

# Corbière le Chien : lyrisme et cynisme

Thierry Roger

(CEREdI / Université de Rouen Normandie)

L'art moderne, c'est le cynisme dans la culture.

Michel Foucault, *Le Courage de la vérité*.

*Les Amours jaunes*<sup>1</sup> s'ouvrent et se ferment sur une confrontation entre le Poète et la Cigale. Mais à l'intérieur de ce cadre hérité des fabulistes questionnant la possibilité même du lyrisme et du chant, et orientant ainsi la poésie vers ce que Jean-Michel Maulpoix appelle, pour le XX<sup>e</sup> siècle, un « lyrisme critique<sup>2</sup> », le bestiaire symbolique se diversifie. Le lecteur découvre d'autres animaux qui vont incarner la remise en cause du langage humain articulé, la mise en scène d'un expressionnisme situé aux limites du cri, ou la part animale de l'Homme. L'animal, cet Autre de l'homme, du poète ou du philosophe, devient l'emblème du poète en tant qu'Autre. Aux côtés du *cygne* au chant écorché (p. 69), du matelot à tête de *requin* (p. 244), ou du *rossignol* carnavalesqué en *crapaud* (p. 110), le chien occupe une place centrale, que la critique corbiérienne n'a pas manqué de souligner<sup>3</sup>. Fabienne Le Chanu a abordé ce « portrait de l'artiste en chien » d'un point de vue surtout psychologique. L'identification au chien manifesterait une attitude existentielle marquée d'abord par un « complexe de bâtardise<sup>4</sup> » inséparable d'une conscience apatride, d'une « hantise de mal aimé<sup>5</sup> ». Le chien de Corbière est un bâtard, ainsi qu'un chien errant « sans collier, sans nom, sans race, sans maison<sup>6</sup> ». Mais Le Chanu fait aussi une incursion du côté du cynisme antique. Elle pointe en

---

<sup>1</sup> Sauf mention contraire, nous citerons l'œuvre dans l'édition suivante : *Les Amours jaunes*, éd. Jean-Pierre Bertrand, GF-Flammarion, 2018.

<sup>2</sup> Voir par exemple *La Poésie comme l'amour. Essai sur la relation lyrique*, Corti, 1998.

<sup>3</sup> Fabienne Le Chanu, « Portrait de l'artiste en chien », *Tristan Corbière en 1995*, Bibliothèque Municipale de Morlaix, 1996, p. 59-78 ; Michael Pakenham, « Les chiens de Corbière », *Fortunes littéraires de Tristan Corbière*, L'Harmattan, 2012, p. 49-55. Pour une approche plus large croisant cynisme antique et cynisme moderne, mais centrée sur une autre période, voir Jean-François Louette, *Chiens de plume. Du cynisme dans la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle*, Chêne-Bourg, La Baconnière, 2011. Notons que Louette, citant dans son « Avant-Propos » toute une lignée, ou nichée, de chiens littéraires et de lettrés « Cyniques », de Rabelais à Nourissier en passant par Cervantès, Diderot, Balzac, Maupassant, Mirbeau ou Anatole France, ne dit strictement rien de Corbière, son corpus visant les romanciers.

<sup>4</sup> Fabienne Le Chanu, « Portrait de l'artiste en chien », art. cit., p. 64.

<sup>5</sup> *Ibid.* p. 67.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 64.

## Roger Corbière le Chien

effet à juste titre les deux références explicites à Diogène de Sinope dans le corpus corbiérien, à savoir : la fameuse réplique à Alexandre le Grand (« ôte-toi de mon soleil ») transposée dans « À une camarade » (« – Eh ! Qu’il s’ôte de devant mon soleil ! » (p. 100) ; la figure parisienne du « chiffonnier Diogène », hantant l’Enfer des villes énormes « la lanterne à la main », dans le poème non recueilli intitulé « Paris nocturne ». Elle en ajoute une troisième moins évidente, présente aussi dans « À une camarade », à savoir l’ironique « hommes trois fois hommes » de Diogène cherchant un homme digne de ce nom, devenu chez Corbière « femme trois fois fille » (p. 100). L’article, partant de l’idée que dans « ses études classiques » Corbière aurait eu « quelques rudiments de la philosophie cynique », met en avant quelques traits fondamentaux de la sagesse d’un Diogène qui seraient passés dans *Les Amours jaunes* : « amoralisme agressif », « chasteté », « pauvreté », « autarcie sexuelle », « mépris des convenances »<sup>7</sup>. Dans cette perspective, les grands poèmes cyniques, au sens antique du terme, seraient « Laisser-courre » (p. 153) pour l’ascèse, « Paria » (p. 206) pour la contestation des valeurs dominantes, et bien évidemment « À mon chien Pope », qui en appelle à un « Maître-philosophe cynique » (p. 158). Mais la conclusion demeure assez psychologisante et biographisante. Fabienne Le Chanu estime qu’il y a chez Corbière une « pose cynique » non pas choisie mais subie, « déterminée par son hygiène et sa santé ». Ce « masque » d’emprunt devient une alternative à la difficulté d’être, formulée ainsi : « sensation d’exil », « solitude affective ». Le cynisme devient un exorcisme dirigé contre « la laideur », contre « le farniente roscovite » et « les compromissions avec Marcelle »<sup>8</sup>. Si le chien figure selon elle tout à la fois un « repoussoir » et un « idéal », la dimension de « repoussoir » prédomine. Le chien symbolise surtout sous sa plume l’intériorisation du négatif. Il est alors symptomatique de souligner que la « gamme canine » aux yeux de Fabienne Le Chanu serait « large » à Paris, lieu de tous les « obstacles », mais « restreinte » en Bretagne, puis absente des « Rondels pour après » quand sonnent les « heures de l’apaisement »<sup>9</sup>. Il suffit de rappeler que l’enfant mourant-dormant sera couvert de « chiendent » (p. 300) pour nuancer considérablement cette lecture. Le chien est partout parce qu’il n’est pas un mot ni un thème, mais un schème.

Quant à Michael Pakenham, il a émis une série de remarques ponctuelles concernant le « Sonnet à sir Bob » et son répondeur de la section « Raccrocs », le poème gracieusement offert « À mon chien Pope ». Il conclut ainsi son rapide tableau de la cynophilie selon Corbière : « complicité entre l’homme et la bête » d’un côté ; « vue pessimiste des rapports entre les humains, surtout ceux entre l’homme et la femme basés sur le mépris, l’humiliation et la soumission »<sup>10</sup>.

Il faut poursuivre l’enquête en quittant le terrain psychologique pour aller en direction de l’éthique et de l’esthétique. Nous entendons alors montrer que Corbière peut être considéré comme un parfait exemple de ces « chiens de plume » étudiés par Jean-François Louette, qui se caractérisent avant tout par leur « aboiement contre l’art<sup>11</sup> » :

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 67-72.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>10</sup> Michael Pakenham, « Les chiens de Corbière », art. cit., p. 55.

<sup>11</sup> Jean-François Louette, *op. cit.*, p. 10.

