

Un vers qui « pleure très peu » : larmes écrites, larmes chantées dans *les amours jaunes*

Adrien Cavallaro

(Université Grenoble Alpes)

Le portrait de Corbière que brosse Verlaine dans *Les Poètes maudits* jette les bases durables d'une réception des *Amours jaunes* polarisée autour de deux figures ou mieux, de deux paroles : celle du « Parisien », « le Dédaigneux et le Railleur de tout et de tous¹ » – toutes majuscules dehors –, située aux antipodes de la parole du « Breton bretonnant de la bonne manière² » ; face à la voix décentrée des huit sonnets de « Paris », marquée par une sorte de fuite en avant énonciative par où le « je » s'absente aussitôt que proféré, une voix venue du profond des « Landes jaunes d'Armor³ » (« Cris d'aveugle »), voix naïve que Verlaine valorise par ailleurs, et avec d'autres enjeux, dans sa notice sur Rimbaud (« M. Rimbaud vira de bord et travailla (lui !) dans le naïf, le très et l'exprès trop simple⁴ »).

Il est, dans le portrait de Corbière, une formule qui opère la synthèse de ces deux postures, sous une bannière poétique qui serait en apparence celle de la blague, mêlant à la raillerie un enjouement caractéristique : « Son vers vit, rit, pleure très peu, se moque bien, et blague encore mieux⁵. » La phrase appuie un constat d'évidence : *Les Amours jaunes* explorent une gamme étendue du parodique et, plus d'un soir le poète y assoit sur ses genoux une « Muse camarde⁶ » particulièrement en verve. Et si le vers corbiérien « pleure », c'est encore semblait-il pour railler, comme le montre de façon emblématique le poème de clôture du cycle italien de « Raccrocs », « Le Fils de Lamartine et de Graziella » : de l'épigraphe lamartinienne (« C'est ainsi que j'expiai par ces larmes écrites la dureté et l'ingratitude de mon cœur de dix-huit ans ») à la chute (« Qu'on peut pleurer, à l'heure, avec des rimes pures, / Et... – pour cent sous, Signor – nommer Graziella⁷ »), la larme y est écrite, c'est-à-dire posée ; elle est intégrée à un

¹ Paul Verlaine, « Tristan Corbière », *Les Poètes maudits* [1884 ; 1888] ; *Œuvres en prose complètes*, texte établi, présenté et annoté par Jacques Borel, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 639.

² *Ibid.*, p. 641.

³ Tristan Corbière, *Les Amours jaunes* [1873], éd. Jean-Pierre Bertrand, Paris, GF Flammarion, 2018, p. 233, v. 50.

⁴ « Arthur Rimbaud », *Les Poètes maudits*, éd. cit., p. 655-656.

⁵ « Tristan Corbière », *ibid.*, p. 638.

⁶ Voir Élisabeth Aragon, « Tristan Corbière et ses voix », *Voix de l'écrivain. Mélanges offerts à Guy Sagnes*, textes recueillis par Jean-Louis Cabanès, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. « Les cahiers de Littérature », 1996, p. 179-200.

⁷ *Les Amours jaunes*, éd. cit., p. 196 et 199, v. 59-60.

Cavallaro Un vers qui pleure très peu

dispositif de l'artifice romantique qui fait pendant au clinquant du ruolz symbolique incriminé dans « *Veder Napoli poi mori* » et nourrit le bric-à-brac d'une mythologie moins révoquée en bloc qu'elle n'est réinvestie sur un mode critique. Larme-accessoire au même titre que les revolvers ou pipes au poète⁸, cette « larme écrite » se manifeste ailleurs de façon caricaturale : « Un jeune qui s'en va », qui offre dans sa partie centrale une version satirique des « Phares » baudelairiens, sonnait en effet déjà la charge contre le lyrisme de Lamartine, « Doux bedeau, pleureuse en lévite, / *Harmonieux* tronc des *moissonnés*, / Inventeur de la *larme écrite*, / Lacrymatoire d'abonnés⁹ !... » À la fois dénoncée et exploitée dans la refonte réflexive d'une scénographie romantique stéréotypique du poète mourant¹⁰, la « larme écrite » illustre *a contrario* la formule de Verlaine : si le vers des *Amours jaunes* pleure très peu, ce serait d'abord parce que les larmes y sont des « larme[s] de crocodile¹¹ », étanchées par l'ironie, corrodées par la dénonciation de la pose.

