

# Le roman des *Amours jaunes*

Benoît Houzé

(Doctorant, Université Rennes 2, CELLAM)

Je me propose ici d'explorer, sans exhaustivité mais en pointant plusieurs points saillants, les liens de la poésie des *Amours jaunes* au romanesque. Cette question importante pour l'écoute et l'étude du recueil n'a jamais, à ma connaissance, fait l'objet d'une mise au point critique. Or la situation de la poésie de Corbière vis-à-vis du roman est tout à fait singulière dans son époque, voire dans son siècle. Bien sûr, l'étonnante filiation biologico-littéraire qui unit Tristan à son père est ce qui construit en premier lieu cette singularité. Cependant, ici comme ailleurs chez Corbière, il faut se garder de faire du geste poétique une simple « affaire de famille », sous peine d'en venir à poser sur l'œuvre un regard clinique – relevât-il de la prestigieuse clinique psychanalytique –, plutôt que littéraire et artistique ; sous peine également de sous-estimer la culture littéraire de Tristan, qui permet à son œuvre de faire écho à celles de grands auteurs de tous genres. Je tâcherai donc ici, tout en me référant bien évidemment à l'œuvre du père, de souligner également les dialogues que construisent *Les Amours jaunes* avec d'autres romans, du XIX<sup>e</sup> siècle ou plus anciens, afin de montrer que la singularité du rapport au romanesque constitue chez Corbière une proposition poétique qui porte loin et peut peut-être encore parler aujourd'hui.

Pour résumer cette singularité, on pourrait dire que Tristan, sans doute l'un des premiers, met la poésie au défi du roman. La suprématie générique de la poésie sur le roman ne va jamais d'elle-même dans l'œuvre de ce grand poète, alors qu'elle affleure implicitement ou explicitement dans de nombreux textes de poètes des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Baudelaire et Rimbaud louent ainsi respectivement *Les Misérables* d'être « un roman construit en manière de poème<sup>1</sup> » et « un vrai poème<sup>2</sup> », comme si le genre romanesque parvenait, dans ses meilleures expressions, à se sublimer en poésie ; Mallarmé disait goûter le roman naturaliste mais lui préférer « les vers et les orchestres<sup>3</sup> », ces derniers dépassant le simple rendu du réel pour atteindre à la réflexion des rapports entre éléments du réel ; on sait qu'André Breton, citant Paul Valéry, dépréciera, face à l'absolu poétique, le caractère anecdotique du récit romanesque, symbolisé par la fiction d'*incipit* « La marquise sortit à cinq heures<sup>4</sup> ».

---

<sup>1</sup> « *Les Misérables* par Victor Hugo », [1862], dans *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1976, p. 220.

<sup>2</sup> Lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871, dans *Œuvres complètes*, éd. André Guyaux et Aurélia Cervoni, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 253.

<sup>3</sup> Jules Huret, « M. Stéphane Mallarmé », dans *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Charpentier, 1891, p. 64.

<sup>4</sup> *Manifeste du surréalisme*, [1924], Paris, Gallimard, coll. Folio / Essais, 1998, p. 17.

Houzé, Le roman des *Amours jaunes*

Ces protestations de supériorité apparaissent paradoxalement dans le contexte d'une progressive domination éditoriale, voire intellectuelle et littéraire, du roman sur les autres genres, qui se mit en place dans le courant du XIX<sup>e</sup> siècle – voire avant, le Romantisme n'ayant peut-être été de ce point de vue qu'une parenthèse. Daniel Grojnowski a montré le renversement de rapport de force entre roman et poésie, en termes de parution d'ouvrages, entre 1830 et 1880<sup>5</sup>. En 1886, le critique Jules Lemaître ira jusqu'à prophétiser la disparition de la poésie à l'horizon 2000, face au roman et au théâtre, genres qui lui semblaient devoir être fatalement privilégiés par une civilisation de plus en plus informée par la rationalité scientifique<sup>6</sup>. Au-delà de ces éléments éditoriaux et idéologiques, un duel de poétiques, centré sur les questions du récit et des voix littéraires, et en particulier sur celle du récit qu'un sujet peut faire de lui-même, peut être identifié entre roman et poésie dès Balzac. Depuis *Illusions perdues* en effet, le poète se voit contester par le romancier le récit de sa propre histoire. On sait que l'histoire du poète et de sa voix est un enjeu majeur du recueil de Corbière, sans doute sa *trame* principale. Il y a donc une certaine logique à ce que l'ombre du roman, la possibilité du roman, plane sur ce recueil dédié « à l'auteur du Négrier ».

La position de faiblesse de la poésie dans le champ littéraire éclaire une partie de la situation du poète dans *Les Amours jaunes*, comme si Corbière entérinait, au contraire de la plupart de ses contemporains poètes, l'hégémonie romanesque, y acquiesçait même, avec un sourire jaune : ainsi le triptyque « Pauvre Garçon », « Déclin », « Bonsoir » présente-t-il un amoureux apparemment mort d'amour dont on s'aperçoit, en cours de cycle, qu'il n'est en réalité « que » mort à la poésie et passé à une prose (« Son cœur a pris du ventre et dit bonjour en prose<sup>7</sup> ») qu'on peut imaginer journalistique, boulevardière, mais aussi romanesque – tout le paradoxe étant que c'est précisément la vigueur, la condensation, le style elliptique propre à la *poésie* de Corbière qui permet de prendre acte de cette mort du poème, en la parcourant donc d'un souterrain contredit.

Ce n'est donc pas que le roman ou le romanesque soient exactement célébrés dans *Les Amours jaunes* – même dans la résurrection poétique de l'œuvre paternelle, c'est plutôt l'épique, potentiellement commun aux deux genres, qui surgit en gloire, quoique jauni par le temps (« La mer... La mer n'est plus qu'une fille à soldats<sup>8</sup> !... ») –, ni que la poésie de Corbière tende avidement vers cet autre genre. On assiste plutôt à un vis-à-vis, voire à un duel. On trouve d'ailleurs des figures de mauvais roman dans *Les Amours jaunes* : *Graziella*, que j'évoquerai brièvement tout à l'heure, mais aussi le « roman pauvre » que l'aimée ne finit pas, le laissant « entr'ouvert<sup>9</sup> », auquel est comparé son prétendant poète lorsqu'elle en aura assez de lui. On rompt donc avec le poème en en faisant un roman inintéressant. En creux de ce vers de « Femme » s'esquisse une valorisation de la relation poétique au lecteur, capable

<sup>5</sup> *La Muse parodique*, Paris, José Corti, 2009, p. 12, note 5 ; référence indiquée par Stéphane Ischi, dans « Tristan Corbière et Charles Cros, itinéraires parallèles », *Cahiers Tristan Corbière*, n° 2, Paris, Classiques Garnier, à paraître.