## Roger Corbière le Chien

Les chiens de plume en veulent à la bonne conscience esthétique ; ils refusent de croire, par exemple, à une *catharsis* de la souffrance par la belle apparence, à une consolation par les beaux-arts, au culte de l'œuvre close et bien finie. Ou s'ils y croient, ce n'est que par intermittences<sup>12</sup>.

Un second déplacement nous semble important. La tendance à privilégier le très rhétorique et très spectaculaire poème « Épitaphe » en le couplant à une certaine lecture fort contestable, à savoir positive et apaisante, des « Rondels pour après », conduit majoritairement la critique<sup>13</sup> à estimer que le problème de Corbière doit être uniquement décrit en terme d'*identité*<sup>14</sup>. Nous pensons que l'enjeu de sa poésie, qui ne cesse de défaire toutes les identités en les démultipliant – « répéterai tous mes rôles » proclame le donneur de sérénade dans « Elizir d'amor » (p. 136) – se situe en fait sur un autre plan, plus large, moins autocentré, celui de la *vérité*. L'identité ne cesse d'être décomposée-recomposée dans un mouvement centrifuge de prolifération des doubles. Comme le note Pierre Schneider dans son chapitre « Voix vive, lettre morte », « son signe distinctif est d'être toujours à côté [...], partout déplacé<sup>15</sup> ». Il n'y a pas de « quête d'identité » parce que cette quête conduirait à occuper une *place*, ce qu'il refuse catégoriquement, comme plus tard Michaux : « Monsieur est toujours absent ». L'œuvre de Corbière pose la question suivante : comment échapper à l'imposture littéraire ? À quoi bon écrire ? Comment articuler poésie et vérité ? Nous ne sommes pas loin de Duchamp : « comment faire une œuvre qui ne soit pas d'art » ? Il faudrait aussi convoquer le Valéry des *Cahiers* : « écrire, c'est entrer en scène ». Son affaire, c'est donc la vérité, mais dans sa proximité paradoxale avec le faux. La difficulté est la suivante : 1. Le poète-faussaire est-il condamné à produire un art du faux ? 2. Le poète du « désabonnement universel<sup>16</sup> » offre-t-il malgré tout une sortie du nihilisme, une table poétique des valeurs ? Notre article va tenter de saisir cette double aporie.

Cette vérité concernerait alors simultanément le problème de la *vraie vie* et celui du *dire vrai*, de la *vérediction*, ce que le Foucault des années 1980 a appelé la *parrèsia* ou *franc-parler*. C'est bien la leçon fondamentale de la couleur jaune, par-delà ses autres harmoniques (infamie, exclusion et marginalité ; prostitution et vénalité ; purulence et morbidité) : le rire jaune est un faux rire, un « rire trempé de pleurs » disait la « Muse vénale » baudelairienne, tandis que le jaune depuis la fin du Moyen-Âge, face au doré, connote la tromperie, la fourberie, la trahison, incarnée par la figure de Judas. Faisons alors de Corbière un *parrésiasite*, un homme qui dit la vérité en passant par le moment du faux ; un homme qui énonce le faux pour mieux le dénoncer. C'est ici qu'intervient la référence à Diogène. Le problème de

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>13</sup> Voir Christian Angelet, « Préface », *Les Amours jaunes*, Le Livre de Poche, 2003, p. 14.

<sup>14</sup> Voir Pascal Rannou, *De Corbière à Tristan. "Les Amours jaunes" : une quête d'identité*, Champion, 2006. L'universitaire estime qu'il y a chez Corbière une « identité retrouvée », dotée de six faces, à savoir celle du bohème, du marin, du barde breton, de l'ethnographe, du mythographe, et du héraut du peuple. En fait, ce choix est arbitraire ; on pourrait allonger la liste : lépreux, catin, Juif errant, etc. Nous pensons au contraire que son projet poétique vise la démultiplication voire la quasi infinitisation des identités, et donc *l'identité niée*. Si unité ou principe unificateur il y a, il faut les chercher du côté de la *vérité*.

<sup>15</sup> Pierre Schneider, « Voix vive, lettre morte, Tristan Corbière », *La Voix vive*, Les Editions de Minuit, 1953, p. 221.

<sup>16</sup> La formule se trouve à la fin du « Casino des trépassés ».

## Roger Corbière le Chien

Corbière n'est pas « connais-toi toi-même », mais « change la valeur de la monnaie »<sup>17</sup>, à savoir imagine « une vie autre<sup>18</sup> ». Si pour Breton commentateur de Derain un homme lyrique est un homme qui ment<sup>19</sup>, pour Corbière, l'homme cynique, anti-lyrique, doit dire la vérité. Mais comme tout ce que touche le peintre-poète formé à l'école du « *bonhomme Callot* » (p. 241), le Cynisme de Corbière n'échappera ni au carnaval de l'axiologie, au jeu du double sens, du sens « bitor », ni à l'outrance du trait. *Les Amours jaunes* offriront ainsi une tension non résolue entre un vrai cynisme et un faux cynisme, que l'on peut décliner comme une oscillation entre cynisme authentique et cynisme « de chic », cynisme philosophique et *canisme*<sup>20</sup> « blagueur » (p. 69). Il faut tenir ensemble le chien de Corbière, littéral, animal, grotesque, et Corbière le Chien, métaphorique aboyeur attaquant très sérieusement les idoles de la tribu. Ces pages se veulent une contribution à la description d'un *ethos* d'écrivain envisagé au croisement entre « formes de vie<sup>21</sup> » et formes de langage.

**Le problème de la vérité**

En choisissant de situer sa parodie de *préface* intitulée « ça ? » à la « Préfecture de Police », Corbière met en place un dispositif dialogué mimant un *interrogatoire* qui repose théoriquement sur l'obligation de dire la vérité sur l'œuvre. Le texte, qui décline de manière paradigmatique toute une batterie de catégories formelles exhibe alors une troisième forme de parodie, celle du discours de la *critique littéraire*, cette police des lettres, confrontée à la première réception du livre. La polyphonie essentielle du texte met donc face à face la question de la Loi artistique d'un côté et la réponse de l'Artiste criminel et transgressif de l'autre. Breton dans *Les Pas perdus* parlera, à propos de Picasso, et de l'art ruinant le principe de l'imitation en général, d'« un certain côté *hors la loi*<sup>22</sup> ». Ici nous sommes en pleine crise de lèse-littérature dès lors que le métadiscours littéraire échoue à dire la vérité de l'œuvre, renvoyée en apparence dans l'indétermination et l'inclassable. La véridiction se verrait dissoute dans la contradiction. À un premier niveau de lecture en effet, l'assassin des Beaux-Arts, ce poète au « couteau » (p. 248)<sup>23</sup>, au « canif » (p. 115), refuse de répondre sérieusement à la question *préfecturale*, à savoir professorale, institutionnelle, académique, scolastique, tout en multipliant les réponses négatives venant repousser les tentatives de catégorisation. Ainsi, aux demandes normatives, on répond sans répondre à travers un dialogue de sourd, par le calembour, la figure dérivative, comme si le signifié n'était pas saisi, et que seul le signifiant devait être entendu : « Des essais ? – Allons donc, je n'ai pas essayé ! » ; « Bouts-rimés ? – Par quel bout ? ». De plus, la fausse réponse passe par une redéfinition polémique du terme avancé : « Étude ? – Fainéant, je n'ai jamais pillé » ; la subversion de l'esprit de sérieux par le calembour : le « volume » trop « broché », soit trop

<sup>17</sup> Sur cette question, voir Michel Foucault, *Le Courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres II*, Gallimard / Seuil, 2009, p. 208-210 et p. 221-224.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 226.

