

**« – Toujours le petit *mort* pour rire – »**  
**Formes et enjeux du comique dans *Les Amours jaunes*<sup>1</sup>**

Samuel Lair

La ressource comique présente non seulement dans l'œuvre, mais plus profondément chez l'homme Corbière, n'avait pas échappé à André Breton, dans *Anthologie de l'humour noir*, en 1940. Aux yeux du pape du surréalisme, l'humour de l'auteur des *Amours jaunes* est avant tout « réflexe de défense<sup>2</sup> » ; et Breton de mentionner, l'anecdote est devenue célèbre, le calembour, qui chez Corbière, est utilisé « à toutes autres fins que celle d' 'amuser', et même, au besoin, à des fins contraires : transporté presque mourant à la maison Dubois, Tristan Corbière écrit à sa mère : "Je suis à Dubois dont on fait les cercueils". » Il aurait tout aussi bien pu choisir cette autre phrase tirée de la correspondance du poète à ses parents, en date du 22 décembre 1868, alors qu'il est en villégiature en Italie, à Gênes, précisément : « Mon cher papa et, de plus, ma chère maman, je ne dois pas vous dissimuler l'État de Gênes où je me trouve depuis deux jours en relâche avec le paquebot [...] ». À Dubois ou en l'État de Gênes, les locatifs sont pour le moins problématiques, chez Corbière. Si on lui concède bien volontiers la spontanéité satirique et la verve de l'ironiste propres à la charge et à la caricature, il semble que toute une tradition critique soit plus réticente à lui reconnaître les talents plus gratuits et moins ciblés d'une force comique évidente. À la lecture des *Amours jaunes*, ne peut-on pourtant pas déceler les effets évidents d'une détente hygiéniste comme celle que Remy de Gourmont identifie à travers la notion d'esprit ? « 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<sup>3</sup> [...] ». »

Nous voudrions par conséquent corriger quelque peu la surreprésentation d'un Corbière railleur, caricaturiste féroce, dont l'humour ne peut prendre que l'exclusive coloration du *noir*, tout comme le rire qu'il fait naître serait *jaune*, et plutôt rendre légitimes les qualificatifs plus rarement accolés à son nom de : drôle, facétieux, plaisantin, fantaisiste, dérisoire et blagueur sans sérieux. Maints motifs font, il est vrai, obstacle au rire, tout en donnant un aliment à l'ironie : motifs de nature biographique ou psychologique (la place focale de la mort et de la souffrance), thématique (la matière de Bretagne, les fameux *Cris d'aveugle*, et de façon

---

<sup>1</sup> Les numéros de pages entre parenthèses, après les citations des *Amours jaunes*, renvoient à l'édition de Jean-Pierre Bertrand, GF-Flammarion, 2018.

<sup>2</sup> Cité dans Tristan Corbière, *Les Amours jaunes*, texte établi et commenté par Élisabeth Aragon et Claude Bonnin, Presses universitaires du Mirail, 1992, p. 481.

<sup>3</sup> Remy de Gourmont, *Le Livre des masques. Portraits symbolistes*, 1896, cité dans Corbière, *Les Amours jaunes*, éd. Jean-Pierre Bertrand, p. 322.

Lair Toujours le petit *mort* pour rire

générale, l'austérité sévère des évocations bretonnes), poétique (modèle implicite du titre, *rire jaune* ; lecture ultérieure qui se focalise sur le poète maudit), comme historique (instabilité de l'arrière-plan politique) : autant de signes qui font obstacle au comique perçu par le lecteur et la critique, et qui stimulent davantage l'appréhension du sérieux. Il importe de prendre conscience que l'accès à la profondeur du texte corbiérien passe pourtant par le canal privilégié qu'est le rire suscité par sa poésie. Dans son opuscule *Enquête à Bagatelle sur Tristan Corbière*, Armelle de Lafforest rappelle que sa propre mère, descendante de la tante de Tristan Corbière, Christine Millet, « peu de temps avant sa mort [...] riait encore en le lisant, s'exclamant : "Quel humour ! quel génie<sup>4</sup> !" » Une telle perception de la charge comique qui irrigue *Les Amours jaunes* est certes présente, mais fragmentée, disséminée dans le discours critique, et rarement objet d'une étude systématique, même si on trouve ici et là l'évocation d'un « humour calembouresque », d'une « rigolade boulevardière », du « comique de Montmartre », d'une « fantaisie humoristique », d'une propension carnavalesque.

**Comique**

Et pourtant : si comme nous allons le voir, la dimension comique est loin d'être absente du recueil, le mot, lui, n'y figure qu'à trois occurrences, dont deux dans les pages bretonnes, où la tonalité s'y prête pourtant assez mal : à travers la douloureuse antiphrase par laquelle les mobilisés de Conlie se qualifient d'amère façon<sup>5</sup> ; puis, curieusement, sous la double occurrence de « l'Opéra-comique », la première ouvrant le premier vers de « Matelots<sup>6</sup> » sur une réactivation de la qualification figée par la lexie, les deux termes séparés par les points de suspension ; la seconde dans « Vésuves et C<sup>ie7</sup> », où le terme est pleinement dévitalisé non seulement par son annexion au syntagme, mais par l'appartenance du groupe nominal au lexique d'un monde contrefait, monté de toutes pièces, et par là-même mensonger. Autrement dit, la présence du terme désigne avant tout sa place insulaire et mal intégrée, dans les textes sérieux.