<sup>6</sup> Jules Lemaître, *Les Contemporains, Études et portraits littéraires, Première série*, Paris, Lecène et Oudin, 1886, p. 83 ; référence indiquée par Stéphane Ischi, art. cit.

<sup>7</sup> « Déclin », *Les Amours jaunes*, éd. J.-P. Bertrand, Paris, Garnier-Flammarion, 2018, p. 117, v. 9.

<sup>8</sup> « Matelots », *ibid.*, p. 246, v. 107.

<sup>9</sup> « Femme », *ibid.*, p. 111, v. 4.

de l'interpeler sans cesse comme de lui dire orgueilleusement « Bonsoir<sup>10</sup> » lorsqu'il ne mérite pas le poème, là où le roman est dépendant du fragile lien qu'il tisse moins directement avec lui de page en page.

Le roman est donc plutôt convoqué par le poème pour que celui-ci s'y mesure – éprouvant à la fois sa faiblesse et son irréductibilité, son caractère *inéarrable*. Tout se passe comme si Corbière cherchait jusqu'à quel point le romanesque pouvait poser sur le poétique son regard critique, jusqu'où *l'ironie de l'histoire* propre au roman, et en particulier au roman réaliste, pouvait défaire les postures poétiques, défaire l'ironie poétique elle-même. Nous émettons l'hypothèse que Corbière cherche alors, en temps de crise du lyrisme et de la poésie en général, à les redéfinir par l'absurde, à susciter une réaction « vitale » du poétique, face au roman, mais aussi *avec* le roman, *grâce* au roman, vers une nouvelle spécificité poétique – une poésie de la prose du monde, peut-être, et sûrement de l'âge du roman.

### ***L'œuvre romanesque d'Édouard Corbière, terreau d'une poésie critique***

La critique a déjà bien identifié les nombreux échos des romans d'Édouard Corbière dans l'œuvre de son fils<sup>11</sup>, et plusieurs analyses des liens entre la poésie de Corbière et le romanesque paternel ont déjà été formulées<sup>12</sup>. J'ai moi-même proposé l'idée, inspirée des analyses d'Hugues Laroche<sup>13</sup>, que « Gens de mer » constituait un *tombeau* des romans du père (sans réduire à ce statut l'ensemble de la partie, où une appropriation du thème maritime ainsi qu'une présence de la poésie et peut-être du romanesque de Gabriel de La Landelle sont sensibles), avec toute l'ambiguïté œdipienne de cette formule<sup>14</sup>. Je changerai ici de perspective, en observant l'œuvre du père avant celle du fils, pour identifier le legs du romanesque paternel dans la manière qu'eut Tristan de penser et de vivre sa poésie. Les romans du père orientent le fils à la fois vers une poésie radicalement critique et vers un idéal, une utopie du poème.

Le romanesque d'Édouard Corbière peut en effet d'abord sembler purement et simplement antipoétique. En premier lieu parce qu'en fondant son autorité sur sa vie de marin<sup>15</sup>, Corbière père fait valoir l'expérience comme critère de valeur contre la subjectivité fantaisiste et imaginative qu'il trouve chez Eugène Sue mais aussi chez des poètes romantiques. Édouard Corbière tâche également de faire entrer le lexique très spécialisé des gens de mer et leur argot dans ce qu'il appelle, en reprenant à son compte une formule

<sup>10</sup> Voir « Bonsoir », *ibid.*, p. 118, et le « Bonsoir » final du *Crapaud* (*ibid.*, p. 110, v. 14), à entendre bien sûr comme une parole de rupture, et non comme une salutation ouvrant un dialogue.

<sup>11</sup> Voir notamment la préface de Christian Angelet aux *Amours jaunes*, Paris, Livre de Poche, 2003, p. 17-20.

<sup>12</sup> Pour un bilan de ces analyses, voir Benoît Houzé et Armelle Hérisson, *Tristan Corbière, "Les Amours jaunes"*, Neuilly, Atlande, coll. « Clefs concours », 2019, p. 22-27 et 30-35.

<sup>13</sup> Voir *Tristan Corbière, ou les voix de la corbière*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1997, en particulier le chapitre « La structure des Amours jaunes : un livre-tombe ».

<sup>14</sup> Benoît Houzé et Armelle Hérisson, *op. cit.*, p. 27.

<sup>15</sup> Corbière souligne, en 1855, avoir écrit *Le Négrier* « sous l'impression encore vibrante de [s]es souvenirs » (« Un confidence d'Auteur au Public », *Le Négrier*, [1855], éd. François Roudaut, Klincksieck, Paris, 1990, p. 4).

dépréciative de la presse du temps, la « littérature amphibie<sup>16</sup> ». Si bien que ses romans, dira un critique « sentent le goudron<sup>17</sup> » comme les bateaux calfatés qu'ils mettent en scène – comme si le réel dont ils parlaient suait du texte, très loin de la dynamique d'idéalisation traditionnellement affectée aux genres poétiques nobles. Dans les comptes rendus du temps, l'opposition entre le romanesque d'Édouard Corbière et la poésie est récurrente : un critique moque la prétention de Corbière de se croire, sur la simple base de son expérience de marin, meilleur écrivain que le Vigny de « La Frégate la Sérieuse, ou la plainte du capitaine » (1828)<sup>18</sup>, et c'est un poète, Alfred de Musset, qui porta, au détour d'une de ses chroniques de la *Revue des deux mondes*, la critique la plus mordante à l'auteur du *Négrier* :

M. Édouard Corbière, dont les romans se traduisent, assure-t-on, dans toutes les langues de l'Europe, et que ce succès encouragera peut-être à faire traduire en français *Le Négrier*, ne s'en tiendra pas, probablement [...], à ce dernier ouvrage<sup>19</sup>.