<sup>19</sup> « Le véritable homme lyrique est celui qui ment », André Breton, *Les Pas perdus* [1924], Gallimard, 1990, p. 88.

<sup>20</sup> Nous empruntons cette formule à Jean-François Louette, *op. cit.*, p. 19.

<sup>21</sup> Michel Foucault, *op. cit.*, p. 169.

<sup>22</sup> André Breton, *op. cit.*, p. 150.

<sup>23</sup> Cette métaphore constitue l'axe directeur de notre étude, *La Muse au couteau. Lecture des "Amours jaunes" de Tristan Corbière*, PURH, 2019.

## Roger Corbière le Chien

bâclé, ou « l'album » qui, en contradiction avec l'étymon, n'est pas « blanc », puisque « jaune ».

Mais le refus de la caractérisation constitue aussi une forme oblique de caractérisation. Si le livre n'est rien de tout cela, il est sans doute aussi un peu de tout cela. La vérité de ce qui se présentera finalement en écho à ce texte liminaire comme un « *monstre de livre* » (p. 303), se loge alors non pas dans l'adéquation une et univoque à la chose, impossible à atteindre, mais dans une forme de perspectivisme qui multiplie les approches de la chose ainsi que dans une polyphonie qui amalgame les voix : vérité *approximative*, vérité *impure*, qui passe par le « mélange adultère de tout » (p. 72). De fait, l'instance poétique ne se manifeste pas seulement à travers les réponses données mais dans la formulation même de certaines questions. L'esprit de sérieux se trouve parasité, dynamité de l'intérieur, par l'esprit de jeu, si bien que ce dialogue n'est en rien une confrontation binaire, tranchée, frontale, entre la Police et la Poésie, la Loi et le Désir, mais une vaste contamination de la Loi par le Désir : « Du haut vol ? Du haut mal ? » ; « – Mais, est-ce du huron, du Gagne, ou du Musset ? ». Le calembour et l'énumération composite balaiant toute gravité.

Un rapide parcours transversal de l'œuvre montrerait à quel point la dialectique du vrai et du faux, inséparable de celle du *chic* et du *sauvage*, de la *peau* et du *fard*, du naturel et de l'artificiel, structure de part en part le monde poétique des *Amours jaunes*. Commençons par la vérité des lieux. La description condensée de « Paris » met en avant une ville inauthentique : « Bazar où rien n'est en pierre, / Où le soleil manque de ton » (p. 64). Le décor de carton-pâte et de grisaille sonne faux. Le monde parisien se donne comme un monde décoloré et vidé de toute substance auquel on pourra opposer le « granit » (p. 276) de Roscoff, ou le « soleil » (p. 279), encore roscovite, qui chauffe la paresse philosophante du « Douanier ». À cela s'ajoute le flottement énonciatif produit par les mentions des lieux d'écriture, qui font de la grande majorité de ces poèmes de faux vers de circonstances.

Il y a bien sûr aussi la question de la vérité des sentiments. L'amour coloré de jaune se trouve placé sous le signe de la trahison et de la tromperie ; tout baiser de femme est « baiser de Judas » (p. 112). Dans « À une camarade », la mort d'amour façon Tristan et Yseult se voit dégradée en fausse mort, simulacre dérisoire de la mort sublime : « Si nous en mourons – ce sera de rire » (p. 101). Avec « Fleur d'art » (p. 115), poème qui multiplie les figures de la dualité (dialogue ; brisure du vers par le tiret ; thème de la duplicité féminine – « femme double » – et du « duel »), le mensonge amoureux s'exprime sous la forme d'une fausse tautologie reposant par syllepse sur la polysémie des adjectifs « vrai » et « faux » : « Si tu n'étais fausse, eh serais-tu vraie ?... ». Il faut lire : *si tu étais une femme vraie, tu ne serais pas une vraie femme*. L'apparent paradoxe de la vérité du faux se trouve aussi dans « À une camarade », à propos de la croyance en la sincérité amoureuse : « N'y croyons pas trop, chère mal-aimée... / – C'est toujours trop vrai ces mensonges-là ! » (p. 101). L'amour trahi impose ses blessures authentiques. L'antithèse rhétorique révèle obliquement une thèse affective aboyant la vérité de l'amour sans illusions. À l'inverse, si l'on quitte *Éros* pour basculer dans le domaine d'*Agapè*, la Rapsode, sœur du Poète et seul Prêtre authentique, fera un « vrai signe de croix » (p. 230) pour rédimmer ceux qui ne *posent* pas en souffrants, puisque « les trous sont vrais : *Vide latus !* » (p. 226). La « Lettre du Mexique », poème de la jeunesse *crucifiée*, sera écrite depuis la *Vraie Croix*, « La Vera-Cruz » (p. 273). Comme souvent, Corbière revivifie les noms

## Roger Corbière le Chien

propres et les syntagmes figés. Sa poétique du calembour réintroduit la vie dans la langue qui dit la mort. Un vitalisme linguistique contrebalance un pessimisme existentiel.

Nous pourrions ajouter que le cynisme passe par la dénonciation de l'hypocrisie morale ou politique. L'esthétique de la *morsure* – dent pour dent, œil pour œil, « mauvais œil à l'œil assassin ! » (p. 140) – passera par le sens de la caricature, le goût de la satire, la véhémence du pamphlet, et la force de la diatribe, comme l'atteste « La pastorale de Conlie ». La Muse au couteau se fait « Muse de l'indignation » pour reprendre la formule hugolienne de *Châtiments*, ou fait entendre ce que le Hugo des *Contemplations* appelle « les âpres chiens de la satire ». La vindicte enragée du chien Pope aboie un « Vous du Quatre-Septembre ! » avant de mordre un « Tyrans forains impuissants » (p. 236). La rhétorique de la périphrase injurieuse et de la métaphore dégradante accomplit le geste de Diogène comme la devise de Morlaix. Corbière le Chien aboie aussi contre la fausse pudeur dans « Pudentiane » (p. 90). Les lieux stratégiques de la satire seront les bornes du vers, avec la multiplication de ces diérèses de la dérision portant sur les mots à la rime ; l'usage équivoque du « On » qui instaure une indécision entre le « elle » de la distanciation et le « Nous » de l'adhésion ; les limites énonciatives séparant le discours religieux, en italique, du discours poétique, en romain.

