le pélican. Que reste-t-il à peindre ? Le chien, le crapaud, le hérisson, les poux. Dans la langue poétique, il reste les points. L'usage surnuméraire des points parodie volontiers tout un pan de la poésie expressive qui s'est ouverte avec André Chénier et qui très tôt a fait lever un sourcil circonspect aux ennemis du romantisme :

Et qui n'admirait ces bandits romantiques  
Qui, lassés du poignard et saisissant le luth,  
Chantent, comme Garat, l'amour et Belzébuth !  
Que j'aime à voir errer ce funèbre vampire,  
Qui ne peut respirer si sa belle n'expire !  
J'admire, en le voyant tapi dans un tombeau,  
Sa grimace sublime et son bec de corbeau.  
« Ponctuez fortement », s'écriait un grand homme :  
Les points ont fait valoir maint livre qu'on renomme.  
Un auteur de nos jours réussit de tout point,  
S'il joint au vague heureux l'éloquence du point.  
De l'exclamation que le signe sublime  
Termine chaque mot, décore chaque rime !  
De ce point redoublé qui ne sait le pouvoir !!  
En lui semble caché le grand art d'émouvoir.  
On a vu maint auteur (quel effort de génie !!!)  
Armer de trente points un vers de comédie ;  
Et sous leurs traits puissans, qui savent tout dompter,  
Foudroyer le lecteur qui ne peut les compter<sup>803</sup> !!!!!!!

Jean-Paul Brès, auteur de ces vers parus dans *Tablettes romantiques* en 1823, ne s'y est pas trompé : la ponctuation devient chez les Romantiques un lieu privilégié de l'expressivité, dans une dimension dramatique et impressive. Ce n'était que très partiellement le cas dans la poésie de la Renaissance : quand Ronsard demande au lecteur « derechef où tu verras cette marque ! vouloir un peu élever ta voix », c'est « pour donner grâce à ce que tu liras<sup>804</sup> », c'est-à-dire dépasser la simple réflexivité qui domine dans la poésie confessionnelle des romantiques, dépasser la seule peinture dolente d'un *je* autobiographique. Ces vers de Jean-Paul Brès, en tout cas, soulignent bien un usage de la ponctuation qui évolue au début du XIX<sup>e</sup> siècle, mais ils permettent également de mettre en lumière la singularité de Corbière. La ponctuation

---

<sup>803</sup> Jean-Paul Brès, « Règles du genre romantique (satire) », in *Tablettes romantiques* ; recueil orné de quatre portraits inédits et d'une vignette, lithographiés par MM. Colin et Boulanger, éd. Persan, 1823, p. 4.

<sup>804</sup> Ronsard, *Abrégé de l'art poétique*, cité par Nathalie Dauvois, *Le Sujet lyrique à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 121.

surnuméraire des *Amours jaunes* peut être appréhendée comme une approche parodique du vers romantique, comme ce qui est fait dans ces *Tablettes romantiques*, mais cette lecture ne saurait épuiser l'usage du caractère corbiérien : nul mystère dans cette parodie, rien ne semble « *susceptible d'apparaître* », pour reprendre une expression de Julien Rault, dans cette gradation exponentielle du nombre de points d'exclamation. Dans la profusion des signes de ponctuation chez Corbière, il y a une profondeur qui englobe tout ce qui fait de lui un poète, et force est de constater que la ponctuation joue un rôle complexe et déterminant dans son écriture, éclairant la poétique à l'œuvre dans *Les Amours jaunes* et participant de la singularité du recueil. Nous la considérons même comme le point de départ de nombreuses originalités. C'est sur cette question que nous tenterons de conclure : en quoi le caractère ponctuant de Corbière a-t-il un caractère poétique ?

« *Déraison graphique* »

L'originalité, cette « drôlesse assez drôle, – *de rue* – / Qui court encor, sitôt qu'elle se sent courue<sup>805</sup> », contrairement à ce que répond l'interrogé est bien à l'horizon du recueil, sans quoi personne ne s'intéresserait à Corbière...

La perception de l'écart entre l'art et la vie, la sensibilité de tout ce qu'il y a de conventionnel dans les idées et dans les sentiments de ses devanciers, forment l'essentiel de son attitude d'écrivain. Combattre cette littérature, la tuer par le ridicule et opposer à la poésie admise une poésie nouvelle, aussi proche que possible de l'humain, voilà où tendent tous ses efforts<sup>806</sup>.

Être original, c'est aussi retrouver l'origine du geste poétique, rendre compte d'un Corbière originel qui n'aurait pas été travesti par autrui – Corbière se travestit très bien tout seul. Le caractère ponctuant du recueil permet donc de créer un lien avec sa matrice, l'album *Louis Noir*, objet pictural et bizarre que le monde du livre aurait nécessairement affadi. Il permet à Corbière de reprendre possession de son livre, son « enfant<sup>807</sup> », de trouver une liberté poétique dans les carcans que le monde impose : dans les points et ses dérivés, Corbière se promène et met du désordre, d'une façon analogue à sa manière de traiter le sonnet ou plus généralement le vers. Les « pieux »

---

<sup>805</sup> Corbière, « *Ça ?* », *Les Amours jaunes*, *op. cit.*, p. 42.

<sup>806</sup> Christian Angelet, *La Poétique de Tristan Corbière*, *op. cit.*, p. 2.

<sup>807</sup> *Id.*

sont là, jalonnent, organisent, mais il ne reste malgré tout de la forme qu'une carcasse désolée, déformée et stérile. On a touché au sonnet et au vers l'air de rien, on leur a planté un « kriss » dans le dos. Il en va de même pour la forme « livre » : de la transition menant de la liberté de l'album à « la forme d'un livre », il y a, pour reprendre la distinction mallarméenne<sup>808</sup>, mise en forme, organisation, minutie. Il semblerait, loin de la croyance qui prévalait jusque-là, que Corbière, loin d'abandonner son recueil aux gens du livre, a effectivement réalisé un minutieux travail, mais un travail d'implosion : la forme-livre est là mais un regard même superficiellement attentif remarque immédiatement les écarts, les pieds de nez. Nous avons vu comme la ponctuation regagnait toute sa dimension picturale, « ffoscoRisait » *Les Amours jaunes*. Nous voulons ici prolonger ce « point de départ ». C'est en effet une habitude de Corbière de se comporter en parasite, dans tous les domaines qu'il aborde, et plus ces champs d'exploration sont complexes et rigoureux, plus il prend plaisir à respecter les règles clairement énoncées tout en les détruisant par les libertés laissées :

Indéniablement, la perspective du recueil conduit Corbière à épurer et classiciser son vers. Cette relative simplification métrique est toutefois compensée par une exceptionnelle complexification des discours [...]. Nous avons parlé de désappropriation et de déprise, mais celles-ci sont le fait d'un sujet poétique de plus en plus conscient de ce qu'il écrit et de l'effet qu'il produit. Ainsi, même si le déchant tend à se déplacer du vers sur l'énonciation, il reste indispensable, à qui veut « chant[er] juste faux », de saborder la prosodie, ainsi que l'a montré Dominique Billy. La normalisation atteint également la thématique : pour gagner un plus large public, le poète se parisianise mais, ce faisant, il parvient à s'engouffrer dans nos failles de Parisiens ou de Jacobins [...]. Peut-être que la dilatation entraîne la dilution du récit, mais elle n'entame pas la puissance du vers, qui devient partout efficace, impose ses grincements de girouette et ses cris de « goëland », ses chants de « corsairiens » et sa voix enrouée par le jaune<sup>809</sup>.

Dès le poème liminaire, le poète se démène pour que son livre n'arrive pas en « maison / De tolérance. – Ou bien de *correction*<sup>810</sup> ». Ce dernier terme nous intéresse, car il est à prendre aussi dans son sens scolaire de « corriger des fautes », et dans son sens éditorial, « corriger des épreuves », en plus du sens carcéral. Les trois sens n'existent pas indépendamment les uns des autres : corriger, renvoyer à la norme tout autant

---

<sup>808</sup> Voir à ce sujet Annick Ettlin, « Mallarmé, poète comique ? Les 'Chansons bas' et la question de la valeur littéraire », in *Poétique*, vol. 179, 2016, p. 109-124.

<sup>809</sup> Bertrand Degott, « *Les Amours jaunes* à la lumière de l'album Louis Noir », *Op. cit.*, *revue des littératures et des arts*, « Agrégation 2020 » n°20, 2019, p. 27.

<sup>810</sup> Corbière, « Ça ? », *ibid.*, p. 42. Nous soulignons.

l'orthographe que l'image textuelle, c'est enfermer, priver le poète et ses vers de leur liberté. Corbière veut un livre « incorrigible ». En 1873, *Les Amours jaunes* se finit par des *errata* pointant uniquement deux vers à corriger. Toutes les éditions successives, même celles qui annoncent « reproduire le plus fidèlement possible<sup>811</sup> » le texte de 1873 (tant de choses se cachent dans ce « possible »...), ne manquent pas de corriger des fautes que la critique considère aujourd'hui de plus en plus comme volontaires. Yann Bernal se pose la question :

Qu'en est-il d'écarts plus béants ? « Et je puis, par raccroc, qui sait, être un génie », écrira Corbière, et ce « qui sait » signifie *éventuellement*, mais aussi que *c'est le raccroc qui sait* [notons le jeu sur l'indétermination syntaxique qu'instaure la virgule] qui est doté de savoir. [... Or] le « coup de raccroc » est, « à la fois, un trou dans le texte et, par son sémantisme de réussite d'*après-coup* (“Coup inattendu servant à réparer un coup manqué, dans un jeu d'adresse”, Larousse), un rafistolage du tissu textuel ». « Trou », le mot est lâché, qui apparaît 17 fois dans le recueil, sous ses variantes *trou, trous, troué* – typographiquement, on parle de *bourdon*<sup>812</sup>.

Encore un insecte de la famille des *apidae* qui pique (*punctum*) et qui troue... Nous avons vu comme la ponctuation troublait le vers et le sens par sa nature même que Corbière exploite : son ambiguïté, ce qu'elle apporte avec elle de sens possibles, de « polysémie ». En bon insecte, la ponctuation pollinise, féconde, tout en contaminant le monde des mots qui l'entoure. Aussi, chez Corbière, la lettre gagne les mêmes vertus. Quoi de plus innocent qu'une lettre ? une *r*, un *n* ne sauraient être autre chose qu'une *r*, qu'un *n*. Et pourtant... Yann Bernal cite « Le novice en partance et sentimental »,

– Mais le navire a-t-il un beau nom de baptême ?  
– C'est un *brick*... pour son petit nom :  
Une espèce de nom de dieu... toujours le même,  
– Ou de sa moitié : *Junon*...

qu'il commente ainsi :

cet(te) « espèce de nom de dieu » désigne Jupiter, en même temps qu'il exprime des foudres, un *juron* (*nom de Dieu !*), dont précisément « *Junon* » est la « moitié », c'est-à-dire le double, ce que l'équivoque de genre sur un(e) espèce préparait. C'en est le double à la fois sur le fond, en tant qu'épouse et

---

<sup>811</sup> *Les Amours jaunes*, texte établi et commenté par Elisabeth Aragon et Pierre Bonnin, *op.cit.*, 1992, p. 11. Yves-Gérard Le Dantec a modifié le texte sur « cinq cents autres points », voir à ce sujet Giuseppe Bernardelli, *Tre studi su Tristan Corbière*, Udine, G. A. Benvenuto, 1983. Pierre-Olivier Walzer précise qu'il a corrigé 86 fautes et nous avons pu voir comme Christian Angelet faisait de même.

<sup>812</sup> Yann Bernal, « Corbière, les coquilles et l'imprimerie », *op. cit.*, p. 26. Yann Bernal cite Benoît Houzé et Armelle Hérisson, *Tristan Corbière. Les Amours jaunes*, coll. Clefs Concours, *op. cit.*

sœur du dieu romain, et dans la forme : juron/Junon. Corbière exploite la coquille virtuelle juron/Junon de manière d'autant plus fine que le *r* de juron figure, lui aussi, à sa façon typographique, la « moitié » du *n* de Junon. *Last but not least*, on ne peut s'empêcher d'entendre résonner dans « *brick* », navire brisé par les corsaires, le mot anglais « *prick* », qui commence à prendre, au XIX<sup>e</sup> siècle, sa signification vulgaire de « con, connard », après avoir signifié « piqûre », « activité sexuelle » et « membre viril » – sachant que le juron est cousin de l'insulte<sup>813</sup>.

Sans aller nécessairement jusqu'au concept d'idéogramme, nous pensons que la lettre est, comme le point, appréhendée aussi pour ses vertus graphiques. Ce jeu sur la gémellité *r/n* se retrouve dans le jeu de miroir *b/p* qui met en regard *bob* et *pope*, les chiens dont Corbière fait son blason, ce qui va dans le sens de Yann Bernal et de son commentaire sur « *prick* » et « *brick* », ou encore dans le « O » lyrique, devenu « grand ZERO » : la lettre, comme la ponctuation, est aussi à appréhender comme un dessin ; dans les plis du visible se dissimulent différentes possibilités de lisible.

C'est là l'une des grandes particularités de la ponctuation de Corbière : elle existe régulièrement en tant que pure marque, débarrassée de ses rôles logiques ou syntaxiques. Le point ne conclut pas, la virgule rend le sens flou et multiple, le tiret ne distribue pas clairement la parole... La ponctuation est dès lors poétique. Au sujet de la révolution mallarméenne, Anne-Marie Christin note :

Pour la première fois de leur histoire, les héritiers de l'alphabet que nous sommes ont pris conscience du fait qu'ils ne disposent pas simplement, avec ces quelques signes, d'un moyen plus ou moins commode de transcrire graphiquement leur parole mais d'un instrument complexe, double, auquel il suffisait de réintégrer la part visuelle – spatiale – dont il avait été privé pour lui restituer sa plénitude active d'écriture<sup>814</sup>.

Ce propos vaut également absolument pour *Les Amours jaunes*. La « déraison graphique » (pour reprendre le titre de l'œuvre d'Anne-Marie Christin) est profondément créatrice et bouleverse le concept même de poésie. Si celle-ci est intrinsèquement liée à l'oral (ou l'oralisation) comme nous l'avons vu, elle devient dans *Les Amours jaunes* un objet également visuel et cette « vilisibilité » ne passe plus par le règne de la métaphore, figure du discours privilégiée par les poètes, pour créer

---

<sup>813</sup> *Id.*, p. 29.

<sup>814</sup> Anne-Marie Christin, *L'Image ou la déraison graphique*, Flammarion, coll. « Idées et recherches », 1995, p. 7.

une image. Le concept d'*ut pictura poiesis* devient sous la plume de fer de Corbière beaucoup plus concret, tangible, il passe par l'impression (au double sens du terme : sensation du lecteur qui passe par l'œil mais aussi concrètement par la page imprimée). Le sens du poème, la richesse de la langue poétique, exploitent ainsi les vertus du signifiant dans sa matérialité : le « S », lettrine tourbillonnante au cœur du recueil pointe vers l'avant et l'après du recueil dont l'architecture circulaire est ainsi figurée ; le point, rond originel capable de devenir araignée, soleil, papillon ; le tiret, fil de l'araignée, jaillissement de la main, rature, corps... Le terme « image poétique » prend ainsi un sens nouveau. Tout poème est un objet visuel : dès lors que les unités poétiques (vers, strophe, poème) se définissent par leurs bornes et le blanc qui les figure, à une époque où le vers libre et le poème en prose éloignent la définition syllabique, la frontière qui sépare le noir de l'encre du blanc de la page forme un dessin, auquel certains poètes ont déjà donné du sens : l'ondulation impliquée par l'hétérométrie par exemple figure l'élément aquatique dans une fable de La Fontaine comme « L'homme et son image » qui propose une variation sur le mythe de Narcisse, elle contribue à faire du poème une figuration du « canal » dans lequel le lecteur doit voir son reflet. Cette logique est bien sûr poussée à son extrême dans le calligramme, ou, avant qu'Apollinaire nomme ainsi la forme, dans les « vers figurés », proches de la « poésie concrète » qui « travaille d'une façon très simple avec la langue considérée comme matière », autrement dit qui prend en compte non seulement « l'information sonore » mais également « l'information visuelle<sup>815</sup> » de la langue écrite.