Édouard Corbière était sans doute prêt à convenir, voire à s'enorgueillir, que ses textes « sentent le goudron ». Il fustige en effet dans l'un de ses articles de presse la littérature maritime écrite « sur du papier jonquille avec de l'encre vaporisée de jasmin et de tubéreuse<sup>20</sup> ». Cette dernière phrase résonne bien sûr étrangement avec la publication de neuf exemplaires des *Amours jaunes* sur ce même papier (quoique sans encre parfumée !). Hasard objectif, sans doute, mais qui donne à penser une acceptation, *in fine*, par Tristan Corbière, de la littéarité et de la poéticité – et de l'ironie de l'histoire qui voit un poète ayant célébré les rudes matelots contre les « terriens » et « parisiens » publier son recueil en édition de quasi-luxe chez Glady frères, rue de la Bourse – littéarité et poéticité envers lesquelles son père nourrit, toute son œuvre durant, un rapport de dépréciation mêlé de fascination. Pour accéder à cette acceptation du littéraire, Tristan dut traverser le problème littéraire paternel dans son propre texte. On retrouvera donc dans son œuvre cette « mauvaise odeur du réel », qui défait la représentation et particulièrement les conventions et le bon goût poétiques (voir par exemple la couleur du pantalon de Bitor, jadis « *cuisse-de-nymphé-émue* », devenue « *Merdoie* », à propos de laquelle Tristan convoque ironiquement une citation du Gautier de « L'Art<sup>21</sup> »).

La critique de la poésie prend d'ailleurs, dans quelques textes de Corbière père, une forme plus explicite. Elle vise alors surtout, comme on le sait, le mouvement romantique, qu'il avait déjà attaqué dans *La Nacelle*, l'un des journaux qu'il avait dirigés dans sa jeunesse, par exemple lorsqu'il présenta quelque peu péremptoirement, en 1823, Victor Hugo comme un « jeune homme qui NE CONNAÎT PAS LA MESURE DE SES FORCES<sup>22</sup> ». Dans un passage du

<sup>16</sup> « Des emprunts libres faits à la littérature maritime par notre époque », *La France maritime*, t. 3, 1837, p. 82.

<sup>17</sup> *Revue de Paris*, mars 1832, t. 36, p. 205 ; cité par François Roudaut dans son « Introduction » au *Négrier*, éd. cit., p. xxxvi.

<sup>18</sup> Cité par Jacques-Rémi Dahan, dans « L'odeur du goudron », préface à Édouard Corbière, *Les Pilotes de l'Iroise*, Paris, José Corti, 2000, p. 9.

<sup>19</sup> « Chronique de la quinzaine », *Revue des deux mondes*, 30 octobre 1832, p. 369.

<sup>20</sup> Cité par Jean Berthou dans *Édouard Corbière, père du roman maritime en France*, [catalogue de l'exposition Corbière présentée à Brest et à Morlaix en 1990], Paris, Gallimard, 1990, p. 11.

<sup>21</sup> « Le Bossu Bitor », *Les Amours jaunes*, éd. cit., p. 250, v. 77-80.

<sup>22</sup> Cité par François Roudaut, dans *Le Négrier*, éd. cit., p. xxvii.

*Baniam*, roman de 1836, un poète de « la nouvelle école » fait lire au narrateur, après un dialogue qui montre toute sa suffisance, un poème lyrique que Corbière père pensait manifestement être une bonne satire des travers romantiques : il y moque l'obscurité métaphorique et la métrique débraillée. Citons-en une strophe pour mémoire : « Sur ton front Dieu jeta l'étoile / De poésie, et déjà j'ai / à tes yeux déferlé la voile / Dont mon amour s'est ombragé. / Ange, mythe, gnome ou Sylphide, / Qu'importe ! voici venir l'ins- / tant où ta paupière limpide / Comprendra mon regard de lynx<sup>23</sup>. »

Au-delà de la poésie, somme toute peu évoquée par Corbière père, c'est le chant individuel qui est particulièrement moqué : toujours dans *Le Baniam*, un chanteur lyrique casse les oreilles de toute une maisonnée<sup>24</sup> ; dans *Deux Lions pour une femme*, le narrateur oppose deux personnages, un capitaine « classique » et son subrécargue « romantique<sup>25</sup> », qui « savait chanter faux avec une prétention ridicule que l'on ne pouvait comparer qu'à l'inexorable sottise avec laquelle il faisait grincer sous ses doigts une guitare<sup>26</sup> » ; enfin, dans *Les Îlots de Martin-Vaz*, le capitaine Goulven, « détracteur du genre lyrique<sup>27</sup> », critique longuement le manque de naturel de l'opéra.

En somme, les héros de Corbière père réagissent, lorsqu'ils sont face à une production poétique ou, plus largement, lyrique, comme Alceste face au sonnet d'Oronte. Ce qu'ils ridiculisent, c'est une prétention et une artificialité lyrique, plutôt que le lyrisme en lui-même. Comme chez Alceste en effet, il y a chez Corbière père la nostalgie d'un lyrisme naïf, dont on trouvera des traces modalisées dans la poésie du fils. Le narrateur du *Négrier* célèbre ainsi les « joyeuses chansons<sup>28</sup> » des marins, qui ont le double mérite d'être collectives – sans prétention lyrique individuelle, donc – et spontanées – version maritime du « chant de l'âme » transparent et sans artifice des premiers hommes selon Rousseau. Une longue et belle note des *Trois pirates* (1838)<sup>29</sup>, à mi-chemin entre l'étude ethnologique et le fragment de mythologie maritime, narre ainsi dans le détail la naissance d'une chanson maritime à bord d'un navire. C'est une illustration par anticipation de la formule de Lautréamont : « La Poésie doit être faite par tous. Non par un<sup>30</sup> » : chaque membre de l'équipe ajoute un vers, une rime, un couplet à ce « petit poème errant » qui courra ensuite les mers, comme le romancier se plaît à le souligner, sans nom d'auteur.

Tout se passe donc comme si, pour le père romancier, le lyrisme ne pouvait échapper au ridicule qu'en perdant la conscience de lui-même et en rompant avec la subjectivité individuelle. Mais il est bel et bien réputé pouvoir y échapper : nous avons essayé de montrer qu'un véritable désir lyrique animait en réalité, plus ou moins souterrainement, l'œuvre du père de Tristan. La pratique poétique encadre d'ailleurs la pratique romanesque, dans la

<sup>23</sup> *Le Baniam*, Bruxelles, Méline, 1836, p. 161.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>25</sup> *Deux lions pour une femme*, Paris, Souverain, 1835, p. 16.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>27</sup> *Les Îlots de Martin-Vaz*, Paris, Berquet et Petion, 1842, p. 275.

<sup>28</sup> *Le Négrier*, éd. cit., p. 360.

<sup>29</sup> *Les Trois pirates*, Paris, Werdet, 1838, p. 271-288 ; note reproduite dans le second numéro des *Cahiers Tristan Corbière*, à paraître.