Enfin, l'épreuve de la mort constitue le grand moment de vérité existentielle. D'un côté, il raille la « mort trop travaillée » des disciples de Werther ou de René, ou bien cette lignée des poètes faisant entrer l'art à l'hôpital en jouant la comédie de la mort : « J'en ai lus mourir !... » (p. 106). De l'autre, Corbière renoue avec la mort cynique à la Diogène qui, selon certaines versions, serait mort dans la rue, comme un chien, enveloppé dans son fameux manteau plié en deux, peut-être suicidé en retenant sa respiration<sup>24</sup>. Foucault commente : il meurt comme « un mendiant qui dort<sup>25</sup> ». Une telle mort, naturelle, sans tambour ni trompette, détachée de tout formalisme social, située « en dehors de l'humaine piste », unira la mort du « Paria » à la mort de la « Rapsode foraine ».

Ainsi, rien n'échappe au décapage de la démystification cynique, cette « transvaluation<sup>26</sup> » qui traque partout la fausse monnaie. Il faut convoquer ici la dédicace à Rodolphe de Battine citée par Jean-Luc Steinmetz dans sa biographie :

À toi mon Battinet  
Ce fier bouquin qui n'est  
Que notre essence vraie  
Libre de toute ivraie...  
Sois Tristan comme moi,  
De tout sans nul émoi...  
Et si l'Eden te mate  
Lève dessus la patte<sup>27</sup>...

On y lira dérision burlesque et cynique du monde abusivement perçu comme vrai, principe de détachement, indifférence lucide, orgueil souverain. Ce geste provocateur qui attende à la

<sup>24</sup> Diogène Laërce, « Diogène », *Vies et doctrines des philosophes illustres*, éd. Marie-Odile Goulet-Cazé, La Pochothèque, Le Livre de Poche, 1999, p. 742-743.

<sup>25</sup> Michel Foucault, *op. cit.*, p. 233.

<sup>26</sup> C'est le mot nietzschéen utilisé par Foucault (*ibid.*) à propos des Cyniques.

<sup>27</sup> Jean-Luc Steinmetz, *Tristan Corbière. Une vie à peu près*, Fayard, 2011, p. 421.



## Roger Corbière le Chien

pudeur, conformément à l'éthique cynique de la vie naturelle « non-dissimulée<sup>28</sup> », qui s'attaque à toutes les figures incarnant les limites, le lecteur des *Amour jaunes* le connaît ; il l'a rencontré dans « Bohème de chic » (p. 80):

Je lève haut la cuisse  
Aux bornes que je voi :  
Potence, pavé, suisse,  
Fille, priape ou roi !

**La vérité du « senti »**

Corbière interroge la vérité de la poésie, la véritable poésie comme dans « Décourageux » : « Ce fut un vrai poète : Il n'avait pas de chant » (p. 163). Au dédoublement entre le « je » et le « il » correspond une double vérité. Le point de vue de l'autocritique énonce par antiphrase la vérité ironique du faux poète qui chante faux (il faut sous-entendre un « parce que »). Mais on peut aussi comprendre de manière littérale (il faut sous-entendre un « bien que ») que la vérité poétique supérieure réside dans le chant volontairement faux, ou que le vrai poète n'est pas celui qui chante, mais celui qui « déchante ». Cela signifie encore que le poète n'a pas de chant propre mais que son chant appartient à tous, puisque sa Muse post-baudelairienne est « vénale », fille publique, comme l'indique « Paris » (p. 64) ou « Bohème de chic » (p. 81) :

Ma Muse est grise ou blonde...  
Je l'aime et ne sais pas ;  
Elle est à tout le monde...  
Mais — moi seul — je la bats !

Ainsi, la véritable poésie se moque de la poésie. D'un côté, le poète cynique dit effrontément qu'il ne chante pas, qu'il nie le lyrisme ; de l'autre, il dévoile en aboyant l'imposture du lyrisme de la « *larme écrite* », irrémédiablement entaché de rhétorique. Les paradoxes d'« Épitaphe » avaient d'emblée mis en place ce jeu de bascule entre dénonciation autocritique du faux et énonciation assumée du faux : « – Ses vers faux furent ses seuls vrais » (p. 73). Corbière tout à la fois devance en les incorporant la critique de son œuvre faite au nom des principes esthétiques d'harmonie, de cohérence, d'unité, et réplique à cette critique de manière lucide en soulignant que sa manière propre réside dans la discontinuité généralisée – discontinuité générique, tonale, lexicale, syntaxique, typographique, métrique – , et en particulier dans le traitement hétérodoxe de la diérèse. Comme son « Riche en Bretagne », son vers sera un « bon messenger boiteux » (p. 214).

En outre, bien sûr, cette esthétique du « mentir vrai » passe par l'immense travail de réécriture de la tradition poétique qui caractérise ce recueil-palimpseste. La Muse parodique devient la grande Muse du Faux ; le parodiste est un faussaire littéraire. Corbière forge de faux La Fontaine, de faux Lamartine, de faux Musset, de faux Hugo ou de faux Baudelaire. Tel serait l'une des significations de cet autoportrait : « C'est bien moi, je suis là – mais comme une rature » (p. 122). *Les Amours jaunes* raturent le romantisme égotiste et sentimentaliste.

<sup>28</sup> Sur cette question, voir Michel Foucault, *op. cit.*, p. 200-205.

## Roger Corbière le Chien

Ensuite, comme le note Pierre Schneider quelques pages avant d'évoquer Corbière, « il ne faut pas médire des fautes d'orthographe<sup>29</sup> ». Il ajoute que « la vie est une faute d'orthographe sur le texte de la mort<sup>30</sup> ». La correction orthographique constitue l'une des formes paradigmatiques de la convention sociale. Faisons alors l'hypothèse, en creusant une lecture seulement esquissée par Christian Angelet<sup>31</sup>, puis posée de manière plus radicale par Jean-Pierre Bertrand à travers ses choix éditoriaux<sup>32</sup>, mais peu argumentée textuellement, que Corbière dénude le code, et laisse intentionnellement des « fautes », coquilles feintes et fausses, destinées à narguer la « maison de correction » (p. 62) et le « fesse-cahier » (p. 299). Il y a chez lui un véritable cynisme orthographique qui dépasse à nos yeux la seule logique parodique (« Beaudelaire », p. 104 ; « Britisch », p. 87) ou la simple exigence de la rime pour l'œil (la rime « sifflent » / « giffent », p. 65), finalement très inoffensive. C'est toute une vision du monde, le nouage d'une éthique de la vie vraie et d'une politique anarchisante de la langue, qui en découle, dans les parages des « livres érotiques sans orthographe<sup>33</sup> » de Rimbaud, ou de la « vieille maison de correction<sup>34</sup> » volant en éclat avec le texte automatique.