### *Le noir, le blanc et l'or*

Quiconque pense innovation en termes d'usage de la ponctuation en poésie pense immédiatement à sa disparition. Ce n'est pas un hasard si l'inventeur du mot « calligramme » est aussi celui qui a fait disparaître les « figures noires » dans *Alcools*. La dimension spatiale du travail sur le blanc qui surgit dès lors que le noir de la ponctuation disparaît rappelle le mot d'Aloysius Bertrand :

---

<sup>815</sup> Pierre Garnier, in Bassy Alain-Marie, Blanchard Gérard, Butor Michel, Garnier Pierre, Massin, Peignot Jérôme, Tricaud Jean-Marie, « Du calligramme », in *Communication et langages*, n°47, 3ème-4ème trimestre 1980, p. 52.

*Règle générale* – Blanchir comme si le texte était de la poésie. L'ouvrage est divisé en *six livres*, et chaque livre contient un plus ou moins grand nombre de *pièces*. M. le Metteur en pages remarquera que *chaque pièce* est divisée en *quatre, cinq, six et sept alinéas ou couplets*. Il jettera de larges blancs entre ces couplets comme si c'était des strophes en vers<sup>816</sup>.

« Blanchir comme si le texte était de la poésie » : celui qui, par ailleurs, a également joué avec la forme des poèmes<sup>817</sup>, annonçant ainsi Mallarmé et Apollinaire, reconnaît un caractère poétique à l'impression visuelle que laisse un texte, et aux possibles significations du blanc, strophes invisibles ne voulant « pas rien dire », comme le laissait également entendre Diderot :

L'espoir de vous voir un moment me retient, et je continue de vous parler, sans savoir si je forme des caractères. Partout où il n'y a rien, lisez que je vous aime<sup>818</sup>.

S'il a été beaucoup dit, au sujet d'Apollinaire, que la suppression de la ponctuation permettait une liberté dans la diction qui enrichissait le sens des textes, nous pensons également qu'elle participe du caractère visuel du poème<sup>819</sup>. Chez Corbière, s'il y a bien jeu visuel par le blanc typographique, il semble qu'au contraire, la suppression de la ponctuation ramène le poème du côté de la pure musicalité et que c'est la ponctuation qui tire la langue du côté du visuel, ce qui est montré par la négative dans « Cris d'aveugle ». Seul poème entièrement dépourvu de ponctuation du recueil, il est indiqué qu'il faut le chanter « Sur l'air bas-breton *Ann hini goz*<sup>820</sup>. » Les autres poèmes musicaux, « Chanson en si » et « À une demoiselle » ne sont pas vraiment ramenés du côté de l'audible : on ne sait sur quel air chanter la première, quant à la seconde, « Pour piano et chant », nous comprenons vite que la demoiselle ne maîtrise pas son clavier, que son jeu est inaudible, et qu'elle refuse de toute façon le duo : si les points y figurent potentiellement des notes de musique et les tirets des lignes de portée ou des cordes d'instrument, selon une rêverie qui associe ponctuation

---

<sup>816</sup> Aloysius Bertrand, « Instructions à M. le Metteur en page », cité par Luc Bonenfant, « Le vers détourné : Aloysius Bertrand et la réinvention de la prose », in *Romantisme* n°123, 2004, p. 49.

<sup>817</sup> Luc Bonenfant cite un dizain en forme de losange.

<sup>818</sup> Denis Diderot, lettre du 10 juin 1759, *Lettres à Sophie Volland*, édition établie et présentée par Jean Varloot, Gallimard, coll. « folio classique », 1984, p. 48.

<sup>819</sup> C'est la question que pose Pierre Reverdy : « On a assez parlé de la suppression de la ponctuation. Il a aussi été question des dispositions typographiques nouvelles. Pourquoi n'est-il venu à l'esprit de personne d'expliquer la disparition de celle-là par les raisons qui ont amené l'emploi de celle-ci ? » Cité par Gérard Dessons, « Noir et blanc La scène graphique de l'écriture », *La Licorne* [En ligne], Les publications, Collection La Licorne, 1992, Lisible / visible : problématiques, mis à jour le : 23/03/2006, URL : <https://licorne.edel.univ-poitiers.fr:443/licorne/index.php?id=336>.

<sup>820</sup> Corbière, « Cris d'aveugle », *Les Amours jaunes, ibid.*, p. 186.

et partition, il manque la clé (musicale) qui leur donnerait une valeur et une mélodie. En somme, guère de musicalité dans ces deux textes, malgré leurs titres trompeurs. La disparition des signes de ponctuation dans « Cris d'aveugle » part en revanche d'une pratique courante au XIXe siècle :

Il était courant de ne pas noter la ponctuation de fin de vers dans les manuscrits, comme le montrent tant les recueils populaires de chansons recopiées à la main que les papiers et lettres de certains poètes, Verlaine notamment<sup>821</sup>.

Corbière pousserait ainsi cette logique d'origine musicale qu'il généraliserait à l'entièreté du poème. Il nous semble emblématique que la disparition des signes de ponctuation s'accomplisse dans un poème qui coïncide avec la disparition de la vue, sous la figure tutélaire d'un « je » à qui on crève les yeux dès la première strophe :

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<sup>822</sup>

La disparition du sens de la vue coïncide ainsi avec la disparition de la ponctuation et avec l'affirmation de la musicalité du chant : les valeurs rythmiques et expressives traditionnellement assignées à la ponctuation seraient ainsi prises en charge par l'air de la chanson, si connu en Bretagne que les moments de silence et les modalités de la voix sont supposément sous-entendus et reconnus par tout Breton digne de ce nom. C'est sans compter sur la rouerie de Corbière : si le titre est immédiatement reconnaissable, la popularité de la chanson a donné lieu à des versions très différentes, qui vont de la chanson sentimentale à la chanson paillarde. Autre problème, il est bien difficile de faire coïncider le nombre de syllabes des vers du poèmes avec l'air de la chanson. Enfin, le texte de Corbière ne se rapporte que peu (voire pas du tout) aux différentes topiques d'« *Ann hini goz* » : « Cris d'aveugle » se rapproche bien plus de « Mathurin l'aveugle », autre air breton évoquant des oiseaux et une figure de dépossédé qui n'a plus rien à perdre dans la mort. « Cris d'aveugle » définirait bien ainsi la pratique poétique de Corbière : à rebours des métaphores musicales qui

---

<sup>821</sup> Jacques Dürrenmatt, in *Une histoire de la phrase française des Serments de Strasbourg aux écritures numériques*, Actes Sud, Imprimerie nationale Éditions, sous la direction de Gilles Siouffi, 2020, p. 265.

<sup>822</sup> Corbière, « Cris d'aveugle », *ibid.*, p. 186.

qualifient la poésie, le « cri », porté par la rime particulièrement sonore en [or] qui domine dans le poème, ruine toute mélodie et empêche de *chanter* le poème. Dans un même mouvement, le poème affirme par la négative l'importance du visuel : l'absence de signe de ponctuation accompagne la souffrance du poète qui ne peut plus voir, comme privé de ce rapport visuel et pictural au texte. Et si l'aveugle dans sa cécité voit au-delà du réel (selon l'image courante de l'aveugle voyant ou devin, d'abord incarné par Homère et Tiresias), la nature de sa vision n'est pas anodine :

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  
Je vois un cercle d'or  
Le feu d'en haut me mord<sup>823</sup>

Cercles, soleil, trous : la vision retrouve la forme géométrique du rond dont nous avons montré les liens avec la ponctuation et sa circularité. Nous retrouvons dans cette strophe la figure christique et prométhéenne du corps troué, associée, par le biais de l'or et du soleil à la figure d'Apollon. Tout se passe comme si, paradoxalement, « Cris d'aveugle », en supprimant en apparence un élément fondamental de la picturalité poétique, les signes de ponctuation, affirmait en réalité la prédominance du visible sur l'audible en poésie. L'aveugle n'est pas poète par son chant mais par la vision retrouvée des cercles – aussi associés au martyr soient-ils – qui unit toutes les conceptions antiques du poète : celui qui jouit des bienfaits d'Apollon, profitant de sa lumière tant extérieure qu'intérieure, mais aussi celui qui côtoie l'invisible du monde des morts (c'est une des lectures possibles de la figure du mort-vivant qui court dans le poème : l'aveugle poète est à mi-chemin entre les vivants et les morts et, de ce fait, est en partie exilé des deux mondes, c'est là une vision particulière de Corbière et de son déchant). Si les « cercles d'or » ne sont pas ici figurés par les « figures noires » de la ponctuation, ils n'en sont pas moins présents dans la figure régulièrement (mais non systématiquement) utilisée de l'antépiphore qui fait revenir en cinquième et sixième position d'une strophe ses premier et deuxième vers : la section des « Rondels pour après » reprendra le principe. Cette circularité se voit également dans la forme même des strophes, qui joue sur les vertus de l'hétérométrie : s'il existe des strophes carrées, qui empêcherait Corbière de faire des strophes rondes, dont les vers centraux, plus

---

<sup>823</sup> *Id.*, p. 187.

allongés, dessinent le diamètre ? Si l'absence de signes de ponctuation ramène le lecteur à un état de cécité (on ne voit pas le noir), il existe une ponctuation blanche qui joue le même rôle de spatialisation, de *mise en forme*, de l'écriture : on ne se débarrasse pas de la ponctuation si facilement.

*Que signifie « vouloir être un point » ?*

En 1873, cet usage de la ponctuation est un véritable hapax, il participe de l'unicité d'un recueil et d'un poète. Selon La Bruyère, « Tout est dit, et l'on vient trop tard, depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes, et qui pensent<sup>824</sup>. » Cette pensée semble également hanter Corbière, et si le même La Bruyère conclut « mais je l'ai dit comme mien<sup>825</sup> », Tristan Corbière choisit au contraire de faire sien ce qui ne « dit » rien mais qui figure. Bien sûr, la satire le démarque déjà des premiers grands romantiques, et les sections bretonnes ramènent le recueil vers davantage de personnalité sans pour autant verser dans la confession lacrymale. Cependant, ce ne sont pas là des biais très novateurs, et s'ils participent de la singularité de Corbière, il nous semble que ce dernier se distingue plus particulièrement par son rapport à l'image : l'image poétique novatrice s'épanouissant particulièrement dans « Litanie du sommeil » qui enthousiasma André Breton y lisant une poésie pré-surréaliste, mais également l'image textuelle qui s'impose au lecteur d'une manière encore inédite en 1873, et où la ponctuation, nous avons tenté de le montrer tout au long de ce travail, joue un rôle prépondérant. Mais là où la recherche de métaphores audacieuses est une particularité de l'époque (Rimbaud est dans cette même quête à la même période, Laforgue également ; Mallarmé, puis les poètes du Bateau-Lavoir suivront de près), le travail sur l'image textuelle singularise davantage Corbière, l'extrait de cette lignée fin de siècle, au moins partiellement. Ce travail donne aux *Amours jaunes* son aura, et affirme son irréductible originalité. Là est Corbière, comparable à aucun autre. La ponctuation unit la personne et la figure auctoriale dans ces vers déjà beaucoup cités :

Je voudrais être un point épousseté des masses,  
Point perdu mais un **point** ●  
Un point mort balayé dans la nuit des espaces.

---

<sup>824</sup> Jean de La Bruyère, *Les Caractères*, Livre I, « Des ouvrages de l'esprit », Paris, Nelson éditeurs, 1956, p. 87.

<sup>825</sup> *Id.*, p. 116.

.... Et je ne le suis point<sup>826</sup> !.

Que signifie « vouloir être un point » ? Au terme de ce parcours, plusieurs réponses se dessinent, sans épuiser pour autant le mystère de ce vœu énigmatique. Être un point c'est d'abord être la plus petite marque qu'il est possible d'être, ce qui est déjà ambivalent. La petitesse, l'insignifiance, peuvent relever d'une complexion psychologique de Corbière, dont le corps est « planté », gênant, dont la muse ne dit « – Rien. – », ou encore qui est un « fait-néant » : le spectacle de sa propre insignifiance provoque le vœu d'être soi-même réduit à néant, dans une logique proche du « Tout-nihil » de Laforgue. Quitte à être « rien et rien que rien<sup>827</sup> », autant ne pas s'encombrer de la lourdeur d'un corps douloureux, ni d'un monde qui tient éloignés les rêves de Corbière (la navigation, le monde marin et avec eux l'élan, le mouvement libérateur) pour ne lui offrir que le grotesque de l'existence humaine (les bains de Madame Hix semblant figurer la mort du monde rêvé : baleine échouée, cachalot essoufflé, cétacé mourant). Le point est « épousseté », libéré des « masses », de ce qui pèse et accable. Autrement dit, être encore moins que ce qu'on est, c'est pour Corbière une manière de gagner en liberté et d'échapper à la contingence, systématiquement décevante, et d'outrepasser les règles du monde physique. Dans cette annihilation de soi, le rêve de la mer, que certains réalisent avec plus ou moins de bonheur (pensons aux pauvres touristes), rêve physiquement atteignable pour le genre humain, est dépassé par une rêverie plus vaste et physiquement impossible en 1873, celle de la « nuit des espaces ». On voit déjà comme cette définition fait du terme « point » un synonyme de « poète », le voyage cosmique se réalisant dans l'écriture des « Rondels pour après ». Il n'est d'ailleurs pas impossible de rapprocher les deux mots par leurs sonorités, [p] suivi d'une diphtongue, rapprochement plus fort encore si l'on prononce « poète » à la Corbière, avec la synérèse, « pouète ». Corbière se « reconnaît poète », pour paraphraser Rimbaud, dans une figure de ponctuation. Vouloir être un point serait donc également, à la fois en continuité et à rebours de la première définition, se réaliser en tant qu'écrivain, espérer de la mort qu'elle « balaye dans la nuit des espaces », c'est-à-dire qu'elle inscrive Corbière dans la postérité, apothéose qui ferait du poète-point une étoile dans la constellation littéraire. Corbière explique ainsi la naissance de la

---

<sup>826</sup> Corbière, *ffocsoR*, op. cit., feuillet 23, r<sup>o</sup>.

<sup>827</sup> Michaux, « Clown », *Peintures*, in *L'Espace du dedans*, Gallimard, coll. « Poésie », 1966, p. 249.

vocation poétique : le poète, fainéant, faiseur de néant aux yeux d'une société bourgeoise, est seul à pouvoir s'extraire du monde. Être un point, c'est être une piquûre, émanant d'un pou qui gratte, démange, dérange le monde, notamment littéraire.

Et pourtant, vouloir être un point, c'est également désirer atteindre une forme de perfection, se réaliser. Le sens est à prendre au sens poétique tout du moins, et il peut paraître étonnant, tant Corbière déconstruit tout ce que les romantiques avaient élaboré, exhibe la laideur de ses vers, se complaît dans l'inachèvement, le trop (la surponctuation) ou le trop-peu (la latence). Un point, c'est tout ; ni plus, ni moins. Avec un point unique, « parfait », la course est achevée, le sens complet, le cercle fermé. La voix redescend après s'être élevée par les accents, les points d'exclamation ou plus rarement d'interrogation ; après avoir été étendue, étirée par les points de suspension et les tirets, elle retourne à la terre et se condense en même temps que se réalise – meurt – le poème, elle va « Vers la complétude » :

Aflux  
Aflux des unifiants  
Affluence  
l'Un enfin  
en foule  
resté seul, incluant tout  
l'Un  
Spacieux  
sanctifiant  
espacement au point culminant  
au point de béatitude<sup>828</sup>

Le point unique, « l'Un », comme « point culminant » de la « béatitude » : y a-t-il de cela dans le point unique qui clôt « Male-fleurette » et le recueil ? Nous nous autorisons à le croire. Le dernier vers aurait presque pu être :

*Ici reviendra la fleurette blême : ●*

Cela aurait été grossier et gesticulant, et donc en désaccord total avec ce moment de réalisation, mais le « Ici » désigne bien la fin, l'ultime moment du recueil figuré par le point où la voix s'enterre pour mieux sourdre en tant que fleur. Le point comme graine,

---

<sup>828</sup> Henri Michaux, *Vers la complétude*, in *Moments, traversées du temps*, op. cit., p. 99-100.

donc, en opposition au point d'exclamation du poème suivant, appendice perturbateur qui souligne par l'élévation de la voix l'imperfection du chant :

*Si vous chantiez, maintenant*<sup>829</sup> !