Il n'est pas certain, toutefois, que la formule ne puisse prêter à une exploration plus profonde de ce qui n'est évidemment pas une veine majeure du recueil, mais que je qualifierais volontiers de *sourdine du déchant*. La présence ponctuelle, accusatrice, de la larme écrite dans *Les Amours jaunes* ne doit pas occulter une corrélation qui me semble plus significative, et qui est celle de la larme et du chant, dans sa tension avec cette dynamique de déprise, de dépossession de l'intériorité que caractérise de façon très moderne le déchant corbiérien. Le pleur, qui fait à l'occasion vibrer une corde élégiaque inattendue, est bien souvent situé dans l'aire d'attraction du chant, ou de son extinction : le « vers qui pleure très peu » endosse peut-être moins ce rôle d'auxiliaire du sarcasme qu'il n'invite à explorer le tarissement de la larme comme soubassement critique du chant et comme valorisation du « naïf » et du « très simple » (non pas « exprès »), biais par lequel il est possible de remotiver la bipolarisation traditionnelle du recueil.

Larmes posées, larmes chantées

La corrélation entre larme et chant est à tout le moins élastique dans *Les Amours jaunes*. Elle est l'un des fondements d'une interrogation plus générale autour de la pose dont les jongleries du sujet baignant dans sa « sauce jaune » de « Bohème de chic » sont l'une des signatures, et dont les manifestations procèdent de ce que l'on pourrait appeler une contagion de l'artifice¹². Si le vers de Corbière « pleure très peu », c'est d'abord parce que larme et chant sont parties prenantes de dispositifs de mise à distance d'un certain dire poétique que garantirait une foi dans l'intériorité du sujet, et dans une capacité du langage poétique à coïncider avec les affects signalétiques de la lyrique amoureuse. En d'autres termes, ce qui est en cause, dans un tel rapport, c'est, me semble-t-il, en profondeur, l'accès

⁸ On trouve trace de ce bric-à-brac bohème dans « Paris » [VIII], ou encore dans « La pipe au poète » (*ibid.*, p. 70 et p. 109).

⁹ « Un jeune qui s'en va », *ibid.*, p. 104, v. 61-64.

¹⁰ Voir José-Luis Díaz, *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2007, p. 291-345.

¹¹ « Le bossu Bitor », *Les Amours jaunes*, éd. cit., p. 257, v. 241.

¹² Voir Benoît Houzé, « L'ironie coloriste : jaune et aventure poétique chez Corbière », *Fortunes littéraires de Tristan Corbière*, sous la direction de Samuel Lair, Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 2012, p. 151-172.

Cavallaro Un vers qui pleure très peu

même à l'intériorité du sujet lyrique, ou plutôt d'un Juvénal de lait toujours placé sous le regard, à divers degrés corrosif, d'un Juvénal averti. Qu'une fêlure s'introduise entre l'affect et son expression, et c'est l'unité du sujet déchantant qui est elle-même atteinte. En ce sens, le vers corbiérien pleure peu, mais les larmes y sont fréquentes, parce qu'il utilise celles-ci comme accessoires critiques et s'emploie à en éloigner le chant, son corollaire. De la même manière mais sur un mode comique, le sourd de « Rapsodie du sourd » « tire, en [se] rongant / Un sourire idiot – d'un air intelligent » devant ses interlocuteurs ; l'émetteur réduit au « mouvement de pâtre » et le récepteur feignant la compréhension « d'un air intelligent » sombrent dans un quiproquo nécessaire. Larme et chant entretiennent donc des rapports qui vont de la confusion critique à la dissociation, de la mise au jour accusatrice d'une mécanique du rapport de cause à effet à l'aimantation négative, sous l'action du déchant. Selon le rapport, fluctuant, entre l'avertissement et le revers d'une foi prêtée aux praticiens de la « larme écrite », il est loisible de penser, jusqu'à la cassure, un phénomène de tension de la « corde qui pleure », dont la perte est amèrement constatée dans « Bonsoir¹³ ».