Enfin, Corbière fait surgir le problème de la poésie de la vérité, du vérisme en poésie, autrement dit du réalisme poétique. Le premier vers du « Naufrageur » pourrait s'entendre comme l'article fondamental du crédo artistique et éthique de Corbière, en sachant bien, comme toujours, que son énonciation hyperbolique vient suspecter le sérieux intégral de son énoncé : « Si ce n'est pas vrai – Que je crève ! » (p. 283). L'art digne de ce nom proclame un « la vérité ou la mort ! ». Dire la vérité en poésie devient une question de vie ou de mort. Cela signifie aussi que la vérité dont il s'agit est celle de la fidélité à la vie, ce que Corbière nomme la vérité du « senti ». Que veut dire *senti* ici ? Faire entendre par la voix et faire voir par le corps, à savoir *incarner*. Le texte liminaire de la section « Gens de mer » le proclame : « *Marin, je sens mon matelot* » (p. 241), formule à entendre dans le sens à la fois actif et passif. Il faut être ce que l'on peint ; devenir ce que l'on voit. Ce qu'il faut montrer, c'est une sorte de « réalité rugueuse » comme le dira le Rimbaud d'*Une saison en enfer* au même moment, qui ne soit ni un océan épique lié aux nouvelles conquêtes de la marine à vapeur substituée à la marine à voile (« *Ulysses à vapeur en quête...* »), ni un océan mis à la mode théâtrale (ce monde factice du « *capitan* » et de la « *chanteuse d'opérette* »), mais un océan décrit ici selon une nature « flottante », qui donne la vie aussi bien que la mort (« oiseaux », « nid », « houle » et « caillou »). Corbière, dans la tradition romantique, joue d'abord la nature contre la société,

<sup>29</sup> Pierre Schneider, *op. cit.*, p. 199.

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> Dans sa « Note sur l'établissement du texte », il écrit que « ce qui serait coquille ailleurs fait ici partie intégrante du texte » ; *Les Amours jaunes*, éd. Christian Angelet, Le Livre de Poche, 2003, p. 32.

<sup>32</sup> L'universitaire est le seul éditeur des *Amours jaunes* qui choisit de limiter à l'extrême les corrections du texte de l'édition *princeps*. Il maintient ainsi, de manière programmatique et symptomatique, la graphie « Beaudelaire ». Il voit de l'ironie dans la page d'« Errata » (p. 304), qui serait volontairement réduite. Mais tout cela reste conjectural, en l'absence de manuscrit, comme de jeux d'épreuves. En outre, Bertrand n'adopte pas une démarche systématique. Il maintient parfois une graphie aberrante sans la justifier sur le plan esthétique.

<sup>33</sup> Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer ; Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, éd. Louis Forestier, Gallimard, coll. « Poésie », 1984, p. 139.

<sup>34</sup> André Breton, *Point du jour ; Œuvres complètes*, éd. Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1992, p. 376.



## Roger Corbière le Chien

comme dans « Paria ». Mais cette nature repassera dans le monde social, à travers le chant populaire, et les arts dit « mineurs », associés à la « *Muse à la voix de rogomme* », violent repoussoir de la « *Muse d'Archimède* » (p. 85).

Le modèle artistique donné sera l'aquafortiste lorrain Callot, que le poète semble opposer tout aussi bien à l'idéalisme de Raphaël qu'au réalisme figuratif de Courbet. Le réalisme valorisé ici peut se décrire selon nous comme un réalisme outré, forcé, violent, « intense, intensif<sup>35</sup> », cynique, avoisinant une forme d'expressionnisme selon cette « logique de la sensation » analysée par Deleuze chez Bacon. Un poème comme « Le Douanier » associe justement la célébration de la « bonne femme cynique » à celle du « poète trop senti pour être poétique » (p. 280). Quant au « Riche en Bretagne », il aurait pu être « senti du doux Virgile » (p. 215), mais ne l'aurait été que par la violence du trait, la virulence du ton, et donc par le *dur* Corbière. Lors de son premier voyage à Capri, le poète-voyageur note à propos de sa découverte de la ville de Rome, dans une lettre à sa tante Émilie de 1871 reproduite par Jean-Luc Steinmetz dans sa biographie :

C'est un grand et beau musée avec un joli plafond. Mais je n'ai rien senti là. Pas moyen d'éprouver une impression vierge devant ces *colonnes*, ah oui, ces *colonnes* déflorées par les abat-jour et les devant de cheminées qui fleurissent chez Madame Pesse<sup>36</sup>.

Rome, ville du faux, de « la perte d'auréole » et de la « destruction de l'*aura* », a déjà été vue et *déflorée* à Morlaix à travers bibelots et clichés en tout genre. Nous sommes entrés dans l'ère de la « reproductibilité technique et mécanique », comme dans l'âge des guides Baedeker. Le « senti » aura donc partie liée avec le « sauvage » et non-médiatisé. Cette question fait l'armature du poème « Vésuves et C<sup>ie</sup> » (p. 191), qui confronte le volcan réel au volcan artificiel ou reproduit, nous allons y revenir plus loin.

Ainsi, ce « douanier », homme du littoral, de la *corbière*, de la frontière, de l'expérience des limites, incarnation du « ça », ne s'installe jamais ici ou là, mais se tient toujours ici et là. Sa vérité tient de sa capacité à traverser les espèces et les genres, les concepts et les catégories : « tout se trouvait en toi » (p. 280). Le « douanier », comme le « matelot », qui n'est pas le « marin », faux matelot, vit poétiquement. Il ne s'agit pas de dire la vérité, mais de la montrer. Comme le cynique selon Foucault, le douanier de Corbière est « dans sa vie, la vérité à l'état manifeste<sup>37</sup> ». C'est la vie poétique qui devient « manifestation de la vérité », et cette vérité, poésie vivante. Mais à la différence de ce qui a lieu avec le sage conscient de lui-même, le simple ne sait pas qu'il sait. Le douanier est « poète, sans savoir qu'il ne s'en doute pas » (p. 282), quand il est dit du matelot : « Ils ne s'en doutent pas, eux, poème vivant » (p. 244).

Dans *Les Amours jaunes* tout l'effort poétique consiste à tenter de faire coïncider le *cynisme en acte, en corps et en voix* des « gens de mer » avec le *cynisme en lettres* du « poète

<sup>35</sup> Gilles Deleuze, Francis Bacon, *Logique de la sensation*, La Différence, t. I, 1981, p. 33.

<sup>36</sup> Cité par Jean-Luc Steinmetz, *op. cit.*, p. 313.

<sup>37</sup> Michel Foucault, *Le Gouvernement de soi et des autres (1982-1983)*, Seuil / Gallimard, 2008, p. 319.

## Roger Corbière le Chien

de mer à Roscoff<sup>38</sup> ». Il s'agit bien de coupler deux arts du verbe, déjà réunis plaisamment une première fois dans la conversation à deux et la sanction en solo : « Nous verbalisons ! tu verbalisais ! » (p. 281). Le poète et le douanier s'unissent dans une création à quatre mains : « J'avais composé, tu repolissais... » (p. 281). Le poème rêvé doit incorporer un élément arraché à l'écrit, à la lettre, au papier. La vérité de parole passe par un phonocentrisme fondamental. On sait que l'auteur d'« Un jeune qui s'en va » condamne « la *larme écrite* » lamartinienne. Mais il ne faut pas seulement souligner l'anti-sentimentalisme de cette poésie de part en part distanciée. Le blâme vaut tout autant parce qu'elle est *écrite* que parce qu'elle est *larme*. Un poème seulement *écrit* sera toujours inférieur à un poème dit, chanté, murmuré, crié : primat de la vie poétique sur le texte poétique.