Là où « *Ici* » faisait parfaitement coïncider le présent d'un moment d'écriture et le présent d'un moment de lecture, là où le point unique fixait ce moment et le regard, le « , *maintenant !* » qui est du côté du futur (il faut se mettre à chanter) accentué parce qu'isolé par la virgule et prolongé par le point d'exclamation vibrant ouvre *in extremis* un précipice où l'on ne peut s'enterrer pour fleurir, mais où tout le recueil chute : tout est à reprendre, ce n'est ni fait ni à refaire, la muse-maître-d'-école, sur sa « *nue de carton [et] de papiers* » met un « O » pointé, ironie du sort et du langage. Les vers du feuillet 23 de *ffoscoR* étaient programmatiques : Corbière voudrait être un point, mais il ne l'est point. Dans ce passage du point parfait au point d'exclamation, la ponctuation illustre le rapport complexe du poète à son œuvre : ce beau point final, que nous trouvons émouvant en ce qu'il incarne un moment où Corbière a jugé son œuvre pleinement réalisée, où il s'est reconnu poète, où, comme Rimbaud à nouveau, il aurait pu dire « Elle est retrouvée. / Quoi ? – L'Eternité », n'existera finalement pas vraiment. Le désir de perfection relève du supplice de Tantale. Aussitôt effleurée, le doute s'installe, la perfection fuit, l'écrivain hésite : est-on encore poète quand on a *achevé* son œuvre ? Ajouter « La Cigale & le Poète » au moment où *Les Amours jaunes* sont sous presse, sur le point d'exister en tant que livre, rendre donc volontairement son recueil imparfait, inachevé c'est sans doute aussi justifier une existence en tant que poète : « c'est parce qu'il manque quelque chose [...] que l'écriture a lieu d'être<sup>830</sup> ».

Vouloir être un point, c'est donc aussi courir le risque d'être parfait, et trouver dans les vertus de la ponctuation des « parades » à ces risques. « Parade » est le titre d'un autre texte que Corbière a voulu intégrer – trop tard – aux *Amours jaunes* : réactions en chaîne, le poème revient sur le prix de son œuvre, « *monstre d'artiste* », comme la créature de Frankenstein est un monstre de scientifique. Il s'agit de parader

---

<sup>829</sup> Corbière, « La Cigale & le Poète », *Les Amours jaunes*, *ibid.*, p. 247.

<sup>830</sup> Cécile Narjoux, « La ponctuation ou la poétique de l'expression dans le *Journal d'une femme de chambre* d'Octave Mirbeau », *op. cit.*

pour parer, ce que faisait déjà le feuillet 23 en traçant un point démesuré, le désir de perfection était ainsi repoussé en même temps qu'il était exprimé, la dramaturgie typographique était née, ainsi que cet oxymore de l'« Épitaphe » : être un point, c'est être un « défaut sans défauts ». Derrière son apparence ronde, parfaite, fixée, le point en effet est en réalité malléable et métamorphe : il peut s'allonger verticalement ( ! ) ou horizontalement ( – ), se courber ( ? , ) , se multiplier ( : ... ) ; il peut quitter le champ de la ponctuation, devenir érotique quand il se plante sous l'œil de Rosalba, ou encore, des appendices peuvent lui pousser pour figurer un cœur rayonnant, solaire ou arachnéen ( \* ☿ ) : on les retrouve tous deux dans l'album Louis Noir ; nombreux sont les écrivains qui ont voulu le façonner à leur manière, demandant des points d'ironie, des points de doute, de conviction, d'amour, d'acclamation, d'autorité pour Hervé Bazin dans *Plumons l'oiseau*, un point d'indignation pour Queneau, un « point de merde » pour le pataphysicien Michel Ohl<sup>831</sup> (nécessaire à tout poète qui « parle sous [lui] »), un « point de dépit mêlé de tristesse » dans *L'Art de la ponctuation* d'Olivier Houdart et Sylvie Prioul, jusqu'à la publicité qui invente, en 1962, un point exclamatoire sous la plume de Martin K. Speckter, le seul à avoir son raccourci clavier, et noté ainsi : ? Le point, à prendre au sens large de ponctuation, montre ainsi les insuffisances de la langue pour tout sujet qui veut la faire sienne, c'est le mot de Paul Valéry : « Notre ponctuation est vicieuse car à la fois phonétique et sémantique, et insuffisante dans les deux ordres<sup>832</sup>. » Et inversement, ces deux ordres sont insuffisants pour appréhender la ponctuation, qui doit s'envisager également en termes d'imaginaire : de la même façon qu'un mot peut évoquer autre chose que ce qu'il signifie (le cas le plus parlant se trouve chez Mallarmé, qui associait le mot « nuit » à la clarté et le mot « jour » à l'obscurité) le point dans sa perfection ronde et ses variations s'ouvre à la sensibilité d'un auteur, *a fortiori* d'un poète. « Oui, si Beauzée est dieu, c'est vrai, je suis athée<sup>833</sup>. » affirme Victor Hugo dans *Les Contemplations* : voilà enfin un sujet sur lequel Corbière et lui sont d'accord. Quand le grammairien (ou le prote, ou l'éditeur, ou l'imprimeur) s'enorgueillit d'avoir mis de l'ordre dans le

---

<sup>831</sup> Michel Ohl, « Le ¶ autrement dit le point de merde », disponible en ligne : <http://www.pleinchant.fr/marginalia/cnmai/pointdemerde/texte.html>. Site consulté le 26/08/2022.

<sup>832</sup> Cité par Louis Timbal-Duclaux, « La ponctuation, outil de lisibilité », in *Communication et langues*, n°69, 3<sup>ème</sup> trimestre, 1986, p. 26.

<sup>833</sup> Victor Hugo, « Réponse à un acte d'accusation », *Les Contemplations*, *op. cit.*, p. 46.

système ponctuationnel – ce qui n’a pas assuré la postérité de M. Chapoulaud, notre imprimeur de Limoges – et d’avoir établi des règles dans lesquelles la tribu peut avoir confiance, permettant à « l’universel reportage » d’aller bon train avec ses « besoins de respirer », sa « distinction des sens partiels qui constituent un discours », sa « différence des degrés de subordination qui conviennent à chacun de ces sens partiels dans l’ensemble du discours<sup>834</sup> », le poète se fait mauvaise conscience et refuse l’appauvrissement inévitable dans tout geste fixateur. Quand on a trouvé l’image parfaite, le poète se jette dessus, comme Aragon dans *Le Paysan de Paris* :

Et brusquement, pour la première fois de ma vie, j’étais saisi de cette idée que les hommes n’ont trouvé qu’un terme de comparaison à ce qui est blond : comme les blés, et l’on a cru tout dire. Les blés, malheureux, mais n’avez-vous jamais regardé les fougères ? J’ai mordu tout un an des cheveux de fougère. J’ai connu des cheveux de résine, des cheveux de topaze, des cheveux d’hystérie. Blond comme l’hystérie, blond comme le ciel, blond comme la fatigue, blond comme le baiser<sup>835</sup>.

Il en va de même dans la ponctuation de Corbière : de ce point qui « marque un sens complet, & que la période est achevée » (Furetière), Corbière fera une araignée ; en prenant trois, il fera ici un bretteur<sup>836</sup>, là un papillon<sup>837</sup> ; quatre, un chien qui ne veut « pas suivre en domestique », ni « connaître / [Son] écuelle ni [son] maitre<sup>838</sup> » (Bob ou Pope – ce sont à la fois les mêmes et des inverses : Bob aime et caresse, Pope mord et viole. On sait que Corbière a tendance à confondre les deux) ; à la virgule, il donnera à son étymologie un autre sens ; à la ligne de points des vertus tantôt libertines, tantôt funéraires ; à l’italique une démarche ivre ou un élan astronomique ; au tiret, des allures de couteau planté sans gêne dans un plat d’épinards, *passim*.

Vouloir être un point, c’est donc enrichir un aspect du langage qui mérite pleinement d’exister dans le champ poétique. Baudelaire, dans les épreuves des *Fleurs du mal*, écrit en marge du poème liminaire, « Au lecteur », « Je tiens absolument à cette virgule », George Sand a mené le combat que l’on connaît avec les éditeurs au sujet de sa ponctuation, qui « fait l’homme » bien plus que le style selon elle : Corbière

---

<sup>834</sup> Nous reprenons ici les trois principes fondamentaux de la ponctuation selon Beauzée dans sa *Grammaire générale*, *op. cit.*

<sup>835</sup> Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, Gallimard, 1926, renouvelé en 1953, p. 51.

<sup>836</sup> Corbière, *ffoscoR*, *op. cit.*, feuillet 22, r<sup>o</sup>. Voir annexe 4, p. 281.

<sup>837</sup> *Id.*, feuillet 10, r<sup>o</sup>.

<sup>838</sup> Corbière, « À mon chien Pope », *Les Amours jaunes*, *ibid.*, p. 127-128.

va plus loin et explore pleinement ce que la ponctuation a d'intrinsèquement poétique, il en fait un agent, perturbateur, ironique, interrogeant ou rêveur, peintre, pleinement artiste, tout à la fois de la versification, de l'image et du lyrisme, dans la conception héritée de Platon comme dans la conception romantique de l'expression. Si Corbière détruit à bien des égards une certaine conception de la poésie, il est également architecte, constructeur d'une singulière poétique de la ponctuation.

# **Annexes**

[Annexe 1 – p. 77] Tableau recensant les occurrences de signes de ponctuation dans chaque poème des *Amours jaunes*

		Nombre de vers	!	?	.	...
<b>Le Poète et la Cigale</b>		<b>22</b>	<b>3</b>	<b>1</b>	<b>5</b>	<b>3</b>
<b>Ça</b>		<b>32</b>	<b>9</b>	<b>33</b>	<b>12</b>	<b>15</b>
<b>Paris</b>		<b>174</b>	<b>46</b>	<b>4</b>	<b>39</b>	<b>36</b>
	I	14	2	1	3	3
	II	14	5	0	0	3
	III	16	7	0	2	5
	IV	14	5	0	1	7
	V	14	5	0	6	5
	VI	14	10	0	1	2
	VII	14	5	2	2	3
	VIII	14	6	1	3	5
	Epitaphe	60	1	0	21	3
<b>Les Amours jaunes</b>		<b>918</b>	<b>243</b>	<b>50</b>	<b>143</b>	<b>274</b>
	A l'éternelle Madame	14	12	0	4	5
	Féminin singulier	14	9	0	3	7
	Bohème de chic	68	12	0	6	6
	Gente dame	60	14	0	4	7
	I Sonnet	14	5	0	4	3
	Sonnet à sir Bob	14	9	1	5	7
	Steam-Boat	44	10	2	4	13
	Pudentiane	14	2	0	6	6
	Après la pluie	90	26	16	5	29
	A une rose	46	9	0	2	6
	A la mémoire de Zulma	23	6	0	1	5
	Bonne fortune & Fortune	12	5	0	2	6
	A une camarade	36	13	5	4	14
	Un jeune qui s'en va	104	28	0	13	27
	Insomnie	42	6	9	2	10
	La pipe au poète	19	2	0	4	8
	Le crapaud	14	4	1	4	5
	Femme	44	14	5	9	21
	Duel aux camélias	14	3	0	4	5
	Fleur d'art	14	7	0	5	1
	Pauvre garçon	14	2	5	6	10
	Déclin	14	8	0	2	6
	Bonsoir	14	1	0	9	3
	Le poète contumace	176	36	6	35	64
<b>Sérénade des sérénades</b>		<b>357</b>	<b>107</b>	<b>23</b>	<b>22</b>	<b>98</b>
	Sonnet de nuit	14	6	0	0	4
	Guitare	20	5	5	1	2
	Rescousse	25	2	0	0	5
	Toit	14	6	0	0	1
	Litanie	14	7	0	1	3
	Chapelet	14	5	1	1	7
	Elizir d'amor	40	7	0	3	7
	Vénerie	16	5	1	0	4
	Vendetta	20	5	1	0	7
	Heures	14	6	0	4	5
	Chanson en si	50	9	0	4	15

	Portes et fenêtres	16	7	1	3	5
	Grand opéra	64	25	11	3	29
	Pièce à carreaux	36	12	3	2	4
<b>Raccrocs</b>		<b>960</b>	<b>359</b>	<b>28</b>	<b>114</b>	<b>224</b>
	Laisse courre	72	1	0	7	11
	A ma jument souris	18	10	0	4	4
	A la douce ami	18	7	2	1	14
	A mon chien Pope	20	5	0	4	2
	A un juvénal de lait	14	0	0	8	3
	A une demoiselle	14	5	0	1	3
	Décourageux	35	8	0	8	6
	Rapsodie du sourd	58	18	3	10	18
	Frère et sœur jumeaux	36	2	1	6	9
	Litanie du sommeil	163	177	13	3	15
	Idylle coupée	104	9	2	15	21
	Le convoi du pauvre	32	15	1	1	10
	Déjeuner de soleil	48	5	1	8	13
	Veder Napoli poi mori	36	25	0	2	15
	Vésuves & Cie	20	2	0	6	2
	Soneto a Napoli	14	2	0	2	2
	A l'Etna	16	2	3	1	8
	Le fils de Lamartine...	60	22	0	4	24
	Libertà	96	26	0	2	18
	Hidalgo !	24	15	0	4	10
	Paria	62	3	2	17	16
<b>Armor</b>		<b>518</b>	<b>102</b>	<b>12</b>	<b>57</b>	<b>100</b>
	Paysage mauvais	14	0	0	3	4
	Nature morte	12	0	0	2	2
	Un riche en Bretagne	50	3	3	13	16
	Saint Tupetu de Tu-pe-tu	52	17	2	4	12
	La rapsode foraine...	236	50	1	25	43
	Cris d'aveugle	66	0	0	0	0
	La pastorale de Conlie	88	32	6	10	23
<b>Gens de mer</b>		<b>1021</b>	<b>355</b>	<b>60</b>	<b>169</b>	<b>375</b>
	Point n'ai fait...	18	3	0	2	3
	Matelots	116	35	10	20	37
	Le bossu Bitor	254	111	19	35	115
	Le renégat	28	3	5	8	12
	Aurora	34	15	0	4	17
	Le novice en partance	112	40	8	18	42
	La goutte	36	23	6	19	15
	Bambine	28	29	2	3	16
	Cap'taine Ledoux	6	6	3	0	5
	Lettre du Mexique	24	0	0	16	3
	Le mousse	14	1	2	4	5
	Au vieux Roscoff	42	6	1	3	12
	Le douanier	97	25	2	4	34
	Le naufrageur	38	16	0	3	13
	À mon côté Le Négrier	72	23	0	9	20
	Le phare	60	5	1	11	13
	La fin	42	14	1	10	13
<b>Rondels pour après</b>		<b>75</b>	<b>21</b>	<b>3</b>	<b>19</b>	<b>26</b>
	Sonnet posthume	14	4	0	7	5

	Rondel	12	6	2	1	5
	Do, l'enfant do	12	5	1	6	5
	Mirliton	12	2	0	2	3
	Petit mort pour rire	12	2	0	0	4
	Male-fleurette	13	2	0	3	4
<b>La Cigale et le poète</b>		<b>20</b>	<b>8</b>	<b>2</b>	<b>1</b>	<b>5</b>

[Annexe 2 – p. 77] Nombre de signes de ponctuation rapporté au nombre de vers de chaque poème.