<sup>30</sup> *Poésies II*, [1870], dans *Œuvres complètes*, éd. J.-L. Steinmetz, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 288.

chronologie de création paternelle : avant ses années de romancier, Édouard Corbière publia notamment des *Élégies brésiliennes*<sup>31</sup>, influencées par Parny, et des traductions de Tibulle<sup>32</sup> ; ses dernières publications furent des romances sur des airs à la mode pour *Le Chansonnier des Grâces*. Corbière père lègue donc à son fils une riche vision de la poésie, où le romanesque, dont le manque d'art (« mon abrupte et inculte Négrier<sup>33</sup> », écrit-il dans sa « Confiance d'Auteur au Public » de 1855) est avoué, nous semble-t-il, tout à la fois avec fierté et regret, critique certes vertement l'artificialité poétique, en des termes que l'on retrouvera dans *Les Amours jaunes*, mais pointe aussi vers une poésie dont Corbière père se sent lui-même, manifestement, incapable :

Combien pour le poète qui vivrait de la vie d'artiste parmi ces hommes d'airain, il y aurait de belles et sombres couleurs à prendre dans leurs mœurs mêmes, pour peindre sur un tableau colossal leur mépris de la mort, leur soif de débauches et leur amour de dangers et de gloire<sup>34</sup> !

Édouard Corbière lègue donc à son fils rien moins qu'une vision critique de la poésie doublée d'une utopie du poème, qui toutes deux informeront fortement le texte des *Amours jaunes*.

### **Le défi du narratif à l'événeementialité lyrique**

Mais c'est au-delà de l'œuvre du père qu'il faut aller chercher le défi radical que pose, pour Tristan Corbière, le roman à la poésie. Il faut alors faire un détour par un examen rapide de la présence du narratif dans le recueil. Ici, Corbière semble hanté par ce que nous avons déjà appelé « l'ironie de l'histoire ». À plusieurs reprises en effet, la poésie, et l'ironie poétique elle-même, qui est, dans *Les Amours jaunes*, comme l'a bien vu Laforgue, une manière pour Corbière de se rendre insaisissable, de faire toujours circuler le sens pour éviter d'être « objectivé », aurait dit Sartre, pour éviter d'être mis « au clou », pour reprendre une image polyréférentielle des *Amours jaunes*, qui dit à la fois la mort du processus artistique par l'exposition du tableau, la dépossession, l'oubli, et la mort christique. Cette ironie caractéristique de Corbière est menacée d'être clouée, saisie, narrativisée par le récit – comme la voix d'un discours, lorsqu'il est narrativisé, est « soufflée » par celle du narrateur, qui la résume, la recouvre de sa voix, et l'enchaîne dans la série d'événements de son récit. Et c'est alors non plus centralement avec l'œuvre de son père que la poésie de Corbière dialogue, mais potentiellement avec tout récit, et, sur le plan romanesque, de façon privilégiée avec le courant réaliste, qui avait, de Balzac aux Goncourt (que Laforgue rapproche plusieurs fois de l'œuvre de Corbière, et qu'on me permettra ici de placer sous l'étiquette du « réalisme », puisqu'on peut convenir qu'ils en sont la queue de comète en même temps que le départ d'autre chose, par leur « style artiste »), en passant par Flaubert – que Tristan connaissait

<sup>31</sup> *Élégies brésiliennes, suivies de poésies diverses et d'une notice sur la traite des noirs*, Paris, Placher et Brissot-Thivars, 1823.

<sup>32</sup> Tibulle, *Poésies*, Paris, Placher et Brissot-Thivars, 1828.

<sup>33</sup> *Le Négrier*, éd. cit., p. 8.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 81.

puisqu'il renvoie, dans la « Rhapsodie du sourd », à un passage célèbre de *Madame Bovary*<sup>35</sup> – , multiplié les romans d'initiation artistique, généralement marqués par l'échec. Ce sous-genre du roman d'initiation, notamment influencé par *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* de Goethe (1795), a reçu de la critique le nom de *Künstlerroman*. *Les Amours jaunes* sont à bien des égards un *Künstlergedicht* clignant vers le *Künstlerroman*, où l'artiste, tantôt narrateur, tantôt personnage, tantôt les deux, accueille et défie la narrativisation de sa propre histoire.

Remarquons ici que l'énonciation de récit, lorsqu'elle raconte la poésie, la met souvent à mort, symboliquement ou non, dans *Les Amours jaunes*. C'est la mort de Bitor, en qui on peut voir une figure du poète ; c'est aussi la noyade dans le vide du décourageux, le suicide ou le silence final du poète provincial dans *Paris*, les listes caractérisantes au passé simple d'*Épitaphe*, la déchirure de la lettre dans la strophe finale du « Poète contumace », le reniement de l'idylle par l'insulte dans « Frère et sœur jumeaux ». C'est aussi l'interchangeabilité apparente des deux fables des seuils, qui semble nier qu'il se soit passé quoi que ce soit entre les deux bornes du recueil<sup>36</sup>. Narrer l'expérience poétique, c'est, peut-être parce que cela implique de recouvrir la voix poétique d'une voix narratrice, tuer, détruire, rayer ou annuler le poème. L'ironie des ironies étant manifestement, pour Corbière, la mort elle-même, qui signe la fin de l'histoire, et prétend avoir *autorité* sur la vie en y mettant le point final. Si *Les Amours jaunes* ont continué à parler à de multiples générations depuis leur révélation par Verlaine, c'est sans doute parce qu'elles sont animées de la visée tragique et potentiellement « universelle » d'échapper, non à la mort elle-même, mais à son ironie – surtout par surenchère, comme on peut le voir dans le bouleversant humour noir des « Rondels pour après », partie où, précisément, la vie du poète, du berceau à la tombe, est résumée sans être contée, et où la poésie cherche à déborder la mort dans son acceptation même.