Poussé jusqu'à son extrême limite, cette thèse conduit à l'idée qu'il n'est pas essentiel d'écrire, qu'il faut écrire pour ne pas écrire, qu'il faut écrire sans écrire. Avec Corbière, comme au même moment avec Rimbaud, et plus tard avec Dada, Vaché et le surréalisme, un soupçon pèse sans doute, nous en faisons l'hypothèse, sur le fait même d'écrire sur du papier. Comme le notera Breton en 1924 dans *Les Pas perdus*, « la poésie écrite perd de jour en jour sa raison d'être<sup>39</sup> ». De nombreuses pièces des *Amours jaunes* attaquent en effet la notion d'écriture, tout comme la notion d'œuvre. Le projet de poème liminaire intitulé « Parade », copié sur l'exemplaire des *Amours jaunes* ayant appartenu à Corbière, se clôt sur l'idée agressive, féroce, aboyeuse, cynique, d'un livre qui doit rompre tout lien avec son auteur : « Va, mon livre / et ne me revient pas<sup>40</sup> ». Cette poésie « à coup de bâton<sup>41</sup> » n'épargnait pas non plus le lecteur, réduit à trois types : la femme adultère qui « corne » et écorne le livre ; le censeur « fesse-cahier » qui corrige le « monstre d'artiste » et le « malade » qui répond par un simple « sourire ». De même, la clause du « Poète contumace » (p. 126) montre un amoureux qui déchire sa lettre d'amour jamais envoyée :

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

La *déchirure* du lyrisme élégiaque passe certes par le *rire* jaune de l'amertume ; mais la « lettre » déchirée redevient pure matérialité blanche, forme sensible qui renoue avec une forme d'envol auroral refusé à la poésie *écrite*, nocturne. Nous passons de la lettre morte à l'esprit vif, et vivifié par l'air du grand large et l'oiseau de mer. De plus, la fin du « Douanier » (p. 282), qui renoue avec le thème mi-désespéré, mi-libérateur du « laisser-courre », martèle par l'anaphore une injonction à la dépossession de tout, y compris de la poésie :

— Non : fini !... réformé ! Va, l'oreille fendue,  
Rendre au gouvernement ta pauvre âme rendue...

<sup>38</sup> Le manuscrit de « La Balancelle » donne cette signature : « par Edouard Corbière fils, poète de mer à Roscoff » (*Œuvres complètes*, éd. Pierre-Olivier Walzer, avec la collaboration de Francis Burch, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, p. 676).

<sup>39</sup> André Breton, *Les Pas perdus*, éd. cit., p. 109.

<sup>40</sup> Tristan Corbière, « Parade » ; *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 914-915.

<sup>41</sup> Gilles Deleuze parle de la « philosophie à coups de bâton » des Cyniques et des Stoïciens, distincte de la « philosophie à coups de marteau » ici platonicienne, *Logique du sens*, Minuit, 2002, p. 158.

## Roger Corbière le Chien

Rends ton gabion, rends tes *Procès-verbaux divers* ;  
Rends ton bancal, rends tout, rends ta chique !...  
Et mes vers.

À nouveau, à côté de la douleur liée à la mise à la retraite décrite comme mutilation corporelle et mort sociale, la parole poétique désamorçe le pathétique par le jeu de langage (« rendre l'âme »), la concrétisation burlesque (l'« oreille fendue » du « réformé »), et la juxtaposition dissonante des trois ordres de réalité réunis ici (l'équipement mis sur le même plan que le tabac et les vers). Le poème se fait alors doublement cynique : par le « coup de bâton » et l'aboïement contre le *pathos* de la proximité ; par le reniement des vers pourtant offerts au « douanier » au début du texte comme des alternatives à la mort « car je vais t'empailler » (p. 278). Et s'il faut *rendre les vers*, c'est peut-être autant parce qu'ils font partie de l'être même du « Douanier » que parce qu'ils ont quelque chose de vain, à savoir qu'ils traduisent cette tentative, illusoire, visant à fixer la vie mouvante dans des « herbiers maritimes » (p. 278). La clause décrochée concentre plusieurs affects contradictoires, comme toujours chez Corbière : le renversement de la sympathie en antipathie, la rupture féroce avec ce frère, par l'adoption, feinte, du point de vue de l'État responsable de cette « réforme », quand on s'attendrait à ce qu'il puisse au moins garder ces vers composés en sa mémoire, Corbière vidant encore ici l'éternelle « poche à fiel » évoquée dans « Paris diurne » ; l'immense compassion, rentrée mais réelle, pour celui qui a tout perdu ; et enfin, une sorte de haine de la poésie, à nouveau plus ou moins feinte, qui inclut les vers dans ce qu'il faut abandonner. La fonction rédemptrice de l'art sensée donner accès à une forme d'éternité se trouve également moquée, avec la même métaphore de l'herbier, dans « À un Juvénal de lait » (p. 161) :

Plus tard, tu colleras sur papier tes pensées,  
Fleurs d'herboriste, mais, autrefois ramassées...  
Quand il faisait beau temps au paradis perdu.

Mais cette fois l'herbier n'est plus « maritime », mais pharmaceutique. L'acte d'écrire n'a plus rien de sublime, de divin, de sacré, ni de grandiose. La grande *catharsis* aristotélicienne se fait remède de bonne femme et préparation de tisane. Ces vers creusent ironiquement l'écart entre les dimanches de la vie et le printemps de la vie, entre l'écrit et le « senti », irrémédiablement inaccessible, toujours-déjà « perdu ». Enfin, « Le Poète contumace » (p. 121) fait de l'acte d'écrire un suicide manqué par lâcheté :

— Manque de savoir-vivre extrême — il survivait —  
Et — manque de savoir-mourir — il écrivait :  
[...].

Le calembour crée une fausse symétrie plaisante et cette image de l'écriture la fait basculer dans le dérisoire, tout en laissant affleurer le tragique de l'existence. Ajoutons que la présentation de soi inscrite sur le registre de l'Hôtel Pagano à Capri, évite soigneusement l'idée de travail et d'écriture, en brisant tout statut social identifiable : « farniente, pittore-

## Roger Corbière le Chien

poëta, etc. ». Corbière fait de lui ce « monstre d'artiste<sup>42</sup> » de « Parade » ; il ne sera pas *écrivain*.

Ainsi, il n'est pas essentiel d'écrire parce que l'on peut faire de sa vie une œuvre. Toutes les anecdotes portant sur la vie de Corbière, très vite rapportées par les biographes ou les fils de témoins, Le Goffic, Martineau, Vaché-Corbière, composant sa légende noire ou dorée, peuvent être rapprochées des anecdotes portant sur la vie philosophique de Diogène transmises en particulier par Diogène Laërce. Elles n'ont rien d'anecdotique ici ; elles relèvent de ce que Foucault appelle « une esthétique de la vie », une « stylistique d'existence »<sup>43</sup>. Ajoutons que pour le philosophe tout un pan de l'art moderne (Baudelaire, Flaubert, Manet, Bacon, Beckett, Burroughs) perpétue la tradition du cynisme antique en se faisant non pas « ornementation ni imitation », mais « mise à nu, décapage, excavation, réduction à l'élémentaire de l'existence », « irruption de l'en-dessous, de l'en-bas »<sup>44</sup>. Cela conduit à la thèse selon laquelle « l'art moderne, c'est le cynisme de la culture<sup>45</sup> ». Une telle approche repose sur l'idée que « la vie de l'artiste », « la vie artiste » et l'œuvre d'art ne font qu'un ; que l'œuvre-vie est « scandale d'une vérité inacceptable » ; que cette œuvre-vie manifeste le « courage de l'art dans sa vérité barbare »<sup>46</sup>. Corbière appartient selon nous à cette lignée « barbare », celle du cynisme de la vie artiste, celle de « l'anti-platonisme de l'art moderne<sup>47</sup> » : poésie qui fait descendre, poésie du « bas » : « Le Vésuve a beaucoup baissé » (p. 195). Telle est bien sûr aussi la grande leçon du « Crapaud » qui fait du poète un « rossignol de la boue » (p. 110), à savoir un poète du chant d'en bas, et de la bassesse du chant.