**Drôle**

Si le terme « humour » est selon toute logique historique définitivement absent, « drôle » y abonde, avec dix occurrences de la base et de ses déclinaisons : la figure dérivative présentée en antanaclase et ouvrant le poème liminaire « Ça ? », à travers la « drôlesse assez drôle » (p. 61) ; dans l'effet de syllepse sur pistolet avec « Drôle de pistolet », dans « Paris » ; « Un drôle sérieux, – pas drôle » (p. 72), dans « Épitaphe », qui conjugue à la fois un semblant d'oxymore et une antanaclase certaine ; la même substantivation de l'adjectif se note dans « Elizir d'amor ». « D'ordinaire, tous ces drôles / Ont assez bon œil ici » (p. 136) ; l'occurrence de « Bohême de chic » renvoie à une certaine acception du titre du recueil tout entier en cristallisant les éléments d'une herméneutique : « Drôle, en ma sauce jaune / De *chic* et de mépris » (p. 79) ; la forme présente dans « Un jeune qui s'en va » active davantage les ressources de l'antiphrase : « C'est drôle, est-ce pas [...] » (p. 102) ; dans « Pauvre garçon », le

<sup>4</sup> Armelle de Lafforest, dédicace d'*Enquête à Bagatelle sur Tristan Corbière*, L'Harmattan, 2018.

<sup>5</sup> « Qui nous a lâchés là : vides, sans espérance, / [...] / Comiques, faisant peur à voir » (*Les Amours jaunes*, éd. Jean-Pierre Bertrand, p. 234).

<sup>6</sup> « Vos marins de quinquets à l'Opéra... comique » (*Ibid.*, p. 242).

<sup>7</sup> « Plus grand, je te revis à l'Opéra-Comique » (*Ibid.*, p. 191).

Lair Toujours le petit *mort* pour rire

lecteur est face à une occurrence assez voisine de cette ironie morbide, « Est-il mort ?... Ah, c'était du reste un garçon drôle » (p. 116), tout comme dans les derniers vers du « Poète contumace » : « Ce sera drôle... Viens jouer à la misère [...] » (p. 126) ; la dérivation adverbiale se constate dans « Le Bossu Bitor », participant d'une définition en raccourci de l'existence : « – Chantez ! La vie est courte et drôlement cordée !... » (p. 248).

**Rire**

Les relevés lexicographiques sont, selon les œuvres qu'ils prétendent cerner, d'une validité relative. On sait que les spécificités énonciatives l'emportent de loin, dans *Les Amours jaunes*, sur la richesse du vocabulaire, par exemple. Une telle méfiance doit présider à nos repérages ; les analyses lexicologiques ne peuvent sans discrédit être appréhendées indépendamment des choix discursifs, qui sont le cœur de la parole qui s'énonce dans notre recueil. La présence du terme « rire » est sensiblement plus significative que les précédents à plus d'un titre ; tout d'abord car les occurrences collent pleinement à un protocole énonciatif bien repérable ; le rire exige une présence marquée du locuteur, et sur le terrain de l'humour, les formes de subjectivité saturée sont les bienvenues, qu'on les nomme égotisme, culte du moi, hyper-subjectivité, lyrisme envahissant ; ensuite, sur le terrain quantitatif, avec dans le recueil, vingt-et-une occurrences du verbe et de son dérivé « sourire ». À cet égard, si l'on peut s'accorder sur la propriété de ce terme à en être la dérivation grammaticale, il en est de façon plus problématique, la déclinaison sémantique. Quelques constats, face à ce repérage : la section « Les Amours jaunes » voit la prolifération des relevés, foisonnant en nombre et s'épanouissant sous leurs formes les plus singulières – le phénomène s'éclaire bien entendu à la lumière de la présence implicite du terme « rire » en filigrane du titre de la section, qui est celui du volume : exhiber *Les Amours jaunes*, c'est faire retentir de la façon la plus singulière la place, en creux, du rire, qui sert de modèle lexical et interprétatif à la manipulation qui est à l'origine du titre, à double titre, à dire vrai, car à travers « Amours », on entend aussi « humour ». Les relevés lexicaux montrent un terme qui harcèle littéralement le texte. Deux à deux sur des vers consécutifs, (« Si nous en mourons — ce sera de rire... / Moi qui l'aimais tant ton rire si frais ! » (p. 101) dans « À une camarade » ; ou, désignant Lord Byron, «Anglais sec, cassé par son rire, / Son noble rire de lépreux » (p. 105) couplé à son antithèse, la mort, dans l'antépénultième strophe du « Poète contumace » (« Viens pleurer, si mes vers ont pu te faire rire ; / Viens rire, s'ils t'ont fait pleurer... », p. 126), le rire essaime dans un contexte qu'on peut qualifier de baudelairien. Les anadiploses, les correctifs abondent, les chiasmés, l'oxymore, sont monnaie courante. L'appel paronymique entre *mourir* et *rire* est pleinement exploité, donnant lieu au singulier et désormais connu calembour « petit *mort* pour rire », que l'on trouve dans « Idylle coupée » dans la section « Raccrocs », avant qu'il n'intitule à lui seul l'avant-dernier texte du recueil, dans la section « Rondels pour après ». Dans « Un jeune qui s'en va », la simple proximité de « Et ris ! – C'est fini de mourir » (p. 102), par l'association des aspects verbaux incompatibles (conclusif et terminatif) suffit pour souligner la dérisoire comédie de la mort. Assurément, les échos et éclats de rire autorisent à enjamber les vers, les strophes, les sections du recueil. De façon récurrente, le rire attise par magnétisme le rapprochement de ce qui lui est en théorie opposé : les larmes, la peur (« J'ai peur du rire de la lune », dans « Heures », p. 141), la mort de soi ou celle d'autrui, l'autodévalorisation (« Et moi je tire, en me rongant, / Un sourire idiot – d'un air intelligent », dans « Rapsodie du sourd », p. 166), l'inconfort et l'appréhension (« O sourire forcé de la crise tuée », dans

Lair Toujours le petit *mort* pour rire

« Litanie du sommeil », p. 171) ; il conforte au plan lexical l'inversion des valeurs impulsée au plan discursif, l'aimantation du paradoxe, le sabotage des idées reçues. Et à bien y réfléchir, cette discordance n'est qu'apparente, tant il est vrai que la posture de l'humoriste relève avant tout d'un choix philosophique profond, et que son scepticisme croise les interrogations liées au néant de toute chose et à l'intuition que tout se vaut puisque rien ne vaut rien<sup>8</sup>.