Un vers d'« Épitaphe », poème final de « Ça », donne la mesure d'un voisinage entêtant, et d'un régime de confusion de la larme et du chant qui serait un premier mode de corrélation critique : « Il pleura, chanta juste faux¹⁴. » Dans le tourbillon des paradoxes qui structure le poème, celui du chant « juste faux » a la particularité d'être à fond double puisqu'il endosse une caractérisation résolument oxymorique, qui place la sincérité du chant sous la griffe de l'artifice, mais incrimine dans le même mouvement l'épanchement lacrymal : interchangeables, le pleur et le chant y participent d'une même dynamique dissociatrice de l'affectation, faisant pièce à la sincérité de l'affect. Celle-ci jette un doute ravageur sur la faculté d'expressivité d'une parole poétique elle-même théâtralisée, par où le pleur devient, au sens plein, quelque chose comme un rôle de composition accompagné d'un chant lui-même vidé de sa substance, ici dilué par la privation d'un objet.

Ailleurs, le lien n'est plus de confusion, mais prend les atours d'une mécanique enrayée du rapport de cause à effet, suivant laquelle le pleur appelle un retranchement du chant, ou une dérobade. Un « sonnet endiablé » comme « Heures » dans « Sérénade des sérénades », dont Verlaine admire le « rythme si beau¹⁵ », attesterait ce phénomène dans son ultime tercet, au-delà des premières sections :

J'ai compté plus de quatorze heures...
L'heure est une larme. – Tu pleures,
Mon cœur !... Chante encor, va. – Ne compte pas¹⁶.

Pleur et chant sont ici entraînés dans une circularité de la parole amoureuse elle-même enserrée, par l'analogie entre « heure » et « larme », dans les limites du cadran de l'horloge, c'est-à-dire d'un éternel retour. La séquence « Tu pleures, / Mon cœur !... Chante encor, va » montre bien l'enrayage de la mécanique précédemment évoquée, matérialisée par la soudure d'une rime interne convenue : le pleur solitaire appelle la consolation d'un chant qui est en

¹³ *Les Amours jaunes*, éd. cit., p. 118, v. 13.

¹⁴ *Ibid.*, p. 73, v. 40.

¹⁵ « Tristan Corbière », *Les Poètes maudits* [1884 ; 1888], éd. cit., p. 640.

¹⁶ *Les Amours jaunes*, éd. cit., p. 140, v. 12-14.

Cavallaro Un vers qui pleure très peu

réalité rengaine devant la porte muette¹⁷. La chute est d'autant plus significative que cette consécution théâtrale de la larme et du chant, promue scène obligée du dire amoureux, est elle-même soutenue par une parole chantée au « rythme endiablé » et par l'emploi, insolite, d'une strophe polymétrique dont le socle est un mètre composé, et non simple (le décasyllabe 5-5, qui a partie liée avec une métrique de chant), comme en débordement par rapport aux suites d'octosyllabes dans les quatrains et les tercets. L'interrogation d'une corrélation du pleur et du chant est donc elle-même chantée, tout en éclairant à un troisième niveau la virtuosité métrique de ce chant, par l'invitation finale ambiguë à un décompte en partie réflexif (« Ne compte pas ») qu'il faudrait mettre en lien avec les prescriptions comptables d'« I Sonnet¹⁸ ».

Néanmoins, ce sont bien les premières sections qui portent de façon privilégiée la dynamique critique de fissuration de la solidarité entre le pleur et le chant. Dans « Ça », « Paris » [IV] pourrait en témoigner : pour la première fois dans la suite « Paris », le poème fait sourdre momentanément la première personne en s'ouvrant théâtralement sur le verbe de la lyrique amoureuse, en emploi absolu et idéalisant, « J'aimais », brusquement révoqué (« – Oh ça n'est plus de vente ! »). Sous l'index accusateur du poète ayant déchanté, la corrélation entre le « chant », qui porte l'écho affaibli d'un temps des illusions, et les pleurs hypothétiques qui sont prêtés à l'aimée, y prennent un tour critique :

Peut-être Elle pleure... – Eh bien : chante,

Pour toi tout seul, ta nostalgie,
Tes nuits blanches sans bougie...
Tristes vers, tristes au matin¹⁹ ! ...