		!/vers	?/vers	./vers	.../vers
<b>Le Poète et la Cigale</b>		<b>0,14</b>	<b>0,05</b>	<b>0,23</b>	<b>0,14</b>
<b>Ça</b>		<b>0,28</b>	<b>1,03</b>	<b>0,38</b>	<b>0,47</b>
<b>Paris</b>		<b>0,26</b>	<b>0,02</b>	<b>0,22</b>	<b>0,21</b>
	I	0,14	0,07	0,21	0,21
	II	0,36	0,00	0,00	0,21
	III	0,44	0,00	0,13	0,31
	IV	0,36	0,00	0,07	0,50
	V	0,36	0,00	0,43	0,36
	VI	0,71	0,00	0,07	0,14
	VII	0,36	0,14	0,14	0,21
	VIII	0,43	0,07	0,21	0,36
	Epitaphe	0,02	0,00	0,35	0,05
<b>Les Amours jaunes</b>		<b>0,26</b>	<b>0,05</b>	<b>0,16</b>	<b>0,30</b>
	A l'éternelle Madame	0,86	0,00	0,29	0,36
	Féminin singulier	0,64	0,00	0,21	0,50
	Bohême de chic	0,18	0,00	0,09	0,09
	Gente dame	0,23	0,00	0,07	0,12
	I Sonnet	0,36	0,00	0,29	0,21
	Sonnet à sir Bob	0,64	0,07	0,36	0,50
	Steam-Boat	0,23	0,05	0,09	0,30
	Pudentiane	0,14	0,00	0,43	0,43
	Après la pluie	0,29	0,18	0,06	0,32
	A une rose	0,20	0,00	0,04	0,13
	A la mémoire de Zulma	0,26	0,00	0,04	0,22
	Bonne fortune & Fortune	0,42	0,00	0,17	0,50
	A une camarade	0,36	0,14	0,11	0,39
	Un jeune qui s'en va	0,27	0,00	0,13	0,26
	Insomnie	0,14	0,21	0,05	0,24
	La pipe au poète	0,11	0,00	0,21	0,42
	Le crapaud	0,29	0,07	0,29	0,36
	Femme	0,32	0,11	0,20	0,48
	Duel aux camélias	0,21	0,00	0,29	0,36
	Fleur d'art	0,50	0,00	0,36	0,07
	Pauvre garçon	0,14	0,36	0,43	0,71
	Déclin	0,57	0,00	0,14	0,43
	Bonsoir	0,07	0,00	0,64	0,21
	Le poète contumace	0,20	0,03	0,20	0,36
<b>Sérénade des sérénades</b>		<b>0,30</b>	<b>0,06</b>	<b>0,06</b>	<b>0,27</b>
	Sonnet de nuit	0,43	0,00	0,00	0,29
	Guitare	0,25	0,25	0,05	0,10

	Rescousse	0,08	0,00	0,00	0,20
	Toit	0,43	0,00	0,00	0,07
	Litanie	0,50	0,00	0,07	0,21
	Chapelet	0,36	0,07	0,07	0,50
	Elizir d'amor	0,18	0,00	0,08	0,18
	Vénerie	0,31	0,06	0,00	0,25
	Vendetta	0,25	0,05	0,00	0,35
	Heures	0,43	0,00	0,29	0,36
	Chanson en si	0,18	0,00	0,08	0,30
	Portes et fenêtres	0,44	0,06	0,19	0,31
	Grand opéra	0,39	0,17	0,05	0,45
	Pièce à carreaux	0,33	0,08	0,06	0,11
<b>Raccrocs</b>		<b>0,37</b>	<b>0,03</b>	<b>0,12</b>	<b>0,23</b>
	Laisse courre	0,01	0,00	0,10	0,15
	A ma jument souris	0,56	0,00	0,22	0,22
	A la douce ami	0,39	0,11	0,06	0,78
	A mon chien Pope	0,25	0,00	0,20	0,10
	A un juvénal de lait	0,00	0,00	0,57	0,21
	A une demoiselle	0,36	0,00	0,07	0,21
	Décourageux	0,23	0,00	0,23	0,17
	Rapsodie du sourd	0,31	0,05	0,17	0,31
	Frère et sœur jumeaux	0,06	0,03	0,17	0,25
	Litanie du sommeil	1,09	0,08	0,02	0,09
	Idylle coupée	0,09	0,02	0,14	0,20
	Le convoi du pauvre	0,47	0,03	0,03	0,31
	Déjeuner de soleil	0,10	0,02	0,17	0,27
	Veder Napoli poi mori	0,69	0,00	0,06	0,42
	Vésuves & Cie	0,10	0,00	0,30	0,10
	Soneto a Napoli	0,14	0,00	0,14	0,14
	A l'Etna	0,13	0,19	0,06	0,50
	Le fils de Lamartine...	0,37	0,00	0,07	0,40
	Libertà	0,27	0,00	0,02	0,19
	Hidalgo !	0,63	0,00	0,17	0,42
	Paria	0,05	0,03	0,27	0,26
<b>Armor</b>		<b>0,20</b>	<b>0,02</b>	<b>0,11</b>	<b>0,19</b>
	Paysage mauvais	0,00	0,00	0,21	0,29
	Nature morte	0,00	0,00	0,17	0,17
	Un riche en Bretagne	0,06	0,06	0,26	0,32
	Saint Tupetu de Tu-pe-tu	0,33	0,04	0,08	0,23
	La rapsode foraine...	0,21	0,00	0,11	0,18
	Cris d'aveugle	0,00	0,00	0,00	0,00
	La pastorale de Conlie	0,36	0,07	0,11	0,26
<b>Gens de mer</b>		<b>0,35</b>	<b>0,06</b>	<b>0,17</b>	<b>0,37</b>
	Point n'ai fait...	0,17	0,00	0,11	0,17
	Matelots	0,30	0,09	0,17	0,32
	Le bossu Bitor	0,44	0,07	0,14	0,45
	Le renégat	0,11	0,18	0,29	0,43
	Aurora	0,44	0,00	0,12	0,50
	Le novice en partance	0,36	0,07	0,16	0,38
	La goutte	0,64	0,17	0,53	0,42
	Bambine	1,04	0,07	0,11	0,57
	Cap'taine Ledoux	1,00	0,50	0,00	0,83
	Lettre du Mexique	0,00	0,00	0,67	0,13

	Le mousse	0,07	0,14	0,29	0,36
	Au vieux Roscoff	0,14	0,02	0,07	0,29
	Le douanier	0,26	0,02	0,04	0,35
	Le naufrageur	0,42	0,00	0,08	0,34
	À mon côté Le Négrier	0,32	0,00	0,13	0,28
	Le phare	0,08	0,02	0,18	0,22
	La fin	0,33	0,02	0,24	0,31
<b>Rondels pour après</b>		<b>0,28</b>	<b>0,04</b>	<b>0,25</b>	<b>0,35</b>
	Sonnet posthume	0,29	0,00	0,50	0,36
	Rondel	0,50	0,17	0,08	0,42
	Do, l'enfant do	0,42	0,08	0,50	0,42
	Mirliton	0,17	0,00	0,17	0,25
	Petit mort pour rire	0,17	0,00	0,00	0,33
	Male-fleurette	0,15	0,00	0,23	0,31
<b>La Cigale et le poète</b>		<b>0,40</b>	<b>0,10</b>	<b>0,05</b>	<b>0,25</b>

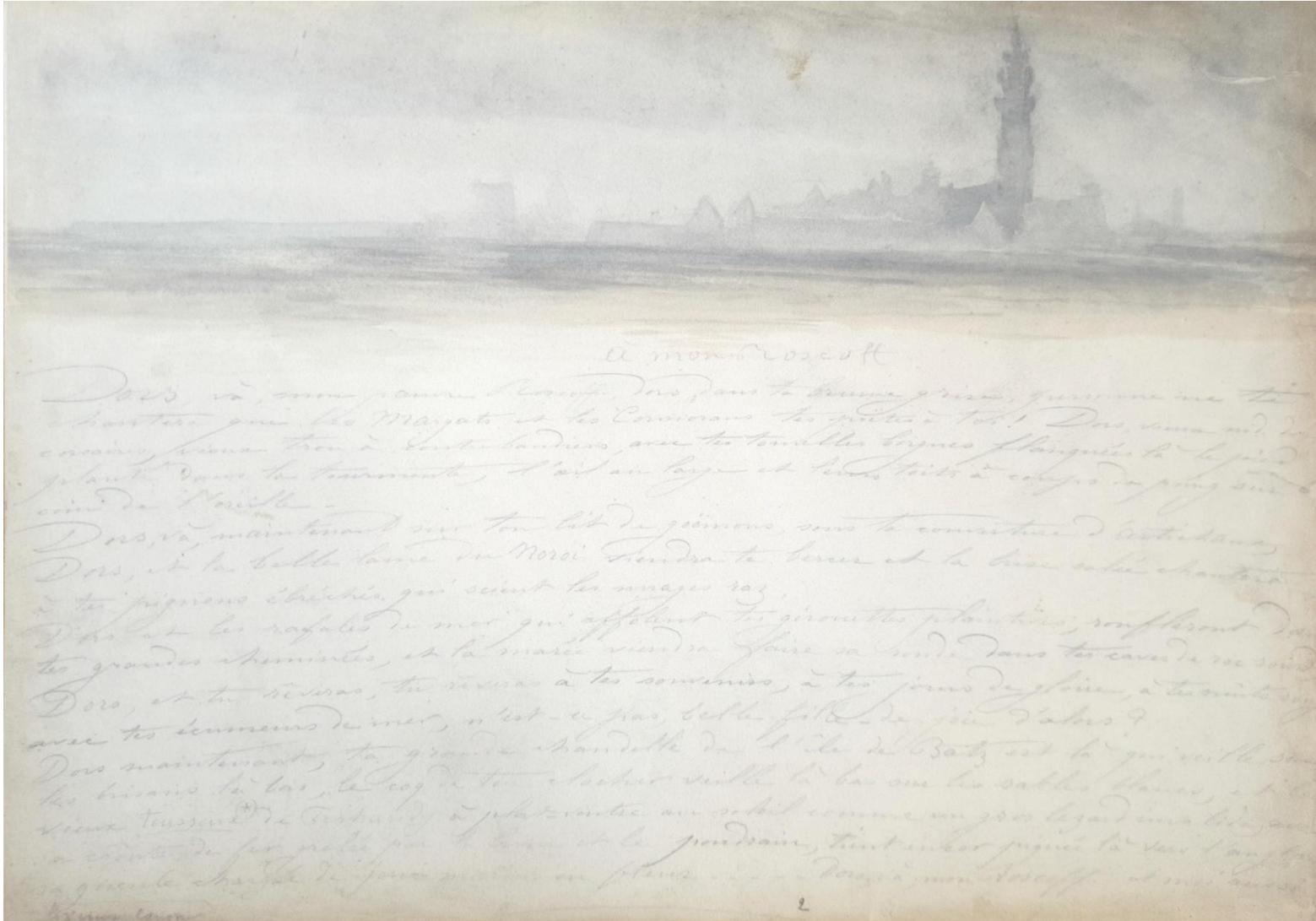
<b>Totaux</b>	vers	!	?	.	...
	4097	1253	216	581	1156
<b>Total.vers-1</b>		0,31	0,05	0,14	0,28

**En pattes-de-mouche d'enfer ;  
Écrit, sur cette page où — là — ma main s'arrête.  
— Main de femme et plume de fer. —**

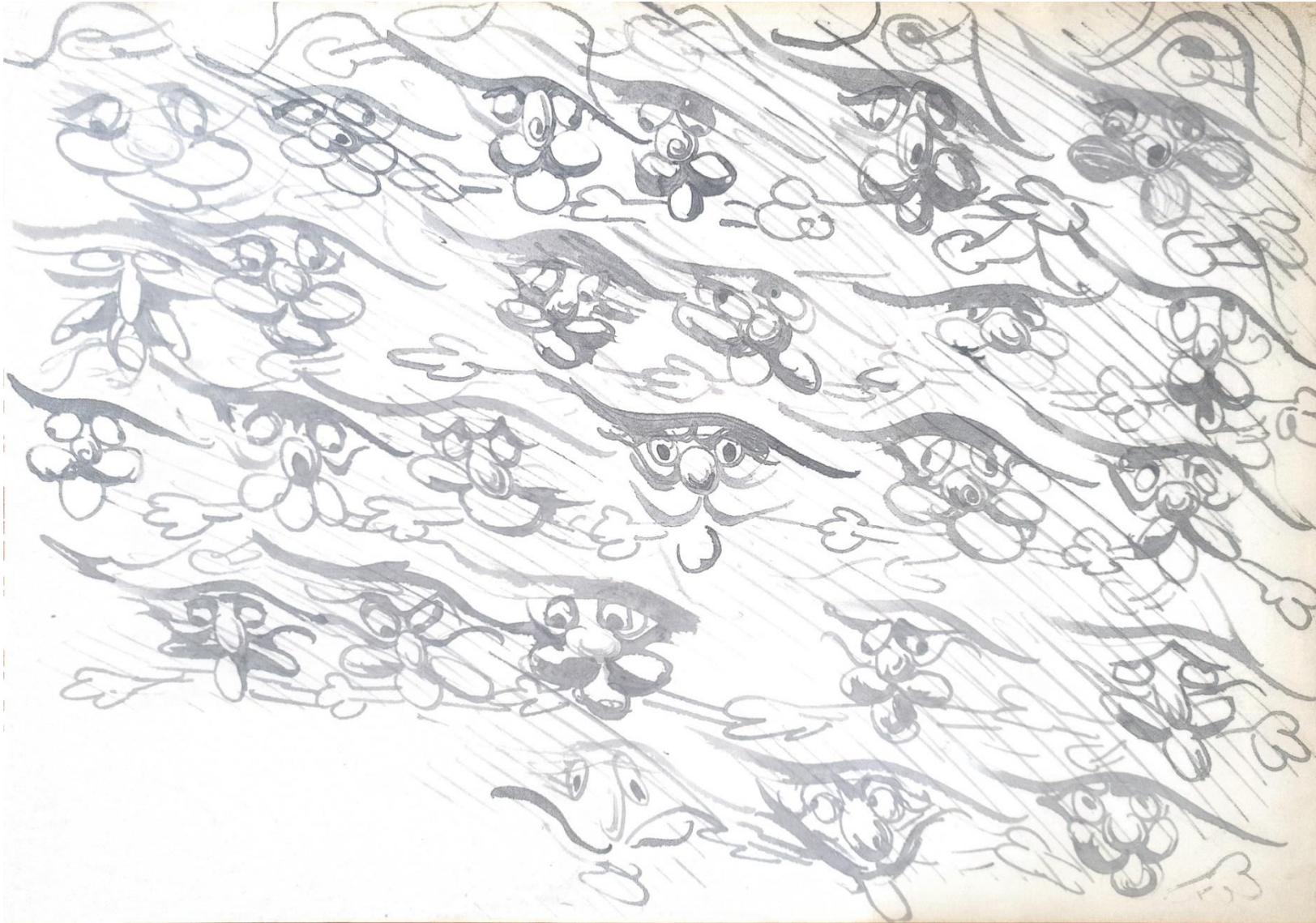
[Annexe 3 – p. 209] Corbière, *Les Amours jaunes*, « Femme », édition de 1873.



[Annexe 4 – p. 46] Corbière, « Sonnet », *ffocsoR — L'album Louis Noir*, op. cit., feuillet 22, r°. (Détail).