**Poèmes sérieux, poèmes drôles**

Au vrai, très peu de poèmes composent le recueil, qu'on serait en droit de considérer comme sérieux, sincères, non frappés au coin de la dérision (que cette dernière, à plusieurs facettes, soit dirigée contre l'art, la poésie, Corbière lui-même, ou contre la prétention de ses propres textes à étreindre une part de vérité). Quelques remarques s'imposent. Les poèmes les plus courts sont régulièrement les plus repérables parmi les textes drôles ; les textes longs s'exposent au risque du plus grand sérieux, même si forcer la systématique conduirait à un contresens : mais dans « La Pastorale de Conlie » les figures de miséreux, de parias incarnées par les soldats bretons et qui partout dans le recueil sont les cibles privilégiées de la dérision de Corbière, ne suscitent plus, de façon univoque, le rire. Le sonnet, au contraire, qu'il soit régulier ou non, possède en tant que forme brève la ressource de l'effet de surprise, du décochement de la saillie humoristique. Les plus baudelairiens sont par surcroît les moins drôles si l'on entend par cet adjectif le dos résolument tourné à une exacte restitution d'une pensée profonde et sincère ; « Insomnie, « La Pipe au poète », ou « Femme », pris dans la section « Les Amours jaunes » exploitent en effet assez peu le jeu de la surprise<sup>9</sup> ou celui de la chute malicieuse.

Ce qui nous mène à une observation thématique simple, préalablement à l'examen des caractéristiques structurelles qui sont favorables au déploiement du comique dans *Les Amours jaunes*. Un constat obvie déduit en effet d'une lecture rapide, première, du recueil, la conclusion selon laquelle l'une des origines évidentes de l'humour pratiqué par Tristan Corbière réside dans la prédilection d'une certaine médiocrité, à la fois insignifiance des schémas narratifs, pauvreté des tableaux de genre, médiocrité des personnages mis en scène (prostituées, artistes en rupture de ban, douanier, femmes écervelées, marins, paysans<sup>10</sup>). Par là, à travers cette affection de Corbière pour l'insignifiant se lit une volonté de dérision, une tournure d'esprit qui loin d'être incompatible avec le pessimisme et le désabusement de notre auteur, figure une composante propre de l'écriture. Écrire sans repousser l'énergie comique, c'est participer activement à la promotion d'une poétique à rebours, d'un art moderne, et l'expression de la médiocrité, lisible à tous les niveaux dans *Les Amours jaunes*, achève de nous convaincre du divorce assumé par ce recueil avec la grandeur de la poésie traditionnelle : « L'Art ne me connaît pas. Je ne connais pas l'Art » (p. 63). Privilégier des sujets aussi tristement ordinaires n'est-il pas le premier mouvement d'un parti

<sup>8</sup> « La fumée est tout. – S'il est vrai que tout est fumée... », dans « La pipe au poète » (p. 109.)

<sup>9</sup> Encore que les sonorités enfantines résonnant maladroitement dans « La Pipe au poète » puissent à elles seules subvertir le sérieux de cette prosopopée de la pipe.

<sup>10</sup> La question n'est pas d'appréhender le degré de sincérité dans la compassion de Corbière pour les humbles, ce qui ne fait aucun doute, mais la façon dont la place et le traitement littéraire de ces figures s'originent réellement dans l'humour.

Lair Toujours le petit *mort* pour rire

pris littéraire humoristique dont la disqualification constante du poète-récitant est la conclusion normale<sup>11</sup> ?

### **Modes d'apparition du comique dans « Les Amours jaunes »**

*Éléments macrostructuraux. Reprise et surprise.*

De ce type de dispositif relèvent les parodies et pastiches, que nous laisserons volontairement de côté, compte tenu de notre objet d'étude : l'ironie s'applique plus volontiers à ces réécritures.

Dans des poèmes plus visiblement affranchis d'une volonté ironique, deux procédés conjoints et partiellement antithétiques sont sensibles et suffisent à susciter le rire : la reprise et la surprise. Le premier renforce visiblement la construction accusée de la forme poétique – et à cet égard, la chanson revêt la place paradigmatique de texte comique par excellence. Ainsi en va-t-il d'« Insomnie », où l'apostrophe anaphorique (quatre occurrences de « Insomnie ») interpelle la monstrueuse réalité au point de créer le rythme lancinant et envoûtant d'une litanie ; l'allure de berceuse finit par faire oublier au poète et au lecteur le cauchemar d'une nuit blanche, et la palette des phénomènes de reprise, échos sonores, paronomase *in absentia* (« Insomnie, es-tu l'âne en peine / De Buridan [...] », p. 108) achève d'instaurer une forme d'engourdissement salutaire qui trouve sa résolution dans l'injonction finale : « Oh ! viens te poser dans mon bouge !... / Nous dormirons ensemble un peu » (p. 108). Le concetto est l'espace de la chute dérisoire, le lieu de la dégringolade la plus prosaïque, sous la forme d'un improbable consensus arraché à l'insomnie. Chute toujours, et écrasement même, la fin tragico-comique d'« Idylle coupée », dont le déroulement narratif particulièrement lent se consume et s'annule tout entier en un vers : « – Un omnibus vert l'écrasa » (p. 182). La chute de « Vésuves et C<sup>ie</sup> » recourt à une gamme de procédés consommés, sans qu'on sache celui qui l'emporte parmi tous dans l'incontestable réussite comique : le procédé graphique qui isole par une ligne de points le vers ultime « Mais les autres petits étaient plus ressemblants » ; la composante logique, soulignée ici par une formulation paradoxale, tant se déploie avec sûreté dans ce poème le divorce entre la fausseté vraie du souvenir et le mensonge de la réalité crue ; le soin apporté dans la peinture du détail, enfin, maintes fois requis chez Corbière comme moteur du comique.