Si le pleur appelle le chant, c'est ici d'une autre manière que dans la ressaie railleuse d'« Épitaphe ». Le remède, qui appelle un consentement à l'illusion romantique, ou plutôt à une mythologie romantique de la coïncidence d'une intériorité et de l'expression du sentiment amoureux, est en effet disjonctif et sanctionne un éloignement de l'instance féminine d'autant plus éloquent que le chant n'offre en réalité qu'un fallacieux retranchement du sujet. Aspiré par le contre-rejet (« chante, / Pour toi »), mis à distance par l'auto-injonction, le verbe subit une sorte de dévitalisation, qui participe de ce que j'appelais une mécanique enrayée de la cause et de l'effet : les larmes de l'aimée entraînent un chant en autarcie, « tout seul » ; un déchant.

« Mais il n'a plus cette corde qui pleure » : larmes déchantées

Le déchant corbiérien peut à cet égard être appréhendé comme symptôme du voisinage critique qui est cultivé entre le chant et la larme dans le recueil. Lorsque les termes sont

¹⁷ Sur le dispositif du « chant [qui] s'évide » de « Sérénade des sérénades », voir les analyses de Jean-Marie Gleize, « Le lyrisme à la question : Tristan Corbière », *Littéralité. Poésie et figuration. A noir. Poésie et littéralité* [1983 et 1992], Paris, Questions théoriques, coll. « *Forbidden beach* », 2015, p. 124-132.

¹⁸ Voir Benoît de Cornulier, « Corbière et la poésie comptable », *Cahiers Tristan Corbière*, n° 1, 2018, p. 233-270.

¹⁹ *Les Amours jaunes*, éd. cit., p. 67, v. 50-53.

Cavallaro Un vers qui pleure très peu

rapprochés dans le sonnet amèrement ronsardien « Bonsoir », à la fin de la deuxième section, c'est pour mettre en avant une solidarité passée, devenue inaccessible, en clôture d'un micro-cycle de la perte des illusions de la mythologie bohème :

Pleurez – Mais il n'a plus cette corde qui pleure.
Ses chants... – C'était d'un autre ; il ne les a pas lus²⁰.

La communauté du tarissement de la larme et du chant est significative : la mise à distance du sentiment coïncide avec la mise à distance d'un dire élégiaque, ou d'un élégiaque « juste faux », pour reprendre la formule d'« Épitaphe », qui va jusqu'au dédoublement de l'instance énonciative. Dans la section « Raccrocs », l'herboristerie sentimentale des tercets d'« À un Juvénal de lait », mélancoliquement inaccessible au pleur, illustrerait ce phénomène de façon spectaculaire : dans son deuxième quatrain, le déchant, qui se nourrit d'une disjonction entre le pleur et le chant, s'y donne à voir comme dynamique de dépossession :

[...] Après tu feras de tes nerfs
Des cordes à boyau ; quand, guitares sans âmes,
Les vers te reviendront déchantés et soufferts²¹.

L'emploi frappant des participes « déchantés » et « soufferts » sous une forme adjectivale, signe ici le constat d'une autonomisation des productions affectives, d'une aliénation des énoncés poétiques jadis assumés par un « je » confiant dans ses pouvoirs. Mais ici l'agent fait défaut à la souffrance, et la métaphore musicale subit une ultime inflexion avec la mention du « déchant » qui fait du poète initié un instrument désaccordé, coupé d'une production paradoxalement dépersonnalisée, mais qui n'en glisse pas moins, dans les tercets, vers l'expression d'une nostalgie débarrassée des oripeaux de la raillerie (« Quand il faisait beau temps au paradis perdu ») : sous l'effet du déchant, le vers pleure alors d'autre manière, sans même le secours de la larme.

Dans sa valse identitaire²², le sujet des *Amours jaunes* n'est donc pas tout à fait emporté par un mouvement de dérision qui, au fil des sections, est loin d'embrasser une vocation univoque. Frappé d'une incapacité à éteindre les pleurs de l'aimée dans « Paris » [IV], le chant tourne à vide : cette fêlure entre chant et pleur cristallise une fêlure amoureuse que l'on trouverait, sur un mode cette fois élégiaque, dans l'un des plus beaux poèmes du recueil, « Le poète contumace ». Celui-ci donne à voir, en clôture de la deuxième section, un dispositif, proche, d'aimantation négative du pleur et d'un chant devenu bramement. Oscillant entre l'autoportrait en troisième personne et l'auto-apostrophe, le poète invite son double à se détourner de celle qui *n'entend pas comme brame*, pour reprendre un titre d'un assez considérable contemporain de Corbière²³ :

²⁰ *Ibid.*, p. 118, v. 13-14.