[Annexe 5 – p. 46] Corbière, « À mon Roscoff », *ffoscoR, ibid.*, feuillet 26, r°.



[Annexe 6 – p. 22] Corbière, *ffoscoR*, feuillet 11, r°

Orientale

## LE BAIN DE MER DE MADAME X<sup>xxx</sup> (120 Kilog<sup>s</sup> sur l'air de Sara la baigneuse)

(UN PÉTACE QUI LAVE SA VAISSÉE)

Oh! Madame X<sup>xxx</sup> se dispute!  
 e' onde parle  
 ses petits bords d'éléphant.  
 Dans la crume qu'elle hume,  
 elle l'écume  
 les petits flots et les fend

Comme Moïse et son arche  
 elle marche;  
 sa poupe se cache à l'eau,  
 et le pichon dans la brume  
 se dit: c'est un cachalot

Sous son huileuse opulente,  
 le flot rance  
 se calme tout arrondi,  
 Un œil se forme et surmuge,  
 O rotage! ...  
 ...excepte le Vendredi.

Elle s'échoue et se roule,  
 et la houle  
 se soulève en débordant.  
 Et le baromètre baisse  
 et s'affaisse  
 en disant: c'est différent!

La frégate bat la lame  
 et se pame,  
 Les grands fonds ont le frisson.....  
 Et là bas le démagogue  
 vite arbore  
 ses signaux à l'horizon!

Un gros vapour à la tête,  
 La mer haute  
 subit une pression  
 forte influence  
 L'équipage  
 tout en restriction

Et la ligne toute bête  
 se repète:  
 a. Vapour en position.

--- Elle, en sa coupe azure,  
 Enivré  
 souffle au large sa chanson:

" Ah! si j'étais la bahine  
 Et tout d' Bahine  
 " mienne dans j'et d'eau en l'air,  
 " J'aurais dans les mers d' glorie  
 " Plus d'espace  
 " C'est mienne d'proue de à vague.

" J'aurais le pingouin  
 " fide, en vague  
 " Le Water d'ambition.  
 " J'aurais d'ignorer l'acide  
 " sur le mètre d'un requin!"

Mais la baigneuse essoufflée  
 et salée  
 soulage les flots lassés,  
 Et court, tenant sa culotte  
 qui claquette,  
 En se disant c'est assez!

-----

Le quottour en démagogue  
 sue encore  
 de ses fous et vains ébats.  
 Plus n'arborera: Détreusses!  
 quand les tresses  
 de la baigneuse iront bas.

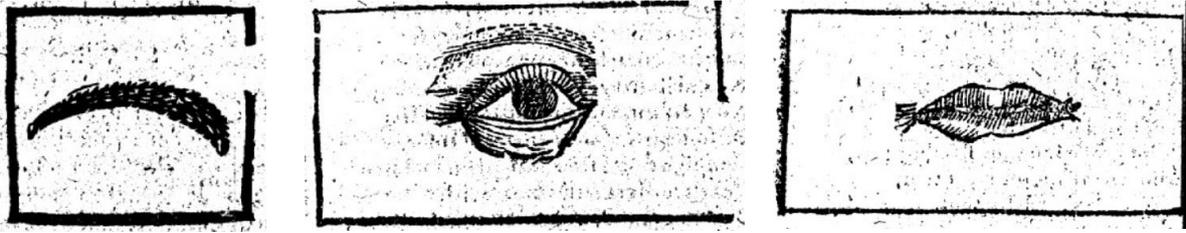
[Annexe 7 – p. 74] Corbière, « Le bain de mer de Madame Xxxx (120 kilogs sur l'air de Sara la baigneuse) », ffoscor, feuillet 9, r°.



[Annexe 8 – p. 213] Corbière, *ffoscoR*, « Étude académique d'un notaire au bagne de Brest tatoué en général de Brigade », feuillet 17, r°. (Détail)



[Annexe 9 – p. 214] Corbière, *ffoscoR*, feuillet 19, r°. (Détail)



[Annexe 10 – p. 218] *Blasons anatomiques du corps féminin ; Ensemble les contreblasons de nouveau composez et additionnez. Avec les figures, le tout mis en ordre par plusieurs poètes contemporains, Paris, de la boutique de Nicolas Chrétien, 1554, p. 13, 15 et 26.*



[Annexe 11 – p. 64] Corbière, « Petite pouësie en vers passionnés de 12 pieds sur un air sensitive et sur Rosalba » *ffoscoR*, feuillet 10 r°. (Détail)

# **Bibliographie**

## **1. Sources primaires:**

### **1.1. Corpus primaire**

#### **CORBIERE, Tristan.**

\**Les Amours jaunes*, édition établie par Christian Angelet, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de poche classique », 2003.

##### **\*Autres éditions.**

- *Les Amours jaunes*, par Tristan Corbière, Paris : Glady Frères, 1873.

- *Œuvres complètes*, édition de Pierre-Olivier Walzer, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1970.

- *Les Amours jaunes*, préface d'Henri Thomas, édition établie par Jean-Louis Lalanne, Gallimard, coll. « Poésie », 1973.

- *Les Amours jaunes*, texte établi et commenté par Elisabeth Aragon et Pierre Bonnin, Presses universitaires du Mirail, 1992.

- *Les Amours jaunes*, présentation par Jean-Pierre Bertrand, GF Flammarion, 2018.

\* *ffocsoR* [Roscoff] – *L'album Louis Noir*, publié sous la direction de Benoit Houzé, Huelgoat, Françoise Livinec, 2013.

### **1.2 Autres œuvres littéraires citées**

ARAGON, LOUIS. *Le Paysan de Paris*, Gallimard, 1926, renouvelé en 1953.

(DE) BANVILLE, THEODORE. *Odes funambulesques*, Alençon : Poulet-Massis et de Broise, 1857.

#### **BAUDELAIRE, Charles.**

\**Les Fleurs du mal*, édition de Claude Pichois, Gallimard, coll. « Poésie », 1972.

\**Le Spleen de Paris*, édition établie par Robert Knopp, Gallimard, coll. « Poésie », 1973.

\***Autre édition.** *Œuvres complètes*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975 (pour le tome I), 1976 (pour le tome II).

#### **(Du) BELLAY, Joachim.**

\* *Sonnetz de l'honneste amour*, XI, in *Œuvres françoises de Joachim Du Bellay*, t. II, Paris : Alphonse Lemerre, 1867.

\* *Les Regrets*, édition établie par S. de Sacy, préface de Jacques Borel, Gallimard, coll. « Poésie », 1967.

**BERTRAND, Louis Jacques Napoléon, dit Aloysius Bertrand.** *Gaspard de la nuit*, Gallimard, coll. « Poésie », 1980.

**BOILEAU, Nicolas.** *Art poétique*, notes d'Eugène Géroze, Hachette, 1850.

**BOSQUET, Alain.** *Sonnets pour une fin de siècle*, Gallimard, coll. « Poésie », 1980.

**(Du) BOUCHET, André.** *l' a j o u r*, Gallimard, coll. « Poésie », 1998.

**BRETON, André.** *Anthologie de l'humour noir*, édition de Jean-Jacques Pauvert, Le livre de poche, 1966.

**(De) CHATEAUBRIAND, François-René.** *Mémoires d'outre-tombe*, préface de Pierre Clarac, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de poche », 1973.

**CHENIER, André.**

\* *Poésies*, édition de Louis Becq de Fouquières, 1872.

\* *Les Bucoliques*, in *Œuvres poétiques de André Chénier, précédées d'une étude sur André Chénier par Sainte-Beuve*, t. 1, édition annotée par Louis Moland, Paris, Garnier Frères, 1878.

**CLAUDEL, Paul.** « Idéogrammes occidentaux », *Positions et propositions*, in *Œuvres en prose*, préface par Gaëtan Picon, édition établie et annotée par Jacques Petit et Charles Galpérine, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965.

[COLLECTIF] *Blasons anatomiques du corps féminin ; Ensemble les contreblasons de nouveau composez et additionnez. Avec les figures, le tout mis en ordre par plusieurs poètes contemporains*, Paris, de la boutique de Nicolas Chrétien, 1554.

**COQUELIN cadet.** *Le Rire*, Paris : Ollendorf, 1887.

**CORBIERE, Édouard.** *Les Folles-brises*, Paris : Werdet, 1838.

**DESNOS, Robert.** *Corps et biens* [1930], in *Œuvres*, édition établie et présentée par Marie-Claire Dumas, Gallimard, coll. « Quarto », 1999.

**DIDEROT, Denis.** *Lettres à Sophie Volland*, édition établie et présentée par Jean Varloot, Gallimard, coll. « folio classique », 1984.

**DUCASSE, Isidore, dit Comte de Lautréamont.** *Les Chants de Maldoror. Lettres. Poésies I et II*, préface de Jean-Marie Gustave Le Clézio, éd. Hubert Juin, Gallimard, coll. « Poésie », 1973.

**ESCHYLE.** *Prométhée enchaîné*, in *Théâtre complet*, trad. Émile Chambry, GF Flammarion, 1964.

**FLAUBERT, Gustave.** *Novembre*, in *Œuvres complètes*, préface de Jean Bruneau, présentation et notes de Bernard Masson, tome I, Seuil, coll. « l'Intégrale », 1964.

**FOUREST, Georges.** *La Nègresse blonde*, Paris : José Corti, 1948.

**GAUTIER, Théophile.** *Les Jeunes France, romans goguenards*, Paris, Eugène Renduel, 1833.

**(De) HEREDIA, José-Maria.** « Prométhée », in *Le Parnasse contemporain : recueil de vers nouveaux*, I, Paris : Alphonse Lemerre, 1866.

**HUGO, Victor.**

\* *Les Contemplations*, Gallimard, coll. « Poésie », édition établie par Pierre Albouy, préface de Léon-Paul Fargue, 1973.

\* *Les Orientales*, Gallimard, coll. « Poésie », édition établie par Pierre Albouy, 1966.

\* *L'année terrible*, Paris : Michel Lévy Frères, 1872.

\* *Les Chants du crépuscule*, suivi de *Les voix intérieures* et de *Les Rayons et les ombres*, édition de Pierre Albouy, Gallimard, coll. « Poésie », 1970.

\* *La Légende des siècles*, édition de Claude Millet, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de poche », 2000.

\* *Les Châtiments*, introduction, notice et notes par Paul Berret, Paris, Librairie Hachette, 1932.

\* *Propos de table de Victor Hugo*, recueillis par Richard Lesclide, Paris, E. Dentu, 1885.

**HUYSMANS, Joris-Karl.** *À Rebours*, édition de Marc Fumaroli, Gallimard, coll. « Folio classique », 1977.

**JAMYN, Amadis.** *Œuvres poétiques*, Paris, par Mamert Patisson imprimeur du roy, 1579.

**(De) LA BRUYERE, Jean.** *Les Caractères*, Paris, Nelson éditeurs, 1956.

**(De) LA FONTAINE, Jean.** *Fables*, édition critique de Jean-Pierre Collinet, Gallimard, coll. « Folio classique », 1991.

**(De) LAMARTINE, Alphonse.**

\* *Graziella*, édition établie par Jean des Cognets, Garnier, 1960.

\* *Poèmes du cours familier de littérature*, in *Œuvres complètes*, édition présentée, établie et annotée par Marius-François Guyard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1963.

\* *Méditations poétiques. Nouvelles méditations poétiques*, édition établie, présentée et annotée par Aurélie Loiseleur, Librairie Générale Française, coll. « Les classiques de poche », 2006.

\* *Harmonies poétiques et religieuses*, Hachette et Cie – Jouvet et Cie, 1893.

**LAFORGUE, Jules.** *Les Complaintes et les premiers poèmes*, édition établie par Pascal Pia, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1979.

**MALLARME, Stéphane.**

\* *La Musique et les Lettres*, Paris : Perrin & Cie, 1895.

\* *Poésies*, édition de Bertrand Marchal, Gallimard, « Poésie », 1992.

**MAROT, Clément.** *L'Adolescence clémentine*, édition de Franck Lestringant, Gallimard, coll. « Poésie », 2006.

**MICHAUX, Henri.**

\* *La Nuit remue*, suivi de *Mes propriétés*, Gallimard, coll. « Poésie », 1967.

\* *Plume*, précédé de *Lointain intérieur*, Gallimard, coll. « Poésie », 1963.

\* *L'Espace du dedans*, Gallimard, coll. « Poésie », 1966.

\* *Moments. Traversées du temps*, Gallimard, 1973.

**MOLIERE.**

\* *Dom Juan ou Le Festin de pierre*, préface de Jean-Jacques Gautier, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de poche », 1985.

\* *Le Misanthrope*, présentation par Loïc Marcou, GF Flammarion, 1997.

**MOREAU, Hégésippe.** *Le Myosotis*, Paris : P. Masgana, 1851.

**(De) MUSSET, Alfred.** *La Nuit vénitienne*, édition de Frank Lestringant, Paris : Gallimard, coll. « Folio théâtre », 2010.

**(De) NERVAL, Gérard.** *Les Chimères*, édition de Bertrand Marchal, préface de Gérard Macé, Gallimard, coll. « Poésie », 2005.

**NODIER, Charles.** *Moi-même*, Paris : Edouard Champion éditeur, 1921.

**O'NEDDY, Philothée.** *Feu et flamme*, Paris, Librairie orientale de Dondey-Dupré, 1833.

**OVIDE.**

\* *Les Métamorphoses*, préface de Jean-Pierre Néraudau, trad. Georges Lafaye, Gallimard, coll. « folio classique », 1992.

\* *Les Fastes*, in *Œuvres complètes*, Paris : chez Firmin Didot frères, Fils & Cie, 1869.

**PINDARE.** *Odes de Pindare, Olympiques et Pythiques*, traduction et mise en vers par Paul-Adolphe Mazure, Poitiers : imprimerie de Fidèle-Adolphe Saurin, 1830.

**PLATON.**

\* *Le Banquet, in Phédon, Le Banquet, Phèdre*, texte établi et traduit par Paul Vicaire, Gallimard, coll. *tel*, 1989.

\* *Ion*, traduction de Louis Mertz, Paris, Hachette, 1903.

**PONGE, Francis.**

\* *Le parti pris des choses*, Gallimard, coll. « Poésie », 1942.

\* *Pièces*, Gallimard, coll. « Poésie », 1961.

**RIMBAUD, Arthur.** *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, édition établie par Louis Forestier, Paris : Gallimard, coll. « Poésie », 1999.

**(De) RONSARD, Pierre.**

\* *Les Amours*, édition établie, présentée et annotée par André Gendre, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de poche classique », 1993.

\* *Sonnets pour Hélène, in Œuvres complètes*, Paris, P. Jannet, 1857.

**ROUBAUD, Jacques.** *Quelque chose noir*, Gallimard, coll. « Poésie », 1986.

**SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin.** *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, Paris, Delangle Frères, 1829.

**(De) SPONDE, Jean.** *Les Amours, in Premier recueil de diverses poésies*, Rouen, de l'imprimerie dudit du petit val, libraire et imprimeur ordinaire du Roy, 1604.

**(De) STAËL, Germaine.** *De l'Allemagne*, t. II, « La littérature et les arts », Paris : H. Nicolle, 1810.

**STENDHAL.** *La Chartreuse de Parme*, annoté et présenté par Michel Crouzet, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de poche classique », 2000.

**VALERY, Paul.** *Charmes, in Poésies*, Gallimard, coll. « Poésie », 1958.

**VERLAINE, Paul.**

\* *Poèmes saturniens, in Fêtes galantes. Romances sans paroles*, édition établie par Jacques Borel, Gallimard, coll. « Poésie », 1973.

\* *Jadis et naguère*, préface de Jean-Michel Espitalier, Pocket, 2009.

\* *Œuvres posthumes*, Paris : éd. Albert Messein, 1913.