La sensation de voir le poème tout entier ordonné autour de cette chute ne concerne en effet pas exclusivement les textes longs, et un simple dizain peut paraître travaillé en vue de cette pointe. Chez Corbière, nulle conclusion n'est une fin sans histoire, et cette conclusion infirme et annule, ou au contraire confirme et valide le cheminement du poème. « Bonne fortune et fortune » procède de ce dernier cas de figure. La fin, « Elle / Me regarda tout bas, souriant en dessous, / Et... me tendit sa main, et... [m'a donné deux sous. » exploite la théâtralité resserrée de cette saynète presque mimée, en jouant sur une forme de suspens syntaxique pour confirmer à la fois le déroulement de cette rencontre féminine vouée à l'échec sur un plan sentimental, et le titre du texte, à la base duquel se lit l'une des figures

<sup>11</sup> Christian Angelet considère par exemple le calembour corbiérien comme « une arme dépoétisante par excellence », dans *La Poétique de Tristan Corbière*, Bruxelles, Palais des Académies, 1961, p. 44, cité par Yann Mortelette, « Tristan Corbière, *Les Amours jaunes* », dans *Agrégations de lettres 2020*, Ellipses, p. 97.

Lair Toujours le petit *mort* pour rire

privilegiées de Corbière, l'antanaclase (*bonne fortune* et *fortune*). Par surcroît, dans l'ensemble du recueil, la fonction de verrouillage du sens est assurée par les mentions de date et de lieu plus ou moins probables (ici « *Rue des Martyrs* », mais ailleurs, « *Charenton. – Avril* », « *Rome. – 40 ans. – 15 août* » ou « *10' long. O. / 40' lat. N.* »<sup>12</sup>), plus rarement une citation, en épigraphe (« *Odor della feminità* », dans « *Bonne fortune et fortune* », p. 99) ou en place finale (« *Le silence est d'or* » [Saint Jean Chrysostome], dans « *Rapsodie du sourd* », p. 167), système qui authentifie la dimension comique par la surenchère dans la visibilité. On opposera à cet égard la rareté de la composante comique des titres, essentiellement descriptifs, de prime abord (hormis « *Sonnet de nuit* », « *Le Fils de Lamartine et de Graziella* » ou par ses sonorités, « *La Pipe au poète*<sup>13</sup> ») dont on peut aisément mener la lecture au kilomètre sans sourire, et la charge humoristique des localisations et datations qui viennent *in fine*. Il est vrai qu'à l'une ou l'autre des extrémités du texte, le plein épanouissement de l'humour nécessite la mise en relation avec le poème lui-même, qui fait alors fonctionner à plein le ressort comique de titres comme « *Vénerie* », « *Chanson en si* » ou « *Idylle coupée* ». Mais dans l'absolu, le sous-titre, quand il existe, trahit de façon plus directe l'intention comique que ne le fait le titre, nous en voulons pour indice : « *À la mémoire de Zulma / Vierge folle hors barrière et D'UN LOUIS* », « *Le Douanier / Élégie de corps de garde à la mémoire des douaniers gardes-côtes mis à la retraite le 30 novembre 1869* », ou « *Soneto a Napoli / All'sole, all'luna / All'sabato, all'canonico / E tutti quanti / – Con Pulcinella* ». L'efficacité de la macrostructure s'allie volontiers à la puissance comique des figures microstructurales que l'on abordera plus bas. Ambitieuse est la conjonction des deux effets dans « *Sonnet de nuit* » (on notera au passage comment moyennant l'approximation des sonorités, à une lettre près, le titre affuble la forme poétique classique d'un pitoyable couvre-chef nocturne, lors même que son contenu justifierait mieux l'attribution d'un autre titre, celui du poème qui vient quelques pages plus loin, « *Portes et fenêtres* »<sup>14</sup>). L'antonomase de « *judas* » : « *Eh bien ! ouvre, Iscariote / Ton judas pour un baiser !* » (p. 129) montre la virtuosité à l'œuvre dans ce poème, qui trouve à coïncider avec le sommet comique du texte. Deux heptasyllabes suffisent à réaliser un prodige poétique et sémantique. Ils assurent non seulement la cohérence notionnelle profonde avec le réseau lexical de la porte, filé depuis le début du texte, mais activent aussi en cette pointe du sonnet la surprise du lecteur : sur trois éléments relatifs au compagnon de Jésus, « *Iscariote* », « *judas* », « *baiser* », deux voire trois sont lestés d'une valeur de trope qui pourrait justifier qu'on les employât, fût-ce isolément, avec une incontestable réussite poétique, puisque décomposant puis recomposant en cette clause la figure traîtresse de l'éternel féminin. Déconstruction de l'expression « *baiser de Judas* », (que l'on trouve telle quelle dans « *Femme* ») et réorganisation profonde au prix d'une réattribution risquée du sémantisme de chaque terme : les deux étapes s'exécutent avec la force de l'évidence et la spontanéité de cette surprise n'est pas loin d'être la condition préalable du rire.

<sup>12</sup> Voir « *Un jeune qui s'en va* », « *Pudentiane* », « *Steam-boat* ».

<sup>13</sup> Qui laisse entendre l'enfantine cacophonie *pipopoète*.

<sup>14</sup> À cet égard, une forme de logique du titre différencié, ou décalé, est à l'œuvre dans le recueil, sorte de déclinaison de la poétique de Corbière que définit Gérard Macé, dans *Ex libris. Nerval, Corbière, Rimbaud, Mallarmé, Segalen*, Paris, Gallimard, 1980, p. 41 : « chaque vers, chaque titre, chaque épigraphe, renvoient à un autre morceau des *Amours jaunes*, et ainsi de suite : le livre est d'un bout à l'autre commentaire du livre ».