²¹ *Ibid.*, p. 160, v. 6-9.

²² Pour reprendre le terme-pivot des analyses de Pascal Rannou dans *De Corbière à Tristan. Les Amours jaunes, une quête de l'identité*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2006 ; rééd. coll. « Champion classiques », 2019.

²³ Arthur Rimbaud, « *Entends comme brame...* » ; *Œuvres complètes*, édition établie par André Guyaux, avec la collaboration d'Aurélia Cervoni, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 228.

Cavallaro Un vers qui pleure très peu

– Certes, Elle n'est pas loin, celle après qui tu brâmes,
 Ô Cerf de Saint-Hubert ! Mais ton front est sans flammes...
 N'apparais pas, mon vieux, triste et faux déterré...
 Fais le mort si tu peux... Car Elle t'a pleuré !

– Est-ce qu'il pouvait, Lui !... N'était-il pas poète...
 Immortel comme un autre²⁴ ?...

Bramer n'est pas exactement chanter « juste faux » : détour élégiaque paradoxal, l'autodérision joue d'une superposition de deux plans qui rend indécidable l'appréciation de la mise à distance du sujet à laquelle procède « Le poète contumace » ; le poète restitue le dialogue ancien avec soi, tout en l'actualisant, réactivant par l'auto-adresse la souffrance amoureuse. Cette scission intérieure, entretenue par les décrochages énonciatifs, est l'une des manifestations les plus aiguës du « déchant », qui tente de s'abreuver à la source tarie du pleur, et dont, sans employer le terme, le poème donne aussi à voir le drame et à entendre la tonalité critique. Dans ce contexte, la substitution amère du brame au chant, non plus comme fallacieux remède aux pleurs de l'aimée, mais comme instrument d'une désertion volontaire, est suggestive ; elle marque un écart, la perte d'auréole d'un impossible chant qui, à la fin du poème, embrasse une forme d'antinomie sentimentale :

Viens pleurer, si mes vers ont pu te faire rire...
 Viens rire, s'ils t'ont fait pleurer...

Le caractère interchangeable du rire et des pleurs montre bien ici que le chant est comme désamarré d'un effet réversible, et pris dans le tourniquet de la relativité : le vers pleure l'absence de l'être aimé, ce « *Toi* » multiplié nourri de son seul écho qui, dans la petite fiction épistolaire occupant plus de la moitié du poème²⁵, offre le versant élégiaque d'un scénario amoureux éprouvé par la suite avec l'espagnolisme hyperbolique et sans frein de « Sérénade des sérénades » ; mais les pleurs, eux, sont transmués en affect inaccessible ou relatif, en tout cas séparé du chant. La disjonction opère à cet égard, selon des modalités étonnamment proches de celles que j'ai rapidement mises en évidence dans « Heures », entre un niveau poétique où le vers pleure en basse continue, et la scénographie amoureuse qui fait de la larme un affect ambivalent, une croisée des chemins du cœur présentant au sujet une alternative *déchantée* entre la dérobaie du Cerf de Saint-Hubert et le consentement à une dévitalisation du chant.

« Une larme d'enfant », « une larme d'amour » : larmes naïves

Le voisinage de la larme et du chant cristallise donc des enjeux qui, on le voit, ne s'épuisent ni dans le constat d'une incontestable discrétion de la muse élégiaque dans *Les Amours jaunes*, ni dans l'assaut tapageur et sarcastique çà et là lancé contre « la larme écrite ». Le phénomène de basse continue que donnait à entendre « Le poète contumace », je serais tenté de l'étendre à l'ensemble du recueil, dont la polarisation, qu'il serait au moins délicat de contester trop frontalement, opère, semble-t-il, également à ce niveau. Face à « la larme écrite », ce trompe-l'œil d'une pose lamartinienne, coule aussi une larme naïve, fréquente dans les sections

²⁴ *Les Amours jaunes*, éd. cit., p. 121, v. 57-62.