## **2. Sources secondaires:**

### **2.1 Sur Tristan Corbière**

#### **2.1.1 Ouvrages critiques entièrement consacrés à Corbière**

**ANGELET, Christian.** *La Poétique de Tristan Corbière*, Bruxelles : Palais des Académies, 1962.

**BERARDELLI, Giuseppe.** *Tre studi su Tristan Corbière*, Udine, G. A. Benvenuto, 1983.

**DANSEL, MICHEL.** *Langage et modernité chez Tristan Corbière*, Paris : Nizet, 1974.

**HERISSON, Armelle & HOUZE, Benoît.** *Tristan Corbière*, Les Amours jaunes, Atlante, coll. « Clefs concours », 2019.

**GESLIN, Olivier.** *Tristan Corbière, le chantre incomparable des Gens de mer*, Bordeaux : Imprimerie Bière, 1958.

**KABOUB, Ahmed.** *De la révolte à la sagesse populaire*, [En ligne], Université du Maine, 2012. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00734342/document>.

**KUTYLA, Anne-Sophie.** *Tristan Corbière, une curiosité esthétique*, Paris : Saint-Pierre-du-Mont Eurédit, coll. « Dix-neuf/vingt », 2000.

**LAROCHE, Hugues.** *Tristan Corbière ou les voix de la Corbière*, Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, coll. « L'Imaginaire du texte », 1997.

**MACFARLANE, Keith H.** *Tristan Corbière dans Les Amours jaunes*, Paris : Lettres Modernes Minard, coll. « Bibliothèque des Lettres Modernes », 1974.

**MARTINEAU, René.** *Tristan Corbière*, Paris : Le Divan, coll. « Saint-Germain-des-Prés », 1925.

**MITCHELL, Robert L.** *Tristan Corbière*, Boston : Twayne Publishers, coll. « Twayne's world authors series », Etats-Unis, 1979.

**PARENTEAU, Olivier.** *Gloire et infortune dans Les Amours jaunes de Tristan Corbière. Lecture sociocritique de « Paris »*, Université de Montréal, 2004.

**RANNOU, Pascal.** *De Corbière à Tristan, « Les Amours jaunes » : une quête de l'identité*, Paris : Champion, 2006.

**SONNENFELD, Albert.** *L'œuvre poétique de Tristan Corbière*, Paris : Presses Universitaires de France, 1960.

**STEINMETZ, Jean-Luc.** *Tristan Corbière, « Une vie à-peu-près »*, Fayard, 2011.

### 2.1.2 Ouvrages critiques partiellement consacrés à Corbière

**GLEIZE, Jean-Marie.** *Poésie et figuration*, Paris : Seuil, 1983.

**(DE) GOURMONT, Rémy.** « Tristan Corbière », *Le Livre des masques*, 1re série, Paris, Mercure de France, [décembre] 1896, p. 153-158 ; rééd. : texte établi et présenté par Daniel Grojnowski, notices de Caroline De Mulder, Paris, Manucius, 2007, p. 107-110. Consulté en ligne le 28/12/2020 : [http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/critique/gourmont\\_livre-des-masques-01/](http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/critique/gourmont_livre-des-masques-01/)

**NEWMAN-GORDON, Pauline.** *Corbière – Laforgue – Apollinaire ou le rire en pleurs*, Paris : « Au carrefour des lettres », Nouvelles Editions Debresse, 1964.

**VERLAINE, Paul.** *Les Poètes maudits*, éd. Le Chat Rouge, coll. « Vert-de-gis », Frontignan, 2014.

**WALZER, Pierre-Olivier.** *La Révolution des sept*, Editions de la Baconnière, 2001.

### 2.1.3 Articles consacrés à Corbière

**ARAGON, Elisabeth.** « Tristan Corbière et ses voix », in « Voix de l'écrivain », *Littératures* n°35, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1996.

**BERNAL, Yann.** « Corbière, les coquilles et l'imprimerie », in « *ce vertigineux livre* », *Cahiers Tristan Corbière* n°3, sous la direction de Benoît Houzé et Samuel Lair, Paris : Classiques Garnier, 2020, p. 19-71.

**BERTRAND, Jean-Pierre.**

\* « Du chic corbiérien », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, Janvier-mars 2018, 118<sup>e</sup> année – N°1, p. 37-46.

\* « Humour jaune, humour violet gros deuil : Corbière-Laforgue », in *Humoresques* n°13, « Poésie et comique », textes réunis par Jean-François Louette et Michel Vieignes, janvier 2001.

**BIGET, Denis.** « Écriture poétique et ethnographie du monde maritime. À propos de quatre poèmes de Tristan Corbière. », *Revue Internationale d'Ethnographie* n°5, novembre 2015, p. 176-188.

**BILLY, Dominique.**

\* « Le sabordage de la poésie française dans *Les Amours jaunes* (2) », *Studi Francesi*, Rosenberg & Sellier, 2005 (pour l'édition originale)/2014 (pour l'édition remaniée).

\* « Corbière et le vers libéré de ‘Journal de bord’ », in *Chanté, déchanté, Cahiers Tristan Corbière n°2*, sous la direction de Benoît Dufau, Benoît Houzé, Samuel Lair et Katherine Lunn-Rockliffe, Paris : Classiques Garnier, 2019, p. 83-111.

**BLOY, Léon.** « On demande des malédictions », *Le Chat noir*, 3 mai 1884, p. 274.

**CAVALLARO, Adrien.** « Un vers qui ‘pleure très peu’ : larmes écrites, larmes chantées dans les amours jaunes », in *Les Amours jaunes de Tristan Corbière*, sous la direction de Jean-Marc Hovasse et Henri Scepi, en ligne sur le site [www.crp19.org](http://www.crp19.org), janvier 2020, p. 10.

**(De) CORNULIER, Benoît.** « Corbière et la poésie comptable », in « *Ça ?* », *Cahiers Tristan Corbière n°1*, sous la direction de Benoît Houzé, Samuel Lair et Katherine Lunn-Rockliffe, Paris : Classiques Garnier, 2018.

**DEGOTT, Bertrand.** « *Les Amours jaunes* à la lumière de l’album *Louis Noir* », *Op. cit., revue des littératures et des arts*, « Agrégation 2020 » n°20, 2019.

**DUFAU, Benoît.** « Tristan Corbière a donné sa langue au ça », in *Aspremont, Garnier, La Bruyère, Voltaire, Corbière, Cendrars*, sous la direction d’Anouch Bourmaysan & Géraldine Veysseyre, *Styles, genres, auteurs* n°19, Paris : Sorbonne Université Presses, 2019.

**FONGARO, Antoine.** « Sur le texte des *Amours jaunes* », *Littératures*, n°14, 1986.

**GLEIZE, Jean-Marie.** « ‘Ça’ continue », in « *Ça ?* », *Cahiers Tristan Corbière n°1*, sous la direction de Benoît Houzé, Samuel Lair et Katherine Lunn-Rockliffe, Paris : Classiques Garnier, 2018.

**HOUZE, Benoît.**

\* « Tristan et ses gens du peuple. À propos de la découverte de vingt-quatre caricatures », *Cahiers Tristan Corbière*, n°4, 2021, *Repolitiqué*, p. 21-103.

\* « Descriptions et notices des pages, notes sur le texte », in *Tristan Corbière, ffocsoR — L’album Louis Noir*, publié sous la direction de Benoît Houzé, Huelgoat, Françoise Livinec, 2013.

**LAROCHE, Hugues.** « Le détail de l’art ou le supplice de Tantale », in « *Ça ?* », *Cahiers Tristan Corbière n°1*, sous la direction de Benoît Houzé, Samuel Lair et Katherine Lunn-Rockliffe, Paris : Classiques Garnier, 2018.

**LE CHANU, Fabienne.** « Le bestiaire des Amours jaunes », in *Tristan Corbière, poète en dépit de ses vers*, Morlaix, Musée des Jacobins, 1995.

**MARSHALL, Lindsay.** « The versification of Corbière’s *Les Amours jaunes* », *PMLA*, Vol. 78, n°4, septembre 1963.

**MARTIN, Denise.** « La Bretagne de Tristan Corbière », *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, tome 79, n°3, 1972.

**MORTELETTE, Yann.** « L'imaginaire de la mort dans Les Amours jaunes », in *Les Amours jaunes de Tristan Corbière*, Jean-Marc Hovasse et Henri Scépi (dir.), en ligne sur le site [www.crp19.org](http://www.crp19.org), janvier 2020.

**MEITINGER, Serge.** « L'ironie antiromantique de Tristan Corbière », in *Littérature*, n°51, 1983.

**MEJJATI, Naïma.** « Les lignes de points. un aspect peu exploré des *Amours jaunes* », in *Chanté, déchanté, Cahiers Tristan Corbière n°2*, sous la direction de Benoît Dufau, Benoît Houzé, Samuel Lair et Katherine Lunn-Rockcliffe, Paris : Classiques Garnier, 2019, p. 224-234.

**POPOVIC, Pierre.** « Les villes de Tristan Corbière », *Études françaises*, vol. 27, n°3, *Ville, texte, pensée : le XIXe siècle, de Montréal à Paris*, hiver 1991, p. 37-50.

**RANNOU, Pascal.** « *Les Amours jaunes* de Tristan Corbière : une stylistique du palimpseste », in : *Stylistiques ?* Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2010. <https://books.openedition.org/pur/40090> site consulté le 09/02/2020.

**ROGER, Thierry.** « Corbière le Chien : lyrisme et cynisme », in *Les Amours jaunes de Tristan Corbière*, sous la direction de Jean-Marc Hovasse et Henri Scépi, en ligne sur le site [www.crp19.org](http://www.crp19.org), janvier 2020.

**VISELLI, Antonio.** « Une métempsychose poétique : opéra et subjectivité chez Tristan Corbière », in *La Profusion et l'unité : pour Françoise Haffner*, Presses universitaires de Perpignan, 2013, p. 13-28.

## **2.2. Ouvrages généraux**

### **2.2.1 Ouvrages critiques**

**BACHELARD, GASTON.** *Lautréamont*, Paris : José Corti, 1939.

(De) **BANVILLE, Théodore.** *Petit traité de poésie française*, Paris : A. Le Clère, 1872.

**BENDA, Julien.** *La France byzantine ou le triomphe de la littérature pure*, Paris : Gallimard, 1945.

**BENICHOU, Paul.** *Les Mages romantiques*, Paris : Gallimard, 1988.

**BLANCHOT, Maurice.** *L'Espace littéraire*, Paris : Gallimard, coll. « Folio essais », 1955.

- BORDERIE, Régine.** « Bizarre », « Bizarrerie » de Constant à Proust, Grenoble : ELLUG, 2010.
- CARLAT, Dominique.** *Témoins de l'inactuel. Quatre écrivains contemporains face au deuil*, Paris : José Corti, coll. « Les essais », 2007.
- CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain.** *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris : éditions Robert Laffont S. A. et éditions Jupiter, 1982.
- DAUVOIS, Nathalie.** *Le Sujet lyrique à la Renaissance*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Études littéraires », section « Recto-Verso », 2000.
- DESSONS, Gérard.** *La Manière folle. Essai sur la manie littéraire et artistique*, éd. Manucius, coll. « Le marteau sans maître », 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges.** *Gestes d'air et de pierre. Corps, parole, souffle, image*, Les Éditions de minuit, coll. « Paradoxe », 2005.
- GLEIZE, Jean-Marie.** *Altitude zéro, poètes, etcetera : costumes*, édité par Jean-Michel Espitalier pour le compte de Java, 1997.
- GOURIO, Anne.** *Chants de pierre*, Ellug, 2005.
- GRACQ, Julien.** *En lisant en écrivant*, José Corti, 1980.
- GROJNOWSKI, Daniel et SARRAZIN, Bernard.** *Fumisteries. Naissance de l'humour moderne, 1870-1914*, anthologie / choix et présentations de Daniel Grojnowski et Bernard Sarrazin, Paris : Omnibus, 2011.
- HAMON, Philippe.** *L'Ironie littéraire*, Paris : Hachette, coll. « HU recherches littéraires », 1996.
- KASTNER, Georges.** *La Harpe d'Eole et la musique cosmique. Études sur les rapports des phénomènes sonores de la nature avec les sciences et l'art*, Paris : G. Brandus, Dufour et C<sup>ie</sup>, Jules Renouard et C<sup>ie</sup>, 1856.
- LOTE, Georges.** *Les origines du vers français*, tome I, Presses universitaires de Provence, 1991, disponible en ligne : <https://books.openedition.org/pup/1794>. Site consulté le 08/08/2021.
- LÖWY, Michel et SAYRE, Robert.** *Révolte et mélancolie. Le romantisme à contre-courant*, Paris : éd. Payot, 1992.
- MASSOL, Jean-François.** *De l'institution scolaire de la littérature française (1870-1925)*, ELLUG, Grenoble, université Stendhal, 2004.
- MAULPOIX, Jean-Michel.** *Le Poète perplexe*, José Corti, 2002.

- MESCHONNIC, Henri.** *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, 1982.
- MILLET, Claude.** *Le Légendaire au XIX<sup>e</sup> siècle : poésie, mythe et vérité*, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1997.
- MURPHY, Steve.** *Logiques du dernier Baudelaire. Lectures du Spleen de Paris*, Paris : Honoré Champion, coll. « Champion classique », série « Essais », 2007.
- PICHOIS, Claude et ZIEGLER, Jean.** *Baudelaire*, Fayard, 2005.
- RABATE, Dominique.** *Gestes lyriques*, Corti, 2013.
- RIGOLI, Juan.** *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Fayard, 2001.
- RODRIGUEZ, Antonio.** *Le Pacte lyrique, configuration discursive et interaction affective*, Liège, Mardaga, 2003.
- ROUBAUD, Jacques.** *Impressions de France. Incursions dans la France du premier XVI<sup>e</sup> siècle (1500-1550)*, Paris : Hatier, 1991.
- SCEPI, Henri.** *Les Complaintes de Jules Laforgue*, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2000.
- SCHOENTJES, Pierre.** *Poétique de l'ironie*, éditions du Seuil, « Points Essais », 2001.
- SEGHERS, Pierre.** *Poètes maudits d'aujourd'hui, 1946-1970 / anthologie*, introduction par Pierre Seghers, Paris : éditions Seghers, 1972.
- STAROBINSKI Jean,** *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Gallimard, 2004.
- TIBI, Laurence.** *La Lyre désenchantée. L'instrument de musique et la voix humaine dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris : Honoré Champion, 2003.
- TODOROV, Tzvetan.** *Les Genres du discours*, Paris : Seuil, 1978.
- VAILLANT, Alain.** *Baudelaire, poète comique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, DL 2007.
- VOUILLOUX, Bernard.** *Le Geste ressassant, in Le Geste suivi de Le Geste ressassant*, La lettre volée, 2001.

### 2.2.2 Articles

- ABRAMOVICI, Jean-Christophe.** « La beauté du débris », <https://voltairefondation.wordpress.com/2017/05/25/la-beaute-du-debris/> mis en ligne le 25 mai 2017. Site consulté le 13 mars 2021.