Lair Toujours le petit *mort* pour rire

Adjointe ou non à l'effet de surprise, la reprise compose l'arsenal de base d'une poétique corbiérienne vouée au non-sérieux. Les ritournelles, les refrains, la marque du genre populaire de la chanson qui imprime son empreinte à une section comme « Sérénade des sérénades » par exemple, exhibent par une dimension trop construite, par une structure excessivement rigide, les ficelles d'une composition qu'il conviendrait de mieux soustraire à la lecture, sauf à chercher à aiguillonner l'appétit comique du lecteur. La construction naïvement répétitive de la chanson constitue pour la spiritualité spontanée de Corbière un aliment poétique tout prêt, une sorte de *ready made*. Certes, la chanson a pu séduire le poète pour d'autres motifs : elle est modèle populaire à imiter et a dû susciter son goût de la musicalité, par exemple. Sa construction trop voyante contraste néanmoins dans le recueil avec l'effet appuyé de la fin. Ainsi les cinq quatrains de « Guitare » montrent le peu de progression d'un cheminement, défaillance trahie par les deux strophes liminaires qui se répondent comme en reflet. Les six quatrains de « Rescousse », en revanche, progressent jusqu'au point de non-retour dont menace le monostiche « Vais m'en aller ! » ; à l'échelle de la section tout entière, il est piquant de constater comment les critiques ont perçu le dialogue qui s'instaure de ce texte au suivant, « Toit », mais qu'aucun ne mentionne la métempsycose effective qui fait du récitant de « Rescousse » un être désormais plus proche de l'âne que de l'homme<sup>15</sup>, est plus surprenant, lors même que l'absence de solution de continuité relève pleinement de la construction comique du recueil. Ce type de saut sans rupture véritable d'un texte à l'autre non seulement ajoute à la portée comique, mais par surcroît est révélée par cette dimension dérisoire. De fait, si les cinq premiers textes<sup>16</sup> de « Raccrocs », constituent un incontestable ensemble, c'est non seulement du fait de leurs titres-dédicaces, mais en outre parce que ce joyeux amalgame brasse de façon inconsiderée hommes et bêtes selon une identification comique lourde de sens.

Les listes constituent la base de l'arsenal rhétorique requis par la poétique de Tristan Corbière. De longueur variable, elles sont par conséquent à mi-chemin de la composante microstructurale et de la donnée macrostructurale. Dans une accumulation quasi vaudevillesque, l'identité du « douanier » est redéfinie par une liste hétéroclite de près de vingt-cinq éléments dont la cohabitation baroque emprunte à l'occasion à d'autres procédés comme l'antanaclase (« Poète trop senti pour être poétique !... », p. 280).

*Les allusions sexuelles :*

« Nous bandons à la gueule, / Fond troué d'Arlequin. – » (p. 79)

Registre assez bien représenté dans le recueil, nous prenons le parti d'intégrer ces allusions sexuelles aux composantes qui créent ou ajoutent à la cohérence des textes où se décèlent ses traces, plutôt que de l'intégrer à la liste des figures microstructurales. Mais de simples allusions grivoises peuvent çà et là se contenter de parsemer un poème à l'origine assez peu disposé à leur laisser place, comme dans « La Rapsode foraine et le Pardon de Sainte Anne », où « la guenille en chair » complète ou rivalise avec les oripeaux des miséreux. Le fait

<sup>15</sup> « J'ai tondu l'herbe, je lèche / La pierre, – altéré / Comme la Colique-sèche / De Miserere ! » (*Les Amours jaunes*, éd. Jean-Pierre Bertrand, p. 132), selon une logique descriptive assez proche de l'évocation de l'âne dans la première strophe du « Poète contumace » (p. 119).

<sup>16</sup> « À ma jument souris », « À la douce amie », « À mon chien Pope », « À un Juvénal de lait », « À une demoiselle ».

Lair Toujours le petit *mort* pour rire

est qu'elles sont rarement isolées ponctuellement dans tel ou tel texte, mais qu'elles composent plutôt la trame filée, la grille de perception comique d'une lecture entière. Ce registre allie les contraires, notamment quand il s'agit d'évoquer la femme dans sa complexe sensualité, par exemple la pureté et le caractère sexuel. Dès « Paris », on rencontre « [...] sa pauvre muse pucelle / [qui] Fit le trottoir en demoiselle » (p. 64) ; « À l'éternel Madame » travaille la veine baudelairienne de la femme fatale, compliquée de la volonté de perversion du poète : « Fille de marbre ! en rut ! sois folâtre ! ... et pensive. / Maîtresse, chair de moi ! fais-toi vierge et lascive... » (p. 77). Autre manifestation de conjonction des contraires, celle qui mêle le thème religieux et la tonalité grivoise. On entend assez nettement le ricanement d'un Corbière volontiers anticlérical. L'ensemble de « Chanson en si » repose à cet égard sur un système de métaphores très rabelaisiennes qui donne au poème l'un de ses éléments de cohérence ; hormis la première strophe, l'ensemble des quintils s'offrent à une lecture très plaisamment décalée, car introduisant au sein du religieux le sens le plus physique de la symbolique et de la liturgie chrétiennes, jusqu'au graveleux. L'un de ces singuliers jeux de mots n'a pas échappé à Jean-Pierre Bertrand (« Chanson en si », p. 141) : « Si j'étais gros Confesseur, / Te fouaillerais, ô Ma sœur ! »

Se déployant d'ordinaire à l'échelle du texte, un tel type d'allusions érotiques tend chez Corbière à ajouter à sa structuration, voire à en constituer la colonne vertébrale, plutôt qu'à émailler de façon plaisante tel ou tel vers. Les objets les plus simples sont positivement investis d'une charge érotique, le masculin pour le goupillon, le cierge, la corde, l'ancre de miséricorde ; le féminin, avec le rideau, l'hostie, la niche de la Sainte.