²⁵ Des vers 67 à 172 (*ibid.*, p. 121-126).

Cavallaro Un vers qui pleure très peu

bretonnes, et qui prend le relais de cette modalité spécifique du chant, modalité chansonnière²⁶ que le sonnet « endiablé », « Heures », pouvait explorer. Au reste, un parcours des « Rondels pour après » nous mettrait aisément en garde contre la tentation de séparer trop commodément la « corde qui pleure » de la « Muse camarde » :

La rosée aura des pleurs matinales ;
Et le muguet blanc fait un joli drap...
Dors d'amour, méchant ferreur de cigales.

Pleureuses en troupeaux passeront les rafales...

La Muse camarde ici posera,
[...]²⁷.

La réinvention de la voix du poète assimile ici jusqu'à la larme, ambivalente, intégrée au dispositif de fusion cosmique du sujet funèbre et d'un environnement hybride mêlant les « pleurs matinales » de « la rosée » aux « pleureuses en troupeaux », acteurs d'une déploration *posée* ; en clôture du recueil, c'est une façon de désigner une zone grise du pleur, de rebattre avec malice des cartes affectives bien faites pour dérouter le lecteur.

Dans les sections bretonnes, l'accord du pleur et du chant s'effectue à rebours de cette naïveté seconde creusée par la voix décentrée des « Rondels pour après ». Le monde marin assume ainsi des larmes naïves dont l'un des emblèmes se trouve dans « Matelots » :

– Ils ont toujours, pour leur *bonne femme de mère*,
Une larme d'enfant, ces héros de misère ;
Pour leur *Douce-Jolie*, une larme d'amour²⁸ !...

« Larme d'enfant », « larme d'amour » participent d'une valorisation du sentimentalisme comme contrepoison de la pose, dans « Armor » et dans « Gens de mer ». La corrélation problématique de la larme et du chant glisse de ce point de vue vers un accord du pleur naïf et d'un mode chansonnier, dans le sillage d'un modèle offert par Gabriel de La Landelle notamment dans ses *Poèmes et chants marins* (1861) et dont la gamme, étendue, pourrait prêter à un certain nombre d'observations. « Le novice en partance et sentimental » qui clame hardiment « – Un pleur... Et saïlle de l'avant²⁹ ! », mais aussi, au son d'une lyre polyphonique assimilant entre autres les codes d'une fable *monstrueuse*, « Le bossu Bitor » (« Quelque novice seul, resté mélancolique, / Se chante son pays avec une musique³⁰... »), en exploitent à divers degrés soit les formules, soit l'imagerie.

²⁶ Voir, sur la chanson au XIX^e siècle, Brigitte Buffard-Moret, *La Chanson poétique du XIX^e siècle. Origine, statut et formes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006 ; Benoît de Cornulier, *De la métrique à l'interprétation. Essais sur Rimbaud*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études rimbaldiennes », 2009, en particulier p. 477-510.

²⁷ « Mirliton », *Les Amours jaunes*, éd. cit., p. 300, v. 5-9.

²⁸ *Ibid.*, p. 244, v. 59-61.

²⁹ *Ibid.*, p. 263, v. 36.

³⁰ *Ibid.*, p. 248, v. 23-24.

Cavallaro Un vers qui pleure très peu

Le pendant de ce sentimentalisme positif ou naïf, que l'on retrouve également dans la vignette pathétique de la mère pleurant l'époux disparu en mer, dans « Le mousse » (« La mère pleure, le dimanche³¹ »), est à chercher dans ce que l'on pourrait appeler la poétique du rôle, ce contre-chant solidaire d'une larme concentrée ou asséchée, prêté à certaines figures de la marge en particulier dans « Armor ». C'est le cas de l'aveugle de « Cris d'aveugle », qui revendique une lucidité paradoxale dans l'outre-tombe intérieur où sa déficience le confine : figure grandie par une souffrance élevée à la hauteur d'une passion (« Mon Golgotha n'est pas fini / *Lamma lamma sabacthani* »), celui qui, à défaut de chant, propage des « cris » sans fin, est réifié en cercueil cloué à travers une symbolique funèbre qui fait aussi du poème une « Ballade des pendus » personnelle. En son cœur perce une « larme » toute physiologique, et visionnaire :