Ce narratif à connotation mortifère encadre à plusieurs reprises le poétique dans *Les Amours jaunes*. C'est notamment le cas dans « Décourageux », où les paradoxes sur l'art énoncés en discours rapporté et au présent de vérité générale sont encadrés par une présentation de l'artiste à l'énonciation de récit, le passé simple prenant alors en charge le dire du non-événement, de tout ce que le poète ne fit pas : il « dédaigna de geindre », « Il oublia de peindre », « il resta dans son rêve », « il n'aima jamais », « Lui resta dans le Sublime Bête »<sup>37</sup>. Le sens narratif de cette pièce est magnifiquement indécidable. D'une part, il s'agit là, par évidence de la valeur événementielle du passé simple, d'une vibrante définition de la poésie comme « faire rien », à rebours de l'étymologie. Le poète est alors un héros de l'absentement, un déserteur du récit. Mais, d'autre part, le récit prend en quelque sorte sa revanche sur le poète qui lui échappe, en suggérant la vacuité du discours tenu. Le narrateur, qui semble au début du poème faire corps avec le décourageux, s'en détache en effet dans les derniers vers : « Lui resta dans le Sublime Bête / Noyer son orgueil vide et sa virginité<sup>38</sup> ». Par

<sup>35</sup> Voir Tammy Berberi, « A Rhapsodist at Mid-Century: Refiguring Disability in the Poetry of Tristan Corbière », *Journal of Literary & Cultural Disability Studies*, Liverpool, Liverpool University Press, n° 3, mars 2009, p. 52. Je commente cette référence dans Benoît Houzé et Armelle Hérisson, *op. cit.*, p. 95.

<sup>36</sup> Sur cette question, voir *ibid.*, p. 183-184.

<sup>37</sup> *Les Amours jaunes*, éd. cit., p. 163-164.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 164, v. 34-35.

petites touches, Corbière sape la prétention que pourrait avoir ce très beau poème à emblématiser le « faire », ou plutôt le « non-faire » du recueil dans son ensemble, et suggère qu'il n'évoque ici qu'un moment de son aventure artistique – probablement, sur le plan biographique, celui de l'artiste roscovite qui sera tué d'amour par la Cucchiani, et violemment dénié par le tourbillon de la vie parisienne. Outre le péjoratif « orgueil vide », qui sonne comme un fragment d'examen de conscience, la mention de la « virginité » existentielle et artistique du décourageux le rapproche en effet des figures de « poète antérieur » du recueil, comme le « Juvénal de Lait », qui ne connaît pas encore le commerce des femmes, ou le « Naïf » de « Paris », englué dans un amour mièvre et idéalisé. Ce poème tient donc à la fois de l'éloge funèbre et du récit sarcastique, où un narrateur regarde avec distance son personnage se débattre avec un problème qu'il (le personnage) ne comprend pas.

C'est précisément dans ce poème qu'apparaît la deuxième occurrence du mot « roman » dans le recueil : le décourageux est qualifié de « pur héros de roman », caractérisation étrange puisqu'il ne fait apparemment rien de positivement héroïque. Cette formule est explicitée comme suit : « il adorait la brune, / Sans voir s'elle était blonde... Il adorait la lune ; / Mais il n'aima jamais – Il n'avait pas le temps<sup>39</sup> ». Le « héros de roman », c'est donc, comme dans une nouvelle d'Alfred des Essarts qui porte ce titre et que Tristan connaissait peut-être<sup>40</sup>, un homme qui semble tout droit sortir d'un roman non réaliste, comme on croirait jamais n'en trouver dans la réalité. Dans le poème de Corbière, ce « héros de roman » « adore » la femme sans y regarder de près, un peu comme Don Quichotte pour sa Dulcinée : il n'entre pas dans le réel amoureux. Encore l'expression est-elle ambiguë, puisque le roman réaliste s'était précisément fait une spécialité de narrer les déconvenues de l'héroïsme et de l'amour romanesques traditionnels : le décourageux est donc héros de roman à la fois pour le caractère désincarné de son vécu amoureux, qui renvoie aux romans sentimentaux dont s'abreuvait Emma Bovary, et pour l'œil romanesque que le narrateur critique pose sur lui, un œil qui nous semble renvoyer, même si c'est lointainement, au roman réaliste.

Le renvoi est bien plus net dans la suite de poèmes « Paris ». Là encore, l'expérience poétique est narrativisée en un récit d'échec. Cette narrativisation prend deux formes : celle du poème-récit (premier sonnet de la suite) et celle d'une avancée elliptique de l'histoire entre chacun des poèmes, eux-mêmes dialogués ou monologués. Au seuil du livre, dans cette cascade de préfaces qu'on peut lire en « ÇA », juste après la soustraction virtuose au contrôle d'identité du premier poème, l'ambition de « Paris » est de résumer, avec une auto-ironie mordante, la très courte carrière poétique d'un individu qu'il est évidemment tentant d'assimiler au « je » du recueil. Or, le face-à-face entre le poète « Naïf » et le bohème cynique est d'autant plus humiliant pour le poète qu'il raconte non seulement un reniement suivi d'un échec littéraire, mais renvoie également à des situations romanesques déjà bien connues à l'époque où écrit Corbière : l'échec du poète est cuisant, mais aussi parfaitement banal, ne se détachant apparemment en rien des histoires précédemment couchées sur le papier. À quoi bon les poètes, s'ils ne font que revivre ce dont le roman les avait maintes fois avertis ? Nous pensons à Lucien de Rubempré, qui connaît, comme le petit poète de « Paris », l'espoir, le reniement puis l'échec, et dont les rencontres avec les libraires Porchon et Dogereau peuvent être rapprochées du dialogue de la suite de Corbière. Mais *L'Éducation sentimentale* raconte

<sup>39</sup> « Décourageux », *ibid.*, p. 163, v. 8-10.

<sup>40</sup> *Contes pompadours*, Paris, E. Dentu, 1862, p. 177-207.

aussi la confrontation d'une sensibilité romantique et artiste (voir l'album que tient sous son bras Frédéric dans l'*incipit*) à la vie parisienne, et Corbière a également pu connaître l'unique roman d'une figure éphémère de la bohème parisienne, Émile Desdemaines, intitulé *Les Impuissants* (1867), qui s'ouvre précisément sur la correspondance entre un bohème revenu de tout et un poète provincial idéaliste. Quoi qu'il en soit, « Paris » est, dans *Les Amours jaunes*, le lieu privilégié du duel entre roman et poésie : jouant la mise à mort romanesque de l'inspiration poétique par la prose du monde moderne, cette suite tente également une paradoxale mise en poème de la mort romanesque du poétique. Elle me semble donc, grâce à un prodigieux travail de condensation, et de prise de distance du « je » lyrique avec sa propre voix, répondre à la question que Corbière pose implicitement : comment être poète après *Illusions perdues* ?