- BARRABAND, Mathilde.** « Prométhée dépossédé », *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, 2008/2 (n° 72), p. 101-105. DOI : 10.3917/lett.072.0101. URL : <https://www.cairn.info/revue-lettre-de-l-enfance-et-de-l-adolescence-2008-2-page-101.htm>. Site consulté en mars 2020.
- BASSY Alain-Marie, BLANCHARD Gérard, BUTOR Michel, GARNIER Pierre, MASSIN, PEIGNOT Jérôme, TRICAUD Jean-Marie.** « Du calligramme », in *Communication et langages*, n°47, 3ème-4ème trimestre 1980, p. 47-60.
- BEDOURET-LARRABURU, Sandrine.** « Spécialisation rythmique de l'octosyllabe français du Moyen-Âge au XIX<sup>e</sup> siècle », <https://hal-univ-pau.archives-ouvertes.fr/hal-02137244/document>. Site consulté en mars 2020.
- BERRANGER, Marie-Paule.** « Le lyrisme du sang », in *Modernités n°8, Le Lyrisme en question*, sous la direction de Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet et Yves Vadé. Pessac : Presses universitaires de Bordeaux, 1996, p. 27-41.
- BERSIER, Eugène.** « Victor Hugo et la poésie du progrès », *Revue chrétienne*, Paris, bureau de la revue, à la librairie de Ch. Meyruais et compagnie, 1860.
- BOISSON, Madeleine.** « Apollinaire et Hugo », in *Que Vlo-Ve, Bulletin international des études sur Apollinaire*, 2<sup>e</sup> série, n° 6-7, avril-septembre 1983, p. 1-12.
- BONENFANT, Luc.** « Le vers détourné : Aloysius Bertrand et la réinvention de la prose », in *Romantisme*, 2004, n°123, p. 41-52.
- BRES, JEAN-PAUL.** « Règles du genre romantique (satire) », in *Tablettes romantiques ; recueil orné de quatre portraits inédits et d'une vignette, lithographiés par MM. Colin et Boulanger, éd. Persan, 1823.*
- BRIX, Michel.** « Platon et le platonisme dans la littérature française de l'âge romantique », in *Romantisme*, 2001, n°113, p. 43-60.
- CANTARELLA, Eva.** « L'hermaphrodite et la bisexualité à l'épreuve du droit dans l'antiquité », *Diogène*, 2004/4 (n° 208), p. 3-15. DOI : 10.3917/dio.208.0003. <https://www.cairn.info/revue-diogene-2004-4-page-3.htm>, site consulté le 16 avril 2020.
- CHAULET-ACHOUR, Christiane et SYLVOS, Françoise.** « Avant-propos », in *Humoresques n°8, « Humour et esthétique », numéro réalisé par Christiane Chaulet-Achour et Françoise Sylvos, 1997.*
- CONDE, Michel.** « Notes sur la poésie du XVIII<sup>e</sup> siècle », *Études françaises*, 27 (1), 1991, p. 25-47.

**COQUIO, Catherine.** « La ‘Baudelairité’ décadente : un modèle spectral. », in *Romantisme*, 1993, n°82.

**DALIMIER, Catherine.** « Émile Benveniste, Platon, et le rythme des flots (Le père, le père, toujours recommencé...) », in *Linx*, n°26, 1992, sous la direction d’Annie Montaut et Claudine Normand, p. 137-157.

**DUCHEMIN, Jacqueline.** « Le mythe de Prométhée à travers les âges », *Bulletin de l’Association Guillaume Budé*, n° 3, octobre 1952, p. 39-72.

**ETTLIN, Annick.** « Mallarmé, poète comique ? Les ‘Chansons bas’ et la question de la valeur littéraire », in *Poétique*, vol. 179, n°, 2016, p. 109-124.

**FIGUIER, Louis.** « La Télégraphie aérienne et la télégraphie électrique », in *La Revue des deux mondes*, tome 3, juillet à septembre 1849, p. 594-622.

**FORSYTH, Elliot.** « Le concept de l’inspiration poétique chez Ronsard. », *Revue d’Histoire Littéraire de La France*, vol. 75, no. 4, Presses Universitaires de France, 1975, p. 515-530.

**EVANS, DAVID.** « Le voile se déchire : vers le poème en prose baudelairien », *Fabula / Les colloques, Le poème fait signe*, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document386.php>, page consultée le 04 novembre 2021.

**FOULON, Albert.** « Variation sur le perroquet dans la littérature latine », *Schedae* 2009, prépublication n°4, fascicule n°1, p. 47-54.

**GRAZIANI, Françoise.** « Les muses et l’eau », in *L’eau, les eaux : X<sup>es</sup> Entretiens de la Garenne Lemot*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 107-116.

**GULLENTOPS, David.** « Le calembour créateur chez Apollinaire et Cocteau », in *Approches du discours comique*, dir. Jean-Marc Defays et Laurence Rosier, Liège : éd. Mardaga, 1999, pp. 91-100.

**KLEIN, Florence.** « Les bouclettes d’Encolpe (*Sat.* 109.9) : une critique pétronienne du néo-alexandrinisme ovidien ? » in *Eugesta : Revue sur les genres dans l’Antiquité*, CEGES, Lille 3, 2012, p. 241-261.

**LAFORGUE, Pierre.** « ‘Océan’ : texte, poésie, poème (février 1854) », *Genesis*, 45 | 2017, mis en ligne le 15 décembre 2018, consulté le 09 avril 2021. URL : <http://journals.openedition.org/genesis/2903> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/genesis.2903>

**LE JUEZ, Brigitte.** « La sensualité mystique et le perroquet chez Flaubert », *Revue Flaubert* n°10, « Animal et animalité chez Flaubert », numéro dirigé par Juliette

Azoulai, 2010. <https://flaubert.univ-rouen.fr/revue/article.php?ret=1>, site consulté le 21/03/2021.

**LORAU, Nicole.** « L. Kahn, *Hermès passe ou Les Ambiguïtés de la communication* », in *L'Homme*, 1980, tome 20, n°1, p. 174-177.

**MALANDAIN, Gilles.** « Réflexions sur l'image du voleur au XIXe siècle », <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01428901/document>. Site consulté en avril 2020.

**MAS, Marie.** « Le corps, ce peau-ème » dans la poésie d'Elizabeth Bishop », *Corps*, 2009/1 (n° 6), p. 95-102. DOI : 10.3917/corp.006.0095. URL : <https://www.cairn.info/revue-corps-dilecta-2009-1-page-95.htm>

**MAURANNE, Estelle.** « Permanence et métamorphoses des mythes de Prométhée et du diable », in *Littérature comparée et correspondance des arts*, Presses universitaires de Strasbourg, 2014, p. 137-165.

**MCGUIRE, James.** « Les représentations du corps hermaphrodite dans les planches de *L'Encyclopédie* », in *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n°11, 1991, p. 109-129.

**MERTENS, Michèle.** « Une scène d'initiation alchimique : la 'Lettre d'Isis à Horus' », in *Revue de l'histoire des religions*, tome 205, n°1, 1988, p. 3-23

**MOUCAUD, David.** « Un silence assourdissant à la césure. Les guerres larvées de l'*e caduc* entre œdipiens, misogynies et glottophobes », *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, vol. 42, n°1, 2019, p. 17-40.

**MURAT, Michel.** « Mallarmé et le sujet absolu », in *Modernités*, n°8, « Le sujet lyrique en question. », textes réunis et présentés par Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet et Yves Vadé, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996, p. 141-163.

**PLANTE, Christine.** « En bateau... sur la navigation de la métaphore dans les poèmes d'hommage romantique », in *Romantisme*, 1997, n°98, Influences, p. 55-64.

**POIZAT, Jean-Claude.** « Le rire a-t-il de l'esprit ? » De l'ironie philosophique à la philosophie de l'ironie, *Le philosophe*, 2002/2 n°17, p. 61-87.

**PUCCI, Pietro.** « Prométhée, d'Hésiode à Platon », in *Communications*, n°78, 2005, p. 51-70.

**ROPARS, Jean-Michel.** « Le dieu Hermès et l'union des contraires », in *Gaia : revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique*, numéro 19, 2016, p. 57-117.

**SAUVAGE, André.** « Les insectes dans la poésie romaine » *Latomus*, vol. 29, no. 2, Société d'Etudes Latines de Bruxelles, 1970, p. 269-296.

**SIRVENT, Michel.** « Mallarmé scriptographe ou Le bonheur d'impression », in *Poésie*, 2007/2, n°120, p. 357 à 372.

**SYLVOS, Françoise.** « L'essence cruelle du rire : Villers de L'Isle-Adam », in *Romantisme*, 1991, n°74.

**TROUSSON, Raymond.** « Quelques aspects du mythe de Prométhée dans l'œuvre de Victor Hugo », in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°1, mars 1963, p. 86-98.

**VERRIEST, GUSTAVE.** « Des bases physiologiques de la parole rythmée (suite) », *Revue Philosophique de Louvain*, 1984, n°2, p. 112-139.

**VIBERT, Bertrand.** « Mourir(e) en poésie : fumisme et mélancolie », in *Humoresques* n°13, « Poésie et comique », textes réunis par Jean-François Louette et Michel Vieignes, janvier 2001.

**VIEGNES, Michel.** « Blagueurs nihilistes et poètes démiurges », in *Humoresques* n°13, « Poésie et comique », textes réunis par Jean-François Louette et Michel Vieignes, janvier 2001.

**WALLART, Cl. et DOUYERE-DEMEULENAERE, Christiane.** « Le télégraphe Chappe », *Histoire par l'image* [en ligne], consulté le 22 avril 2020. URL : <http://histoire-image.org/fr/etudes/telegraphe-chappe>.

**WARTELLE, André.** « Note sur le rythme iambique dans le vers français », in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°3, octobre 1969, p. 323-326.

## **2.3 Ouvrages et articles consacrés intégralement ou partiellement à la ponctuation**

### **2.3.1 Ouvrages**

**BEAUZEE, Nicolas.** *Grammaire générale, ou Exposition raisonnée des éléments nécessaires du langage : pour servir de fondement à l'étude de toutes les langues*, Paris : J. Barbou, 1767.

**BRAHM (de), Alcanter.** *L'Ostensoir des ironies*, La Rochelle, éd. Rumeur des Âges, 1996.

**CHRISTIN, Anne-Marie.** *L'Image ou la déraison graphique*, Flammarion, coll. « Idées et recherches », 1995.

**DOLET, Etienne.** *La Manière de bien traduire d'une langue en autre : d'avantage de la punctuation de la langue françoise*, Estienne Dolet, 1540.

**DRILLON, JACQUES.** *Traité de la punctuation française*, Gallimard, coll. « tel », 1991.

**DÜRRENMATT, Jacques.**

\* *Bien coupé, mal cousu. De la punctuation et de la division du texte romantique*, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Essais et savoirs », 1998.

\* (Dirigé par) *La Licorne* [En ligne], *La Punctuation*, 2000, Collection La Licorne, Les publications, mis à jour le : 11/04/2014, URL : <https://licorne.edel.univ-poitiers.fr:443/licorne/index.php?id=5835>.

**FERTEL, Martin-Dominique.** *La Science pratique de l'imprimerie*, Saint-Omer, 1723.

**FURETIERE, Antoine.** *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots François tant vieux que modernes, & les Termes de toutes les sciences & des arts*, tome 3, La Haye, 1701.

**GIRAULT-DUVIVIER, Charles-Pierre.** *Grammaire des grammaires, ou Analyse raisonnée des meilleurs traités sur la langue française*, Paris : A. Cotelle, (9<sup>e</sup> éd. (3<sup>e</sup> tirage)), 1840.

**LARBAUD, Valéry.** *Sous l'invocation de Saint-Jérôme, Œuvres complètes*, tome 8, NRF, Gallimard, 1953.

**LITRE, Paul-Émile.** *Dictionnaire de la langue française*, tome 3, 1877.

**RAULT, Julien.**

\* *Poétique du point de suspension : valeur et interprétations*. [En ligne] Thèse langue et littérature française. Poitiers : Université de Poitiers, 2014. Disponible sur internet <<http://theses.univ-poitiers.fr>>

\* *Poétique du point de suspension. Essai sur le signe du latent*, éd. Nouvelles Cécile Default, 2015.

**RIEGEL Martin, PELLAT, Jean-Christophe et RIOUL, René.** *Grammaire méthodique du français*, Presses Universitaires de France, 1997.

**SERÇA, Isabelle.** *Esthétique de la punctuation*, Gallimard, 2012.

**TORY, Geoffroy.** *Champ fleury au quel est contenu lart et science de la deue et vraye proportion des lettres attiques, quon dit autrement lettres antiques et vulgairement lettres romaines, proportionnees selon le corps et visage humain*. Ce livre est privilege pour dix ans par le Roy nostre sire et est a vendre a Paris sus Petit Pont a lenseigne du Pot casse par Maistre Geofroy Tory de Bourges libraire et authour du dict

livre et par Giles Gourmont, aussi libraire, demourant en la rue saint Jaques a lenseigne des Trois couronnes [28 avril 1529], 1529.

**SIOUFFI, Gilles, MARCHELLO-NIZIA, Christiane, COMBETTES, Bernard, DÜRRENMATT, Jacques, WALTINE, Marie-Albane et GAUTIER, Antoine** *Une histoire de la phrase française des Serments de Strasbourg aux écritures numériques*, Actes Sud, Imprimerie nationale Éditions, sous la direction de Gilles Siouffi, 2020.

**SZENDY, Peter.** *À coups de points. La ponctuation comme expérience*, Les Editions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2013.

### 2.3.2 Articles

**ANIS, Jacques.** « Vilisibilité du texte poétique », in « Le signifiant graphique », *Langue française*, n°59, 1983, p. 88-102.

**BEGUELIN, Marie-José,** « Clause, période, ou autre ? La phrase graphique et la question des niveaux d'analyse », *Verbum : Y a-t-il une syntaxe au-delà de la phrase ?*, 2002, 24, 1-2, p. 95-112.

**BIKIALO, Stéphane.** « Le rivage des signes. Remarques sur la ponctuation et l'ailleurs », *L'Information grammaticale*, n°102, 2004, p. 24-30.

**BORDAS, Eric.** « Qu'est-ce que la « valeur expressive » en grammaire ? Le cas de la ponctuation », *Linx* [En ligne], 75 | 2017, mis en ligne le 23 novembre 2018, consulté le 22 octobre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/linx/1908> ; DOI : 10.4000/linx.1908.

**BOUCHERON, Sabine.** « Parenthèse et tiret double : étude linguistique de l'opération de décrochement typographique », *L'Information grammaticale*, n° 72, 1997, p. 47-49.

**CATACH, Nina.**

\* « La ponctuation », in *Langue française*, sous la direction de Nina Catach, Larousse, 1980, n°45, p. 16-27.

\* « La Ponctuation et les systèmes d'écriture : dedans ou dehors ? », *À qui appartient la ponctuation ?*, dir. Jean-Marc Defays, Laurence Rosier, Françoise Tilkin, Duculot, coll. « Champs linguistiques », 1998, p. 31-43.

**DEMONET, Marie-Luce.** « Ponctuation et narration chez Rabelais et ses contemporains », *La Licorne* n°52, Presses Universitaires de Rennes, publié en ligne

le 08 avril 2014. <http://licorne.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=5852#ftn8>, site consulté le 09 juin 2019.

**DESSONS, Gérard.**

\* «La ponctuation de page dans Cent phrases pour éventails de Paul Claudel», *La Licorne* [En ligne], Les publications, Collection *La Licorne*, 2000, *La Ponctuation*, Ponctuation de page et division, mis à jour le : 11/04/2014, URL : <https://licorne.edel.univ-poitiers.fr:443/licorne/index.php?id=5829>.

\* «Noir et blanc La scène graphique de l'écriture», *La Licorne* [En ligne], Les publications, Collection *La Licorne*, 1992, *Lisible / visible : problématiques*, mis à jour le : 23/03/2006, URL : <https://licorne.edel.univ-poitiers.fr:443/licorne/index.php?id=336>.

**DÜRRENMATT, Jacques.**

\* « Style, phrase, rythme « hachés » : quel imaginaire ponctuant de la coupure ? », *Linx* [En ligne], 75 | 2017, mis en ligne le 23 novembre 2018, consulté le 21 octobre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/linx/1882> ; DOI : 10.4000/linx.1882.

\* « Ponctuation des *Misérables* », *L'Information grammaticale*, n°64, 1995, p. 27-31.

**FAVRIAUD, Michel.** « Plurisystème ponctuationnel, dimension, intensité des signes et architecturation du texte poétique », *Langue française*, vol. 172, no. 4, 2011, pp. 83-98.