Corbière le Chien, c'est celui qui choisit un pseudonyme en désaccord avec son physique, car aux dires de sa mère : « il lui fallait un nom plus excentrique, comme lui-même<sup>48</sup> » ; celui qui fait dormir son chien littéraire baptisé « Tristan » dans son lit quand lui-même, le maître, dort par terre ; celui qui arbore une mitre d'archevêque ramenée d'Italie ou un chapeau de forçat dont l'inscription « TF » ne laisse apparaître que le « T » de Tristan ; celui qui dort dans son cote installé dans le salon de la maison familiale de Roscoff ; celui qui fut connu à Roscoff pour sa témérité choisissant de naviguer par gros temps pour « sentir » le naufrage et la mort de près ; celui qui fait croire à la fin du monde en garnissant de fusils chargés à blanc les fenêtres des maisons qui donnent sur la sortie de l'église un jour de 15 août. Si *Les Amours jaunes* peuvent se lire comme « un livre en forme d'homme<sup>49</sup> », ainsi que le rappelle Pierre Schneider, c'est aussi parce que l'homme a forme de livre. Si le cynisme pour Jankélévitch parlant de Diogène se définit comme « un dilettantisme du paradoxe et du scandale<sup>50</sup> », cette formule caractérise autant l'homme que l'œuvre. Corbière fait entendre en vers et en vie « l'outrance passionnée du grossier personnage<sup>51</sup> ». Nous aurions tendance à suivre Jean-Luc Steinmetz qui estime de manière assez hardie que le *Contre Sainte-Beuve* ne fonctionne pas

<sup>42</sup> Tristan Corbière, « Parade » ; *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 914-915.

<sup>43</sup> Michel Foucault, *Le Courage de la vérité*, éd. cit., *passim*.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>48</sup> Cité par Léon Vanier dans sa « Préface », *Les Amours jaunes*, Vanier, 1891, p. X.

<sup>49</sup> Pierre Schneider, *op. cit.*, p. 249.

<sup>50</sup> Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie* [1964], Champs Flammarion, 1999, p. 15.

<sup>51</sup> *Ibid.*

## Roger Corbière le Chien

pour Corbière. Il n’y aurait pas de place ici pour une distinction entre moi social et moi créateur : « il est peu de livres de poètes plus proches de leur auteur que *Les Amours jaunes* » ; l’universitaire ajoute que nous sommes devant « un homme du livre identique à celui qui apparut et se manifesta dans la société »<sup>52</sup>. Il y aurait alors chez Corbière, comme chez Nietzsche commenté par Deleuze, la recherche de ce « point secret où la même chose est anecdote de la vie et aphorisme de la pensée<sup>53</sup> ».

Corbière instaure donc un *continuum* entre sa vie fictionnalisée, théâtralisée, « murgérisée<sup>54</sup> », et son œuvre dans laquelle il célèbre le « poème vivant » que constitue le « matelot » ou le « douanier ». Pourquoi ne pas voir dans cette geste corbiérienne, non pas des farces provocatrices de mauvais goût, non pas des manifestations d’une posture de dandy cherchant « le plaisir aristocratique de déplaire », mais une forme de transposition du cynisme antique, qui selon le Foucault du *Courage de la vérité* se définit comme une « grimace de la vraie vie » platonicienne, ou encore un « passage à la limite » d’une éthique de la vérité *sans dissimulation, sans détours, sans mélange et sans perturbation*<sup>55</sup>.

Cependant, à y regarder de plus près, il faut dire que Corbière brouille la frontière entre cynisme antique, « transvaluateur », fondant la recherche de la vertu sur la fidélité à la nature, et cynisme moderne, négateur, répudiant toute morale, ce cynisme à la « Méphisto » (p. 69) mimé dans ce micro-*Bildungsroman* que constitue la suite de sonnet « Paris », invitant à renier, se prostituer, calomnier. Le portrait du matelot tire son épaisseur du paradoxe nouant ensemble l’homme revenu de tout et l’homme-enfant, le grand requin et le petit Jésus : « Allez : ce franc cynique a sa grâce native... » (p. 244). C’est bien la référence au cynisme moderne, ennemi de toute innocence, qui permet de construire l’antithèse « Trop naïf, étant trop cynique » (« Épitaphe », p. 74). De même, la morale chrétienne de la charité se voit parodiée dans « Un Riche en Bretagne » (p. 214) :

C’est un petit rentier, moins l’ennui de la rente.  
Seul, il se chante vèpre en berçant son ennui...  
— Travailler — Pour que faire ?... On travaille pour lui.

La pauvreté cynique cède la place au cynisme sans scrupule du mendiant-bohème, voire du parasitisme. Quant à l’injonction é-norme, hors-norme, « Viole des chiens – Gare la Chienne ! » (p. 158), elle tire l’éthique de la nature vers la provocation injurieuse et l’apologie du crime ou de ce qui serait perçu par la morale commune comme « contre-nature ». Jankélévitch voyait dans le cynisme, par rapport au modèle socratique, une « philosophie de la surenchère<sup>56</sup> » ; le cynisme exacerbé de Corbière offre ici un exemple de surenchère au second degré, un cynisme qui aboie contre le cynisme lui-même. Ce cynisme outrancier en arrive à se retourner en pose cynique, en cynisme parodique, voire en « canisme » comique.

<sup>52</sup> Jean-Luc Steinmetz, « Corbière en vue : perspectives de recherches », *RHLF*, mars 2018, p. 6.

<sup>53</sup> Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 153.

<sup>54</sup> Jean-Luc Steinmetz, *Tristan Corbière. Une vie à peu près*, éd. cit., *passim*.

<sup>55</sup> Michel Foucault, *op. cit.*, p. 201-202.

<sup>56</sup> Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p. 16.

### ***Un cynisme de carnaval***

Corbière installe une dialectique entre le chien Bob et le chien Pope, entre le chien servile et le « maître-chien », entre le masochisme et l'autarcie, entre le coup de « cravache » (p. 156 et p. 157) et le « coup de bâton », entre le « dernier » des hommes et le « premier » des hommes. Le poème écrit « Sous un portrait de Corbière », dont la lettre est : « Je voudrais être alors chien de fille publique, / Lécher un peu d'amour qui ne soit pas payé<sup>57</sup> » rature le sonnet libertaire « À mon chien Pope ».