On peut s'aider de la théorie littéraire pour essayer de penser ce duel entre roman et poésie chez Corbière. Celui-ci ne prépare pas la critique mallarméenne de « l'universel reportage » et du manque d'intellectualité romanesque ; pas plus que celle, bretonienne, du « caractère circonstanciel, inutilement particulier<sup>41</sup> » des notations romanesques. Corbière n'assimile pas non plus – à part dans sa critique caustique de *Graziella*, et surtout de ses lecteurs-touristes –, comme le Rimbaud de « Roman », le romanesque à une vie imaginaire contre laquelle s'exerce l'ironie poétique : il répartirait plutôt les rôles en sens inverse. En nous appuyant sur les travaux de Jonathan Culler<sup>42</sup>, et en nous souvenant de la distinction de Gérard Genette entre « fiction » et « diction<sup>43</sup> », nous pouvons proposer l'idée que Corbière oppose, entre poésie et roman, deux rapports à l'événementialité : une événementialité du texte, qui serait la *raison de vivre* de la poésie, et une événementialité sériée dans le texte, prise dans une chaîne narrative englobante, qui serait caractéristique des romans. La question est donc de savoir si le poème est un événement en lui-même ou si son événementialité est subordonnée à un récit. Tout le problème étant que le poète, bien souvent, *croit* faire événement (« Tu croiras que c'est arrivé ! », dit le bohème au poète provincial dans « Paris<sup>44</sup> »), alors qu'il n'est que le *n-ième* à faire paraître sa naïveté sur la scène sociale de Paris ou d'ailleurs. Le poète corbiérien, posant sans cesse la question de son propre échec poétique, risque donc toujours de se figer en un personnage de *Künstlerroman* dysphorique. Au-delà de l'échec littéraire, la mort elle-même se propose, on l'a vu, comme « fin de l'histoire » et annulation de la vitalité du poème. La poésie doit donc, si elle veut encore faire événement, intégrer l'ironie romanesque et plus largement narrative, l'inviter dans sa parole et dans sa vision de la réalité – sans toutefois lui laisser clairement le dernier mot, sous peine de renoncer à sa spécificité.

Au fond, l'enjeu n'est rien moins que de retrouver une narrativité proprement poétique, qui accueille dans le poème des éléments de narrativité romanesque pour la déborder. On observe ainsi dans *Les Amours jaunes*, une *tension de genre*, le poème devant, pour conserver un épique de la voix face au mode de narration hégémonique du roman, trouver des narrativités qui échappent au romanesque : récits-dialogues de « La Goutte » ou de « Cap'taine Ledoux », « cycles » de poèmes qui promeuvent une narration par juxtaposition

<sup>41</sup> *Manifeste du surréalisme* (1925), éd. cit., p. 17.

<sup>42</sup> « Apostrophe », *The Pursuit of signs*, Ithaca, Cornell University Press, 1981, p. 135-154.

<sup>43</sup> *Fiction et diction*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1991.

<sup>44</sup> *Les Amours jaunes*, éd. cit., p. 68, v. 86.

d'énonciations de discours, double voire triple sens de lecture du recueil (chronologique, antichronologique, achronologique) et peut-être usage de l'allégorie narrative, dans « Le bossu Bitor » ou « Matelots », qui donnerait à l'histoire des marins une portée humaine qui les dépasse. Il s'agit donc de disputer au roman l'héritage épique, tout en gardant l'événementialité textuelle et le discontinu narratif propres au lyrisme. De ce point de vue, il y a une affinité entre l'épique maritime de « Matelots », de « La Goutte » ou de « La Fin » et l'aventure de la voix – par laquelle Henri Meschonnic définissait l'épique de tout poème<sup>45</sup> – qui est le grand substrat narratif des *Amours jaunes*.

### **La poésie à l'école de la polyphonie romanesque**

On pourrait penser, au vu de ce qui précède, que le roman n'est dans *Les Amours jaunes* que l'ennemi intime de la poésie, tant par la relation œdipienne à l'œuvre du père que par le duel du recueil tout entier avec le *Künstlerroman* et plus largement le narratif senti comme anti-poétique du moment qu'il oriente, qu'il couche la signifiante du poème. Cette opposition s'alignerait, au fond, avec les différenciations nettes de Mallarmé et de Breton. Pourtant, la tension de genre qui anime le recueil n'est pas systématiquement conflictuelle.

Tout d'abord, *Les Amours jaunes* charrient dans leurs textes, avec une élasticité et une capacité d'intégration qu'on prête traditionnellement au roman plutôt qu'à la poésie, nombre d'éléments romanesques qui ne mettent pas en crise la pratique poétique, mais au contraire la situent comme littérature réflexive, littérature des littératures. Beaucoup de personnages du recueil sont ainsi plus ou moins directement pris au monde romanesque. Le Corbière de l'album Louis Noir d'ailleurs avait peint plusieurs portraits de héros de récits paternels, leur donnant alors une étoffe individuelle peut-être plus charnelle que les « êtres de papiers » qu'ils représentaient<sup>46</sup>. Le procédé est transposé sur le plan du poème dans « Le Rénégat<sup>47</sup> », qui s'inspire largement du personnage de Cavet, dans *Les Pilotes de l'Iroise*. Les figures bohèmes du « Jeune qui s'en va », de « Bohème de chic », ou même du « Poète contumace » doivent quelque peu aux personnages des romans de Murger – à qui il est fait allusion dans deux de ces trois textes. Ici pas de lutte à mort entre le romanesque et le poétique : plutôt des emprunts, la projection d'une lumière poétique sur un élément romanesque, et l'utilisation du romanesque comme « magasin d'accessoires » offrant divers masques au « je » du poème.

Le « je » poétique s'assimile en effet à un « héros de roman », non seulement, comme on l'a vu, dans « Décourageux », mais à travers le choix d'un prénom pseudonymique emprunté à l'un des premiers héros romanesques français, ainsi que dans le premier sonnet de « Paris », où la généalogie du poète (« BATARD de Créole et Breton<sup>48</sup> »), donnée une fois pour toutes pour l'ensemble du recueil, ne correspond nullement à la biographie de l'auteur, mais bien à celle du capitaine Léonard, dans *Le Négrier*<sup>49</sup>. L'étoffe de Tristan est donc bel et bien littéraire, et romanesque en particulier. Jean-Luc Steinmetz a souligné l'importance, chez le jeune

<sup>45</sup> « Le rythme du poème dans la vie et la pensée », entretien avec S. Martin, *Le Français d'aujourd'hui*, 2002, n° 137, p. 127-128.

<sup>46</sup> Voir *ffocsoR*, [L'Album Louis Noir], éd. B. Houzé, Françoise Livinec, Huelgoat, 2013, feuillets 12, 13 et 23.