**GRUAZ, Claude.** « La ponctuation, c'est l'homme... Emploi des signes de ponctuation dans cinq romans contemporains. », in *Langue française*, sous la direction de Nina Catach, Larousse, 1980, n°45, p. 113-124.

**JAFFRE, Jean-Pierre.**

\* « La ponctuation du français : études linguistiques contemporaines. » In: *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°70, 1991, p. 61-83.

\* « Postface. À quoi sert la ponctuation ? », *Le Français aujourd'hui*, 2014/4, n°187, p. 129-135.

**LAPACHERIE, Jean-Gérard.** « De quoi les 'signes de ponctuation' sont-ils les signes ? », *La Licorne* n°52, *La Ponctuation*, Presses Universitaires de Rennes, publié en ligne le 20 mars 2014. <http://licorne.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=5705>, site consulté le 09 juin 2019.

**LAUFER, Roger.** « Du ponctuel au scriptural (signes d'énoncé et marques d'énonciation) », in *Langue française*, sous la direction de Nina Catach, Larousse, 1980, n°45, p. 77-87.

**LAVRENTIEV, Alexei.** « Les changements dans les pratiques de la ponctuation liés au développement de l'imprimerie à la fin du XV<sup>e</sup> et au début du XVI<sup>e</sup> siècle », *La Ponctuation à la Renaissance*, Etudes réunies par Nathalie Dauvois et Jacques Dürrenmatt, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 31-56.

**LORENCEAU, Annette.** « La ponctuation au XIX<sup>e</sup> siècle. George Sand et les imprimeurs. », in *Langue française*, sous la direction de Nina Catach, Larousse, 1980, n°45, p. 50-59.

**MAINGUENEAU, Dominique.** « Le langage en suspens », *Paroles inachevées. Etudes linguistiques pragmatiques et processuelles de conversations, brouillons, et textes*, DRLAV, n°34-35, 1986, p. 77-94.

**MAULPOIX, Jean-Michel.** « Exclamation et développement », in *Littérature*, n°72, « Matière de poésie », 1988, p. 55-61.

**MESCHONNIC, Henri.** « La ponctuation, graphie du temps et de la voix », *La Licorne* n°52, Presses Universitaires de Rennes, publié le 08 avril 2014. <http://licorne.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=5856>. Site consulté le 22 octobre 2019.

**MOUROT, Jean.** « Sur la ponctuation de Diderot », in *Le français moderne*, Paris, janvier 1952, p. 287-294.

**NARJOUX, Cécile.** « La ponctuation ou la poétique de l'expression dans le Journal d'une femme de chambre d'Octave Mirbeau », *L'Information littéraire*, 2001/4 (Vol. 53). p. 36-46. DOI : 10.3917/inli.534.0036. URL : <https://www.cairn.info/revue-l-information-litteraire-2001-4-page-36.htm> Consulté en ligne le 10/05/2021.

**NEVEU, Franck.** « De la syntaxe à l'image textuelle : ponctuation et niveaux d'analyse linguistique », *La Licorne* n°52, Presses Universitaires de Rennes, publié en ligne le 28 mai 2014. <http://licorne.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=5688#ftn4>, site consulté le 09 juin 2019.

**PETILLON, Sabine.** « Parenthèse et tiret double : pour une polyphonie mouvante », *L'Information grammaticale*, n° 102, 2004, p. 46-50.

**PONGE, Myriam.** « La ponctuation : lieu de (re)motivation iconique », *Cahiers de praxématique* [En ligne], 64 | 2015, mis en ligne le 28 décembre 2015, consulté le 09

mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/praxematique/4002> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/praxematique.4002>

**RANNOUX, Catherine.**

\* « L'emploi du tiret dans *La Condition humaine*, ou la polyphonie monotone », *L'information grammaticale*, n° 68, 1996, p. 30-33.

\* « Remarques sur la ponctuation de *Stèles*, de Victor Ségalen », *L'Information grammaticale*, n° 83, 1999, p. 59-62.

\* « La “langue de tous”, un défi à la “langue littéraire”, *Les Années d'Annie Ernaux* », in *La Langue littéraire à l'aube de XXI<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de Cécile Narjoux, Presses Universitaires de Dijon, nov. 2008, p. 175-186.

**RAULT, Julien.** « Des paroles rapportées au discours endophasique. Point de suspension : latence et réflexivité », *Littératures*, 72 | 2015, p. 67-83.

**TIMBAL-DUCLAUX, Louis.** « La ponctuation, outil de lisibilité », in *Communication et langages*, n°69, 3<sup>ème</sup> trimestre, 1986, p. 26-38.

**TZARA, Tristan.** « Gestes, ponctuation et langage poétique », *Europe*, janvier 1953, n°85.

#### **2.4 Précis et outils de versification**

**(D') AMBESIEUX, Pierre-Antoine ET DEMANDRE, A. (auteurs présumés).** *Dictionnaire de l'élocution française, contenant les principes de grammaire, logique, rhétorique, versification, syntaxe, construction, synthèse ou méthode de composition, analyse, prosodie, prononciation, orthographe, & généralement les règles nécessaires pour écrire & parler correctement le français, soit en prose, soit en vers; avec l'exposition & la solution des difficultés qui peuvent se présenter dans le langage : le tout appuyé sur des exemples tirés des meilleurs auteurs. On y a joint une table raisonnée des matières, pour faciliter l'usage de ce dictionnaire, & indiquer au lecteur les endroits où il peut trouver des détails sur les objets de ses recherches.* Tome premier, [1769], réédité par l'abbé de Fontenai, Paris : Delalain fils, 1802.

**(DE) BANVILLE, Théodore.** *Petit traité de poésie française*, Paris, A. Le Clère, 1872.

**BLAZE, François-Henri-Joseph, dit Castil-Blaze.** *L'Art des vers lyriques*, Paris : Adolphe Delahays, 1858.

**LAROUSSE, Pierre.** *Nouveau traité de la versification française*, Paris, Librairie Larousse, 3<sup>e</sup> édition, 1890.

**LEPETIT, Théodore.** *Principes et exercices élémentaires de versification française*, Larousse et Boyer, 1862.

**MAZALEYRAT, Jean.** *Éléments de métrique française* [1995], Armand Colin, coll. « Cursus », 2016 pour la nouvelle présentation.

**QUICHERAT, Louis.** *Petit traité de versification française*, 8<sup>e</sup> édition [première édition datant de 1850], Paris, Librairie Hachette et Cie, 1882.

**TENINT, Wilhelm.** *Prosodie de l'école moderne*, précédée d'une lettre à l'auteur par Victor Hugo et d'une préface d'Emile Deschamps, Comptoir des imprimeurs réunis, Paris, 1844.

# **Sommaire**

<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>5</b>
<i>L'approche visuelle.....</i>	6
<i>Romantisme et anti-romantisme.....</i>	9
« <i>Bizarrie</i> » : la ponctuation, « <i>manière folle</i> » de l'écriture.....	15
<i>Histoire de la ponctuation et de sa critique.....</i>	27
<i>Situation du vers en 1873.....</i>	30
<b>CHAPITRE 1 : LA PONCTUATION, UN ENJEU EDITORIAL. QUESTIONS DE « VILISIBILITE ».</b>	<b>39</b>
1. PUBLIER : APPAUVRIR ?.....	40
<i>L'hésitation à publier.....</i>	40
« <i>La cigale et la fourmi</i> » : le discours réflexif à la publication.....	41
<i>Ponctuation et imprimeurs : l'écrivain dépossédé.....</i>	44
<i>L'impossible impression des Amours jaunes.....</i>	47
2. RE-ENCHANTER LA PUBLICATION.....	51
<i>Picturalité du recueil de 1873.....</i>	51
<i>Un livre rond.....</i>	52
« <i>Montre-moi ces beaux sonnets</i> ».....	58
« <i>Re-ffoscoRiser</i> » les Amours jaunes.....	61
3. LA PONCTUATION HORS DES POINTS : OUTREPASSER LES LIMITES EDITORIALES.....	63
<i>Ponctuation et image textuelle.....</i>	63
<i>Ponctuation et pictogrammes : de « Rosalba » à « À une rose ».....</i>	66
<i>L'araignée, « goutte de ténèbre » sur le front du poète.....</i>	70
<i>Mouches et mouchérons : légèreté d'une ponctuation insaisissable.....</i>	72
<i>Donner des ailes aux baleines et faire voler les cachalots : défi du « léger peigneur de comètes ».....</i>	75
<b>CHAPITRE 2 : LA PONCTUATION AU SENS STRICT. TYPOLOGIE ET REPARTITION DES POINTS DANS LES AMOURS JAUNES.....</b>	<b>79</b>
<i>Panorama général.....</i>	80
1. « POINCT ROND » ET « TROIS PETITS POINTS » : L'ART D'INACHEVER.....	82
<i>Le « poinct rond ».....</i>	82
<i>Trois points : trop ou pas assez.....</i>	87
<i>Un signe anti-poétique.....</i>	90
<i>Le chant en suspens.....</i>	95
<i>Le signe de la mouvance.....</i>	101
2. LE POINT D'EXCLAMATION : UN POINT D'ALIENATION.....	104
<i>Grammaire et poétique du signe.....</i>	104
<i>Un signe romantique.....</i>	108
<i>L'exclamation du canzonere.....</i>	111
<i>Point d'exclamation et psittacisme.....</i>	114
<i>L'exclamation du marin et l'art de décaler les sons.....</i>	116
<i>L'exclamation des « Rondels pour après » : une réappropriation du signe ?.....</i>	122
3. « POSER » DES QUESTIONS : IMPOSTURE DU POINT D'INTERROGATION.....	130
<i>Interroger en poésie : le signe d'une lyrique narcissique.....</i>	130
<i>L'« écho vide » de Corbière.....</i>	133

« Ça ? » ou l'art de ne pas répondre.....	135
4. BILAN SUR LES POINTS DU RECUEIL .....	140
<b>CHAPITRE 3 : CARACTERES DU POETE : LA PONCTUATION, C'EST L'HOMME .....</b>	<b>146</b>
1. LE LYRISME DESASTREUX DES AMOURS JAUNES .....	147
<i>Des mouches lyriques.....</i>	147
<i>Etablir des correspondances ou exprimer les citrons ? ambiguïtés romantiques .....</i>	151
<i>Défluer et désastrer.....</i>	160
<i>Permanence et mise à mal de la conception platonicienne dans Les Amours jaunes .....</i>	167
2. CARACTERES DU CARACTERE .....	174
« C'est du... » : soi comme un point.....	174
<i>Signer d'un point : humilité et éloge de la simplicité.....</i>	176
<i>Faire voler les oripeaux : le point comme négation volontaire de soi.....</i>	179
<i>La persistance énonciative dans la ponctuation.....</i>	182
3. « IL S'EN VA, FROID, SOUS SA PIERRE » : UNE POETIQUE DE LA STERILITE SINGULIERE .....	186
<i>La terre, travail du poète.....</i>	187
« Le rocher sur lequel je suis né » (Chateaubriand).....	192
<i>La pierre : sécheresse de la poésie.....</i>	196
« Ce style rocailleux, sec » (Huysmans) : le style lapidaire.....	199
<b>CHAPITRE 4 : CORPS ET PONCTUATION : « PONCTUE-MOI POUR QUE JE SENTE » .....</b>	<b>205</b>
1. LA PONCTUATION : CORPS ET SOUFFLE DANS LES AMOURS JAUNES .....	206
<i>Ponctuation et corps.....</i>	206
<i>Les mains et leurs outils : les « peau-èmes » de Corbière .....</i>	210
<i>Texte-corps piqué, troué, tatoué.....</i>	219
<i>De la piqûre à la « rature » : point sur le tiret.....</i>	224
2. UN CAS DE CORPS TROUE : LE PROMETHEE CHRISTIQUE DE CORBIERE ET LES QUATRE ELEMENTS, UNE FAÇON D'ETRE AU MONDE ET A LA POESIE .....	229
<i>Eau, air et feu : la rêverie élémentaire traditionnelle .....</i>	230
<i>Le poète au cœur des quatre éléments : la figure de Prométhée .....</i>	232
<i>Prométhée palmipède : dégradation de la figure chez Corbière.....</i>	236
<i>Le « voleur d'étincelles » .....</i>	242
3. LE CORPS EN INTERACTION .....	249
« En lisant en écrivant » : lyrisme du corps ?.....	249
<i>Mise en scène du corps par les points : la « dramaturgie typographique ».....</i>	254
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>263</b>
<i>Dernière question.....</i>	264
« Déraison graphique ».....	266
<i>Le noir, le blanc et l'or.....</i>	270
<i>Que signifie « vouloir être un point » ?.....</i>	274
<b>ANNEXES .....</b>	<b>281</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>292</b>
<b>SOMMAIRE.....</b>	<b>314</b>

**Résumé :**

Les découvertes de l'album Louis Noir en 2010 et de l'« album des communards » en 2021 ont attiré l'attention des chercheurs sur la picturalité de l'œuvre de Tristan Corbière, plus que jamais « *pittore-poëta* », ainsi qu'il se présente sur le registre d'un hôtel de Capri en 1869. La présente thèse se propose d'étudier la picturalité du recueil *Les Amours jaunes* en se centrant sur l'usage du caractère ponctuant. Le geste ponctuant de Corbière ouvre un dialogue entre peinture et poésie, en ce que l'usage des signes non verbaux outrepassé largement le rôle que leur attribuent traditionnellement linguistes et grammairiens. Cette quête de fusion entre le lisible et le visible, contemporaine de la révolution mallarméenne, bouleverse l'horizon poétique, en remettant en cause des notions telles que le lyrisme, les liens entre poésie et musique, l'*Ut pictura poesis* ou encore l'idée persistante que la poésie est faite pour être chantée ou tout du moins oralisée : autant de notions sur lesquelles les différentes générations romantiques ont posé leur sceau. Ainsi, au-delà de la question de la picturalité du caractère ponctuant, l'usage de la ponctuation permet à Corbière d'affirmer une poétique qui lui est propre : points, tirets, italiques et autres ponctèmes sont les traces d'une *persona* diffractée cherchant à se saisir dans la petitesse d'un « point ● » qu'elle aspire à être dans l'album Louis Noir. Si la ponctuation des *Amours jaunes* met du désordre dans la phrase, la versification et, du côté du lecteur, dans l'intelligibilité et l'oralisation des textes, elle n'en demeure pas moins un champ de la langue dont Corbière entend révéler et travailler la poéticité.

**Mots clés :** Corbière, poétique, ponctuation, peinture, corps, caractère

Poetics of punctuation in Tristan Corbière's *Les Amours jaunes*

**Abstract :**

The discovery of the Louis Noir album in 2010 and the "Communards album" in 2021 led researchers to study further the pictorial dimension of the work of Tristan Corbière, "pittore-poëta", as he identified himself on the register of an Italian hotel in 1869. This thesis is a study of *Les Amours jaunes*'s pictorial dimension that focuses on non-verbal signs. Corbière's punctuation opens a dialogue between painting and poetry, as the use of non-verbal signs oversteps to a great extent the role that grammarians and linguists traditionally give them. This quest for a fusion between legibility and visibility, at the time when Mallarmé started a revolution, disrupted poetry by questioning concepts such as lyricism, relations between poetry and music, *Ut pictura poesis* or the persistent idea that poetry is meant to be sung or then at least to be pronounced : many notions that were coined by generations of poets of the Romantic area. Therefore, beyond the pictorial dimension of punctuation, its use allows Corbière to assert a peculiar poetics : full stops, dashes, italics and other marks reveal a complex *persona* aiming to hold itself in a "dot ●", as one can read in the Louis Noir album. Even if punctuation disrupts sentences, verses, and, as far as the reader is concerned, the intelligibility and reading aloud of the texts; non-verbal signs still remain a linguistic domain of which Corbière means to reveal the poetic property.

**Keywords :** Corbière, poetics, punctuation, painting, body, character