Les allusions sexuelles s'attachent en effet volontiers aux objets, notamment maritimes, dans *Les Amours jaunes*. Tout le poème « Le phare » se décline selon cette lecture. Mais de façon ponctuelle, des évocations de l'architecture ou du paysage de bord de côte peuvent se prêter à de tels déchiffrements. Certains correspondent à une définition assez simple à élucider – ainsi dans « Le douanier », « [l]es amarres d'amour sur les grèves ancrées » (p. 280) peuvent-elles inciter à retrouver le terme argotique « bite », l'analogie de forme suffit à ce que l'amarrage finisse par désigner l'organe masculin. Mais Corbière n'est pas Apollinaire, et sur le terrain maritime, la grande vergue reste la grande vergue.

*Éléments microstructuraux*

Un constat s'impose. La sensibilité aux effets comiques traversant le recueil s'attache avant tout aux aspérités des procédés immédiatement visibles à l'échelle du vers, de la phrase, de l'expression – ceux que nous nommons ici *éléments microstructuraux*. En revanche, les procédés macrostructuraux et qui touchent à la composition du poème dans son ensemble passent plus aisément inaperçus à une lecture immédiate, menée sans réflexion. L'humour qui émane de la poésie corbiérienne provient de façon privilégiée du jeu sur le signifiant bien davantage que sur le signifié d'où cet effet majeur d'avoir affaire à un comique exigeant, de nature intellectuelle.

Les effets d'antanaclase, par exemple, sont parmi les plus récurrents, et en définitive, les plus drôles. Le domaine affectif, fibre bien malmenée dans la section « Les Amours jaunes », ouvre un champ infini à Tristan Corbière pour croiser le sérieux de la douleur sentimentale et l'incongruité de son expression, transposée dès lors sur le terrain du burlesque. Au détour d'un vers, le cliché du cœur se rappelle à son origine physique (« Ci-gît, – cœur sans cœur, mal



Lair Toujours le petit *mort* pour rire

planté », dans « Épitaphe », p. 74), au besoin par le rapprochement dérisoire d'une autre partie du corps. Dans « Déclin », un alexandrin n'est pas sans appeler l'exemple canonique de syllepse offert par Jacques Prévert, dont on connaît « Alors il prit du ventre et beaucoup de pays ». Chez Corbière, dans une sorte de pastiche par anticipation, le jeune poète qui a gagné du galon est coupable de renier la muse à qui il préfère le confort de la gloire : « Son cœur a pris du ventre et dit bonjour en prose » (p. 117). Briser l'unité du syntagme correspond à la fonction polémique dévolue à ce réquisitoire contre l'embourgeoisement de l'artiste ; la nouvelle unité syntaxique recréée, par son aspect non-sérieux, discrédite hautement sa cible, conciliant fond, contenu ridicule, et forme hyper-conventionnelle du cliché. Elle aboutit à la mise en valeur de l'univers faussé du poète dont elle ruine le langage. Autre partie du corps visé, dans « Heures », le « Mauvais œil à l'œil assassin » (p. 140), qui joint à l'expression figée « Mauvais œil » la métaphore désignant l'œillade qui attende au cœur.

Les éléments les plus virtuoses de la poésie de Corbière se rencontrent sans conteste de façon privilégié sur l'axe syntagmatique. Les effets d'antanaclase relativement bien représentés dans le recueil se déplacent davantage sur un axe horizontal, et l'écart de sens séparant les deux acceptions du même terme rencontrées dans un voisinage proche est chose malléable, toujours tributaire de l'intention du poète : « Tiens : – C'est toujours neuf – calomnie / Tes pauvres amours... et l'amour » (« Paris », p. 67) fait par exemple tenir dans l'épaisseur du trait la distance tenue entre le drame individuel et le sentiment générique. Plus discret, le « viveur vécu » dans « Le poète contumace » cumule forme active clichée et forme passive insolite.

Cette exploitation récurrente de l'antanaclase peut déboucher sur une apparence de tautologie, trompeuse, au vrai. Pascal Rannou a définitivement montré comment « Aussi goéland que les goélands » n'est donc pas une formulation creuse, mais veut dire : aussi pillard que les goélands<sup>17</sup>. Il en résulte néanmoins l'illusion d'une répétition littérale effectuée librement qui suscite le rire. Plus contraints, moins révolutionnaires, sont les couples de mots à la rime apparentés par leur étymologie, dérivés d'une même base, voire morphologiquement strictement identiques. Moyennant une association proscrite par les règles de la poésie classique, Corbière aboutit à la remotivation d'une catachrèse, à la revitalisation d'un trope désuet : « Grand opéra », dans « Sérénades des sérénades », voit Corbière exploiter sans vergogne l'antonomase et accoupler barbarie et Barbarie : « Dans ton éternité, sais-tu la Barbarie / De mon orgue infernal, *orgue de Barbarie* ? » (p. 145). Une telle redondance s'aggrave de la présence du même mot, *barbare*, dans le poème précédent « Portes et fenêtres » – ce qui pose, par parenthèses, l'hypothèse de la contemporanéité de l'écriture de deux textes voisins l'un de l'autre dans le recueil.

Les effets de paronomase se situent à l'articulation du signifiant et du signifié. Ils fournissent à Corbière l'occasion de féconds jeux de mots. *In praesentia*, la paronomase fait sens en réveillant elle aussi les vieilles associations de termes. « Donc, la tramontane est montée » se positionne au fécond carrefour sémantique de la tragédie noble et du monde trivial des tréteaux. Dans le même texte, le foie, lui, permet tout d'abord une variation comique qui fait passer le prométhéen organe à l'état de « petit foie gras, truffé [...] ». « Quel vautour, quel *Monsieur Vautour* / Viendra mordre à ton petit foie / Gras, truffé ?... pour quoi

<sup>17</sup> Pascal Rannou, « De l'album Louis Noir aux *Amours jaunes* : réécritures tristaniennes du "Naufrageur" et d'"Au vieux Roscoff" », à paraître dans *Cahiers Tristan Corbière*, n° 2, 2019.