Autre jeu de bascule, celui qui fait sans cesse osciller entre artifice et primitivisme, « chic » et « sauvage », refus de la pose et conscience de la pose : « – Du *chic* pur ? – Eh qui me donnera des ficelles ! » (p. 62). Le *larvatus prode* de Corbière s'énonce ainsi. Il est ce faux monnayeur virtuose de l'effet rhétorique et du calembour qui d'un même geste dénonce le faux et se dénonce comme faux. Alors, parmi les points de divergence entre le cynisme de Corbière et celui de Diogène, il faudrait évoquer le rapport à la nature, cette *physis* que le cynisme grec brandissait contre le *nomos*, l'univers social des codes, des conventions et des convenances<sup>58</sup>. L'auteur des *Amours jaunes* sait, mais à ses dépens, qu'on ne peut échapper au *nomos*. D'un côté, Corbière attaque les conventions littéraires (le formalisme du sonnet ou la lyrique courtoise poursuivie dans le romantisme) et sociales (les valeurs républicaines) ; mais de l'autre, il fonde son rapport à l'écriture sur la pratique de la réécriture, exhibée de manière ostensible, parce que sa poésie est fondamentalement conscience de la poésie, réflexivité, critique de la poésie, ironie littéraire. Nous souscrivons au propos de Pierre Schneider qui estime que la poésie de Corbière est « doublement littéraire », « parce qu'elle l'est forcément » dans son dialogue intertextuel avec les « poètes qu'il a lus », mais aussi « parce qu'elle se hait de ne pouvoir être autre chose »<sup>59</sup>.

Nous pouvons formuler cette aporie autrement. D'un côté, Corbière refuse tout attendrissement, toute empathie, constamment désamorcée par l'ironie et le cynisme *moderne* ; de l'autre, il semble hanté par une vie cynique au sens *antique* du terme, à savoir naturelle, naïve, native, quasi immédiate, *hors littérature*, placée sous le signe du simple, de l'amitié, en misant sur le « Sublime bête » (*Agapè*) contre la « Bête féroce » (*Éros*). Il faudrait le situer *a posteriori* dans le sillage des réflexions de Schiller sur la dichotomie « naïf » / « sentimental ». Au creux de son langage perpétuellement double, tordu deux fois, « bitor »<sup>60</sup>, se loge comme une nostalgie du mot simple, qui pourrait se confondre avec la contemplation silencieuse de la fin de « Rapsodie du sourd » (p. 167), et de la vie simple entrevue dans « Frère et sœur jumeaux » (p. 168) rare poème en partie *vert* et *bleu* de ce petit livre *jaune*, ou de la transparence des cœurs selon des *amours vertes* (« Moi qui t'aimais tant ton rire si frais », p. 101). Ainsi le vers « Trop naïf, étant trop cynique » (« Épitaphe », p. 74) peut faire l'objet d'une double lecture, selon que l'on rétablit un « bien que » ou un « parce que ». Le *cynisme moderne* dit « bien que » et exprime l'opposition entre lyrisme et conscience critique, entre le « naïf » et le « sentimental ». Mais d'un autre côté, le poète en arrive à expliquer sa

<sup>57</sup> Tristan Corbière, *Les Amours jaunes*, éd. Christian Angelet, Le Livre de Poche, 2003, p. 252.

<sup>58</sup> Sur cette question, voir par exemple Pierre Hadot, « Cynisme », *Qu'est-ce que la philosophie antique ?* [1995], Gallimard, 2015, p. 170-174.

<sup>59</sup> Pierre Schneider, *op. cit.*, p. 224.

<sup>60</sup> Cette métaphore appliquée au poème se trouve sous la plume de Gérard Macé, « Tristan, un nom pour un autre », *Ex libris*, Gallimard, 1980, p. 44.



## Roger Corbière le Chien

naïveté par son cynisme ; le paradoxe se mue en tautologie dès lors que l'on se rappelle que le cynisme vise la vie naturelle, à l'état natif. La question devient : faut-il faire une place, dans *Les Amour jaunes*, au natif, au natal, à l'enfance, à l'innocence, comme à l'émerveillement, à savoir à tout ce qui constitue l'envers de tout cynisme ? Oui et non. Dans « Vésuves et C<sup>ie</sup> » (p. 191), l'interrogation initiale – « est-ce encor toi ? » – fait peser un soupçon sur la permanence du Même, sur l'authenticité du volcan réel, sur son degré d'adéquation au volcan imaginaire, d'abord vu en peinture ou en broderie en Bretagne, vu sur la scène parisienne, vu devant la cheminée d'un salon marseillais. Plus le mouvement dans l'espace se rapproche de l'Italie, plus la charge solaire et sonore du volcan s'amenuise. Ainsi, enfin confronté au volcan réel, vu sur place, jugé sur pièce, saisi sur le motif, le voyageur déchante ; il sera *volé* par la vie, par le réel, par le rapport marchand : « Le Vrai vésuve est toi, puisqu'on m'a *fait* cent francs ! ». Le déplacement de la majuscule initiale de Vésuve à Vrai résume tout. Le volcan véritable, déchu de sa vérité sensible, devenu simple nom commun, exhibe la vérité nouvelle de l'Argent. La vérité du « senti » reste intrinsèquement liée ici tout à la fois au natal (l'enfance bretonne) et au médiatisé (« bel abat-jour »), au *naïf* comme au *sentimental*. La fin du texte met en avant une double vérité : vérité cynique, moderne, du triomphe de la marchandise ; vérité cynique, antique, du monde natal (« Mais les autres petits étaient plus ressemblants »). C'est aussi la vérité du Petit valorisée contre la pseudo-vérité du Grand, la vérité du Mineur jouée contre celle du Majeur. Cependant, et l'écart avec la vérité de la *physis* défendue par Diogène est capital, chez Corbière, l'artifice prime  *finalement* sur la nature brute. La « Montagne » chronologiquement et hiérarchiquement « première » se trouve être une « Montagne » marquée par la secondarité de l'Art, une « Montagne » médiate, *seconde*. La poésie de Corbière vient toujours « après » : *poésie seconde*, comme le martèle l'encadrement du livre réécrivant La Fontaine.

Dans les « Rondels pour après », section qui fait surgir la *merveille* des « comètes » (p. 301), le poète-enfant a la chance de se voir bercé, mais bercé pour ne pas mourir. Le sommeil est une fausse mort, la mort, un faux sommeil ; la voix maternelle du « chant de berceau » (p. 103) fait comme si elle n'était pas chant d'outre-tombe. Le « chiendent » (p. 300) est toujours là, cette *vie de chien* qu'il faut à la fois honnir et revendiquer. On le voit, Corbière fait reposer son projet poétique sur un flottement perpétuel entre cynisme moderne et cynisme antique, tentation du désespoir nihiliste et nostalgie de la bucolique virgilienne définitivement inaccessible, cynisme de vie et cynisme de carnaval. Cette tension donne le ton si spécifique de la voix de Corbière, ce « Carillon faux, mais argentin » évoqué dans « Saint Tupetu de *Tu-pe-tu* » (p. 217).