<sup>47</sup> *Les Amours jaunes*, éd. cit., p. 258-259.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 64, v. 1.

<sup>49</sup> Voir Jean Roudaut, « Les deux Corbière », *Critique*, n° 224, janvier 1966, p. 3-22.

Rimbaud, de « l'appel de Liberté » constitué par la lecture de « romans populaires d'auteurs sans mérites littéraires véritables », qui ne seront jamais, pour le poète des *Illuminations*, des modèles formels, mais persisteront cependant longtemps à évoquer chez lui « l'éveil d'une destinée, la force d'une aventure<sup>50</sup> ». L'épique paternel a manifestement joué un rôle similaire chez Corbière. Chez ces deux poètes, le parcours d'écriture est empreint d'héroïsme – on pourrait dire, pour parodier la célèbre formule de Jean Ricardou sur le Nouveau roman, qu'on assiste à la conversion d'une lecture d'aventures en une aventure d'écritures. Il y a alors une forme de continu entre roman et poésie.

Notons également qu'une bonne partie du lexique si riche qui fait la spécificité et la nouveauté des *Amours jaunes* dans le domaine poétique était auparavant d'abord passé par le genre romanesque : termes spécialisés de marine pris aux œuvres du père et de La Landelle, lexique bohème reprenant l'« idiome inoui<sup>51</sup> » de ce petit monde que Murger se proposait de transcrire dans son livre. Là encore, c'est d'une forme d'inspiration romanesque dont Corbière fait preuve.

Mais je veux surtout insister pour finir sur une influence plus large et peut-être plus profonde du roman sur la poésie de Corbière. Je veux parler du dialogisme et de la polyphonie romanesques, qui caractérisent notamment les romans précédant l'élaboration du « canon » balzacien – et dont, dans l'œuvre de Balzac lui-même, les *Contes drolatiques*, dont Tristan Corbière possédait un exemplaire<sup>52</sup>, imités de Rabelais, sont un exemple. On sait que Mikhaïl Bakhtine avait coutume d'opposer la monologie lyrique au dialogisme romanesque<sup>53</sup>, dont Rabelais lui apparaissait comme l'un des grands maîtres. Comme l'écrit Thierry Roger, « [l]e dialogisme de la poésie n'a rien d'évident ; il serait une conquête ou une mutation profonde de la "modernité", qui passe, entre autre, par Corbière et Laforgue<sup>54</sup> ». L'effort dialogique des *Amours jaunes* relève d'un profond travail, ne peut être pensé comme « spontané », seul fruit de l'observation du réel par un Corbière « autodidacte » : on peut alors se demander si la « polyphonie énonciative » que la critique a maintes fois souligné dans l'œuvre de Corbière n'est pas en partie redevable à la lecture admirative, par Corbière, des grands maîtres du roman dialogique que sont Rabelais, Cervantès et Sterne. À défaut de pouvoir ici étayer pleinement cette thèse par les minutieuses observations de technique d'écriture qu'elle appelle, je me propose d'en montrer l'intérêt et la pertinence générale.

Certes, ni l'œuvre, ni la biographie ne donnent de preuves positives de la lecture par Tristan de Sterne et Cervantès – Rabelais figure, quant à lui, parmi les rares « anciens vivants »

---

<sup>50</sup> « Rimbaud et le roman », *Rimbaud à la loupe : hommage à C. A. Hackett*, Musée-Bibliothèque Arthur Rimbaud, 1990, p. 90.

<sup>51</sup> « Préface », *Scènes de la vie de bohème*, [1851], Paris, Calmann-Lévy, 1880, p. 12-13.

<sup>52</sup> *Tristan Corbière*, « Poète, en dépit de ses vers », [Catalogue de l'exposition Corbière à Morlaix, 1995], Musée des Jacobins, Morlaix, p. 55, pièce I 23.

<sup>53</sup> Voir la très intéressante mise au point de Thierry Roger sur la situation de Corbière vis-à-vis de ces concepts bakhtiniens, dont nous prenons connaissance à la fin de la rédaction du présent article, dans *La Muse au couteau, Lecture des "Amours jaunes" de Tristan Corbière*, Mont-Saint-Aignan, PURH, 2019, p. 105-106.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 106.

dont les œuvres sont conservées dans la très maigre bibliothèque du *Casino des Trépassés*<sup>55</sup>. Mais l'hypothèse de telles lectures, et de leur importance dans le processus créatif qui mena aux *Amours jaunes*, outre qu'elle est tout à fait vraisemblable d'après ce que l'on sait désormais du milieu et de la formation littéraire de Tristan, fait de plus profondément sens sur le plan poétique. Élisabeth Aragon, première critique à avoir analysé la polyphonie corbiérienne, voyait d'ailleurs dans le rapport des *Amours jaunes* à la politique une attitude « carnavalesque » parente de celle qu'observait Bakhtine chez Rabelais<sup>56</sup>. Quant à Sterne, il est difficile de ne pas imaginer Tristan avoir croisé son œuvre, qui avait été assez récemment retraduite<sup>57</sup> et saluée par le Baudelaire des *Petits Poèmes en prose*<sup>58</sup>. L'alliage d'extrême fantaisie, de rigueur littéraire et d'humour philosophique de *Tristram Shandy* entre tout à fait en écho avec la proposition poétique des *Amours jaunes* ; on peut imaginer que le poème de 1865 *Les Pannoïdes*<sup>59</sup>, avec son évocation d'une naissance au forceps, comme celle de Tristram, sa description pseudo-épique du trajet du médecin jusqu'à l'appartement des Panneau, comme celui du docteur pendant le travail de Madame Shandy, et son contexte comique saturé de sous-entendus sexuels, ait pour intertexte le roman de Sterne.