Lair Toujours le petit *mort* pour rire

– Pour le four !... / Four banal !... Adieu la curée ! – » (p. 69). L'effet de syllepse, trait saillant de cette même strophe, est appliqué au mot « four » : au croisement du registre de la théâtralité (les comédiens connaissent l'échec *cuisant* qu'est un four) et du quotidien des marges de la vie des acteurs (« ton petit foie » surplombe « Pour le four », faisant émerger l'image du petit four logiquement appelé par les adjectifs « Gras, truffé »), le mot *four* est surtout repris par l'anadiplose, « Pour le four !... / Four banal !... » en insérant une troisième charge sémantique, puisque avec le four banal<sup>18</sup> surgit l'isotopie médiévale déjà présente dans les vers précédents à travers la cour des miracles, par exemple. Une signification d'ensemble fédère ces éclats de sens qui déclenchent les possibles éclats de rire face à l'activation vertigineuse et simultanée des diverses acceptions d'un mot.

L'anadiplose, constitutive d'une linéarité apparente de la phrase, est au niveau microstructural l'un des éléments de base de la litanie, forme sans cesse exploitée par Corbière. Elle en est presque une déclinaison possible, y compris dans des textes qui ne relèvent pas de cette influence du schéma de la prière. « Elizir d'amor » en présente dès la strophe 2 une timide esquisse : « Mais ma musique est maudite, / Maudite en l'éternité », puis libère le procédé, à tel point que la pratique de l'anadiplose, ou d'une forme de concaténation, en vient à mélanger de façon vertigineuse des composantes sémantiques variées, sur le mode de la libre association d'idées. Il paraît en émaner pour le poète une dynamique d'inspiration franchement décomplexée et sans plus aucune retenue apparente : « Pas-de-loup, loup sur la face, / Moi chien-loup maraudeur, / J'erre en offrant de ma race : / – Pur-Don-Juan-du-Commandeur. –»

Les calembours ne sont pas moins significatifs. Le poète contumace tâche de délimiter les contours de la vanité de son art, brillant mais creux, comme « Une coquille d'huître en rupture de banc » (p. 122). La faune aviaire n'est pas en reste dans le même texte, criillant de façon dissonante dans les nuits blanches du couple : « Voici mes rossignols, rossignols d'ouragan – / Gais comme des poinçons – sanglots de chats-huants » (p. 124).

Une identique frénésie du calembour se déchaîne à travers le bestiaire animant un texte qui, il est vrai, sort du cadre de notre corpus des *Amours jaunes*. « L'hymne nuptial » tiré des « Vers de jeunesse » est résolument construit en vue d'une fin délirante, où les schémas rimiques s'ordonnent autour du comique à ménager. Corbière s'y paie le luxe de calembours *in praesentia* à travers l'évocation d'une faune nord-africaine ; on citera l'endémique dromadaire, que de façon très avisé, Corbière ne confond nullement avec son cousin le chameau : « Il faut un dromadaire / Dans ce désert du cœur / Et ce tendre homme adhère / Ce jour à ce bonheur. » Puis voici la gazelle, que Corbière, décidément renseigné au plan faunistique, distingue bien de l'antilope, inexistante, au Maghreb : « Assis, il dit : « Gazelle, / Je demande ta main ! / Soupirant au gaz elle / Lui répond : « Oh ! demain \*<sup>19</sup> ».

Plus problématique s'avère le recours au grand singe anthropoïde, dans le même texte. Le scrupule scientifique retient-il la plume de Corbière qui se refuse à exploiter intégralement

<sup>18</sup> Dans « Litanie du sommeil », Corbière procède à une déconstruction de cette même lexie en intervertissant l'ordre des mots : « Panier-à-salade idéal ! Banal four ! ». L'antéposition de l'adjectif relationnel, proscrite au plan syntaxique, débouche sur une nouvelle acception du groupe de mots.

<sup>19</sup> « [En marge de cette strophe, l'auteur a noté : « Son père était directeur de la Compagnie du gaz à Morlaix. »]

Lair Toujours le petit *mort* pour rire

le calembour qui se maintient néanmoins sous la forme d'une irrésistible rime équivoquée *in absentia* : « –“J’habite l’Algérie / Et c’est Oran où tend / Ici, dans ma partie / L’espoir d’avancement<sup>20</sup>.” » L’orang-outan habite, on le sait, les îles de la Sonde, l’Indonésie, où nul sirocco ne vient jamais faire sentir son haleine. Évident repentir, puisque la rime qui eût pu être millionnaire se voit accouplée à une simple sonorité, formant ainsi l’unique couple de rimes pauvres du poème : « Oran où tend / avancement ». L’application du terme « comique » au traitement du bestiaire de Tristan Corbière a le mérite méthodologique d’invalider le recours au terme d’« ironie » – la faune ne subit pas, sauf à la marge, l’intention caricaturale de son auteur, et de ce fait désamorce la violence verbale transitive propre au discours satirique. La forme comique s’avoue plus réflexive que transitive ; l’esprit s’y reflète dans le résultat de son propre exercice. L’humour qui accompagne les références à la faune va de pair avec une tendance incontournable de la sensibilité de notre poète, sa presque complète indifférence à l’endroit de la nature, qui n’est nullement le lieu du salut ou du rachat de la bêtise de l’homme ou de la cruauté de la femme.

Contrepèteries et anagrammes apparaissent dans *Les Amours jaunes* sous une réalisation plus ou moins parfaite ; la formulation d’un certain idéal du comédien, « *Voir les planches, et puis mourir !* » (p. 68) offre une parenté sonore qui peut passer inaperçue à l’oreille, mais tout *Naples* est dans les *planches* ; au total, on lirait dans le recueil trois expressions imparfaites ou marginales de la fameuse devise : sa version italienne, dans « Raccrocs », où on l’on trouve les éléments d’une critique de l’image d’Épinal bâtie à coups de pinceaux, suivie de la traduction française tronquée, interrompue par l’aposiopèse (« *Voir Naples et...* »), et enfin sa manipulation anagrammatique dans « Evohé ! fouaille la veine ».