Mais c'est sans doute le rapprochement des *Amours jaunes* avec le Don Quichotte de Cervantes, retraduit en 1863 par Louis Viardot dans un ouvrage illustré par Gustave Doré<sup>60</sup>, qui est le plus fructueux pour la lecture du recueil. Laforgue s'expliquait d'ailleurs le prénom pseudonymique de Corbière par une référence au « chevalier errant de la *Triste figure*<sup>61</sup> ». L'esprit de Don Quichotte traverse *Les Amours jaunes* : non seulement le « je » lyrique feint, dans les poèmes italiens, d'avoir imaginé l'Italie à partir de ses lectures romantiques (« Je venais pour chanter leur illustre guenille<sup>62</sup> »), mais le poème met alors bien sûr aussi en scène, comme le roman de l'Espagnol, l'écart entre l'imagination littéraire et la réalité ; enfin, et toujours comme dans *Don Quichotte*, la quête du littéraire dans le réel est l'objet d'un rire, mais aussi l'occasion d'une critique implicite de la platitude du réel. On peut dire que Corbière est au romantisme (du moins, au romantisme non ironique) ce que Don Quichotte et Cervantès furent aux romans de chevalerie. Dans ce cadre, j'ai proposé l'idée que la « Marcelle » à laquelle sont dédiés les parodies de fable des seuils des *Amours jaunes* pourrait renvoyer à la bergère Marcelle des chapitres 12 à 14 du premier livre du roman de Cervantès, qui tue d'amour un berger-poète du nom de Chrysostome, mais accomplit aussi et surtout un acte héroïque en venant se défendre avec une grande puissance oratoire devant les bergers rassemblés pour les funérailles de leur camarade<sup>63</sup>. L'épisode frappe autant par le pathétique puissant des vers du berger mort, plainte contre la cruauté de l'aimée où la poésie investit un

<sup>55</sup> Tristan Corbière et Charles Cros, *Œuvres complètes*, éd. P.-O. Walzer et F. F. Burch, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, p. 896.

<sup>56</sup> « Tristan Corbière et ses voix », dans *Voix de l'écrivain : mélanges offerts à Guy Sagnes*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996, p. 179-200.

<sup>57</sup> *Vies et opinions de Tristram Shandy, gentilhomme*, trad. L. de Wailly, Paris, Charpentier, 1848.

<sup>58</sup> Voir « Les Bons chiens », *Le Spleen de Paris ; Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 360.

<sup>59</sup> Tristan Corbière et Charles Cros, *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 870-875.

<sup>60</sup> *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, Paris, Hachette, 1863.

<sup>61</sup> Jules Laforgue, « Corbière » [notes posthumes, 1891], *Voix magiques*, éd. D. Grojnowski, Fontfroide le haut, Fata Morgana, 1992, p. 57.

<sup>62</sup> « *Veder Napoli poi mori* », *Les Amours jaunes*, éd. cit., p. 188, v. 13.

<sup>63</sup> Voir Benoît Houzé et Armelle Hérisson, *op. cit.*, p. 43-44.

chapitre entier du roman, que par l'émancipation soudaine, grâce au dispositif romanesque, de l'adressée lyrique de ce poème : Marcelle rejette en effet au suicidé la responsabilité de son acte, elle échappe au poème lyrique qui lui taillait sur mesure un rôle de femme sans cœur, voire volage, martyrisant ses fin'amants. La bergère Marcelle devient le véritable *point de fuite du lyrisme* lorsque, son discours terminé et l'assemblée conquise à contre-poème, elle s'en va seule dans les montagnes. Cervantès prenait ici avec le lyrisme monologique traditionnel une distance assez proche de celle que le personnage de Don Quichotte lui permettait de construire avec les romans de chevalerie. Tout l'effort lyrique de Corbière est précisément, je crois, de ne pas faire du poème lyrique un texte englobant destinataire et destinataire, le lieu de leur fusion – c'est ainsi que sa poésie appartient au « lyrisme ironique » décrit par Bakhtine, où un « doute survient » qui sape la « condition essentielle » du lyrisme, « la confiance absolue dans la sympathie des auditeurs »<sup>64</sup> –, et de marquer sans cesse l'autre comme extériorité de la parole lyrique, comme ce qui lui échappe, dans une *éthique de la distance lyrique*. Aussi cette référence quichottesque dans le prénom de la muse corbiérienne me semble-t-elle loin d'être à exclure.

Fils d'un romancier à succès et à l'œuvre pleine d'aspérités intrigantes, Tristan Corbière arrive en poésie comme « Édouard Corbière fils, poète de mer » (selon l'une des auto-dénominations de l'album *Louis Noir*<sup>65</sup>), c'est-à-dire en prenant en charge le legs complexe de son père quant à la représentation de ce que peut être la poésie – et en imaginant manifestement, en premier lieu, la poésie comme un « précipité<sup>66</sup> » du romanesque, une condensation de son épique. Mais cette première période d'écriture, ou cette « veine » maritime, rassemblée dans « Gens de mer », est modalisée par l'agencement du recueil, qui la place à la fois comme apothéose de l'ouvrage – cette partie pouvant être considéré comme la dernière partie du livre, avant les « Rondels pour après » et « La Cigale et le poète » qui en seraient le fermoir, le bord, plutôt qu'un élément du corps – et comme poésie première – selon l'anti-chronologie plusieurs fois suggérée dans la disposition des poèmes – en partie défaits par d'autres poétiques des *Amours jaunes*.

Le romanesque paternel n'est d'ailleurs, comme j'espère l'avoir montré, pas le seul avec lequel dialoguent *Les Amours jaunes*. Le recueil de Corbière a trouvé dans la production romanesque française de son siècle un corpus intertextuel de choix : il s'imposait non seulement par la position dominante dans les champs éditorial et littéraire que commençait à prendre le roman, mais aussi du fait de la proximité des thèmes profonds traités par sa poésie et ces romans : crise de l'héroïsme et de l'amour, relation de la littérature au réel. L'œuvre de Tristan Corbière peut enfin, comme nous l'avons suggéré, dialoguer avec quelques chefs-d'œuvre romanesques pré-balzaciens, où elle semble puiser une verve et une ironie romanesques qui nourrissent son lyrisme ironique (mais nullement, à notre sens, antilyrique). Ce mélange des genres qui caractérise le terreau d'inspiration des *Amours jaunes* participe à

---

<sup>64</sup> « Le discours dans la vie et le discours dans la poésie », *Écrits du cercle de Bakhtine*, cité par Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtine, Le Principe dialogique*, Paris, Le Seuil, 1981, p. 210. Références indiquées par Thierry Roger, *op. cit.*, p. 105.

<sup>65</sup> « Le Panayoti », *ffocsoR*, éd. cit., feuillet 28.

<sup>66</sup> François Roudaut, « Édouard Corbière, "l'auteur du Négrier" », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, [dossier « Tristan Corbière en son temps, dir. Y. Mortelette ], t. 118, n° 1, mars 2018, p. 54.

Houzé, Le roman des *Amours jaunes*

donner au geste de Corbière une portée qui dépasse la poésie : l'enjeu du recueil est alors la célébration, la remise en question et la revitalisation de la littérature elle-même.