Dans « La balancelle », qui nous force il est vrai à sortir encore du cadre du recueil *stricto sensu*, mais le texte qui met en scène le finistérien Trémintin, originaire de l’île de Batz est, il est vrai cher au cœur des Bretons, les parentés graphiques de « turc » et « truc » constituent une manière de discréditer l’ennemi. Le jeu sur les sonorités du mot « turc » interroge l’exotisme du mot, dénude son squelette consonantique, le désosse, avant la mise à jour de son squelette tout court : un *Turc* serait ni plus ni moins qu’un *truc* : « /mais c’est infecté d’Turcs, / D’archi-Turcs qui vous cur’nt la carcass’ : c’est leur truc<sup>21</sup>. » L’enveloppe phonétique du mot est le lieu de toutes les tromperies, l’objet de toutes les manipulations voulues – du *Turc*, on passe aisément à l’« *archi-Turc* », comme si un degré d’intensité pouvait affecter la nationalité ; la déclinaison tragique de ce jeu se lit par ailleurs dans « La pastorale de Conlie » où les chefs sont présentés « [a]rmés en faux-turcs-espagnols ».

Des outils rhétoriques plus ponctuels sont décelables, qui contribuent au relief comique du recueil. La figure de la gradation se rencontre ainsi plus rarement. Au sein d’une liste de verbes dérivés sur une identique base, elle peut progresser selon une vertigineuse dynamique de l’enflure qui fait penser à quelque vers empli d’homéotéleutes de Molière. Dans « Paris », on trouve ce quatrain « Là : vivre à coups de fouet ! – passer / En fiacre, en correctionnelle ; / Repasser à la ritournelle, / Se dépasser, et trépasser » (p. 65). Le polyptote est également

<sup>20</sup> « L’hymne nuptial », *Les Amours jaunes*, édition établie par Jean-Louis Lalanne, Poésie / Gallimard, 1973, rééd. 2013, p. 223.

<sup>21</sup> « La balancelle », *Les Amours jaunes*, éd. Jean-Louis Lalanne, p. 232.

Lair Toujours le petit *mort* pour rire

présent, déclinaison verbale de la figure dérivative : « Nous verbalisons ! Tu verbalisais ! » (p. 281).

Le détournement des expressions toutes faites existe lui aussi, mais est sensiblement plus rare : « – Voir les planches, et puis mourir ! » (p. 68), reprise falsifiée déjà rencontrée plus haut ; il nous faudrait aussi faire un sort au traitement infligé à la logique, à travers des entorses à la raison qui évoluent jusqu'à l'absurde : dans « Le Fils de Lamartine et de Graziella », Corbière, pour les besoins de la cause, fait mourir la jeune femme à seize ans, laissant un fils de... vingt ans exploré, seul au monde. « Ce Fils avait vingt ans quand, Mère inoculée, / Tu mourus à seize ans !... C'est bien tôt pour nourrir ! » (p. 199). La lecture s'affole face à l'enchevêtrement des procédés comiques : jeu de mots sur *immaculée* et *inoculer* (la maladie mortelle qui frappe Graziella), parodie de certains vers du « Premier regret » de Lamartine, paronomase exploitée de « nourrir » et « mourir », qui fait de Graziella une mère nourricière tragiquement jeune. De libres associations d'idées lancent parfois le mouvement créatif vers de délirantes images comiques : « La mer moutonne !... Ho, mon troupeau ! / C'est moi le berger, sur le sable... » (p. 284) qui ne sont pas sans annoncer certains mécanismes de la pensée créatrice d'Apollinaire<sup>22</sup>, quelque quarante ans plus tard.

En définitive, qu'il arrive parfois à Corbière de s'abandonner à une forme d'humour moins marqué par l'exigence est incontestable ; revêche, rosse à l'égard de la femme et des corps constitués, grinçant à l'endroit des valeurs révérees en général et des représentations éculées de la poésie et du poète en particulier, il lui arrive d'user dans son comique de ficelles plus aisément visibles. D'autant que son humour se situe à la croisée d'influences plurielles mais repérables. Tour à tour ou simultanément voltairien, moliéresque, rabelaisien, toujours shakespearien, l'humour de Corbière procède essentiellement à la fois d'une vision du monde qui l'entoure et d'une modalité d'écriture poétique. Une lecture sensible au déploiement du comique dans le recueil permet par exemple de s'intéresser à la mise en résonance des textes deux à deux, et de mettre en évidence l'articulation ou le lien qui se tisse d'un poème à l'autre, de façon plus récurrente qu'on ne pense, ajoutant peu à peu à la liste des ingrédients qui tisse une cohérence plus grande qu'on a été tenté de le voir jusqu'à présent. Car l'écriture comique exige ce relief et cet effort d'unité qui fait entrer en dialogue les pièces au sein du recueil. Par surcroît, cette modalité du romantisme – notion si problématique chez Corbière, qui l'exerce, selon les termes de Yann Mortelette, « par prétérition<sup>23</sup> » – qu'est le comique restitué sa profondeur à la poétique de l'intersubjectivité si profondément présente dans le recueil.

Il nous faudrait bien entendu nous livrer à une analyse exhaustive des spécificités comiques du recueil *Les Amours jaunes*, mais l'ampleur d'une telle étude dépasse le cadre de notre propos. De toute évidence, l'humour de Tristan Corbière est résolument justiciable d'une approche systématique, à l'image de celles dont des prosateurs en apparence éloignés d'une certaine forme de comique comme Jules Renard, Joris-Karl Huysmans, ou des poètes comme Stéphane Mallarmé, ont pu faire l'objet.

<sup>22</sup> « Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin », vers liminaire de « Zone », et par conséquent de tout le recueil *Alcools*, d'Apollinaire.

<sup>23</sup> Yann Mortelette, « Tristan Corbière, *Les Amours jaunes* », dans *Agrégation de lettres 2020*, Ellipses, 2019, p. 112.