Dans la moelle se tord
 Une larme qui sort
 Je vois dedans le paradis
 Miserere De profundis
 Dans mon crâne se tord
 Du soufre en pleur qui sort³²

Cette strophe dévolue au pleur, qui alimente le concert des cris de l'aveugle, subit un processus de volatilisation métaphorique : la larme, incarnée « dans la moelle », se métamorphose en « soufre en pleur » expulsé solidairement par l'image (« Du soufre en pleur qui sort ») et par l'extériorisation sauvage de ce contre-chant. De « Ça » à « Armor », le pleur et le chant affectés, « juste faux », sont donc métamorphosés en cris vrais discordants, lancés « sur l'air bas-breton *Ann hini goz* », inclinant nettement du côté de la chanson populaire.

Précédant l'intériorité funèbre de l'aveugle, l'extraordinaire figure de la « rapsode foraine », « borgne » cette fois, jouant d'un pathétique puissamment concentré et plus saillant d'être contenu, donne à ce contre-chant du rôle un tour plus spectaculaire encore :

Mais une note pantelante,
 Écho grelottant dans le vent
 Vient battre la rumeur bêlante
 De ce purgatoire ambulante.

Une forme humaine qui beugle
 Contre le *calvaire* se tient ;
 C'est comme une moitié d'aveugle :
 Elle est borgne, et n'a pas de chien...

[...]

Elle hâle comme une plainte,
 Comme une plainte de la faim,
 Et, longue comme un jour sans pain,
 Lamentablement, sa complainte...

³¹ *Ibid.*, p. 275, v. 12.

³² *Ibid.*, p.232, v. 31-36.

Cavallaro Un vers qui pleure très peu

– Ça chante comme ça respire,
Triste oiseau sans plume et sans nid
Vaguant où son instinct l’attire :
[...].

Son nom... ça se nomme Misère.
Ça s’est trouvé né par hasard.
Ça sera trouvé mort par terre...
[...].

Si tu la rencontres, Poète,
Avec son vieux sac de soldat :
C’est notre sœur... donne – c’est fête –
Pour sa pipe, un peu de tabac³³ !...

La silhouette monstrueuse et touchante de la rapsode se détache sur un fond essentiellement sonore et qui fait peu de place à la vue, et donc au pittoresque ou au folklore de pacotille (« une note pantelante [...] / Vient battre la rumeur bêtante ») ; son chant est *respiration*, et non *composition* savamment étudiée ; si elle est comparée à un oiseau, c’est à un « oiseau sans plume et sans nid », un oiseau mis à nu, ni cygne lamartinien, ni pélican mussettien, comme pouvait les mettre en scène « Paris » [VII] dans ce qui empruntait le détour burlesque d’un combat de coqs romantiques³⁴ ; son « hasard » n’est pas semé des cailloux trop lumineux de la pose ; elle donne un contenu inattendu à « Ça », dont elle fait sonner la note naïve ; sa « Misère » est crue, et sa gémellité avec la condition du « Poète » est ici revendiquée, explicitement et implicitement, par l’appel au don du tabac, par où la « pipe au poète » fraternise, aussi, avec la pipe d’une figure naïve associant une larme asséchée à la « plainte » répétée (« Elle hale comme une plainte / [...] Lamentablement sa plainte »). Avec la rapsode, la consécution du chant et du pleur est comme réactivée : l’enrayage orchestré par le processus critique que j’avais mis au jour dans les premières sections du recueil fait place à la mise en scène touchante d’une plainte opérant à deux niveaux : le resserrement du regard autour de la rapsode, c’est-à-dire autour du foyer d’un chant naïf, appelle la compassion ; la « note pantelante » de la plainte sourd elle-même comme la larme qui « se tord » dans « Cris d’aveugle » ; le chant rôlé devient en quelque sorte consubstantiel au pleur.

*

Dans son portrait des *Poètes maudits*, Verlaine lui-même apporte une précieuse nuance à la mise en lumière, au détour d’une énumération virevoltante, d’un vers qui « pleure très peu ». L’anthologie qu’il insère dans son propos critique, d’« Épitaphe » à « Heures » et au « Pardon de Sainte-Anne », donne en réalité un bon aperçu des modalités du surgissement du pleur dans *Les Amours jaunes*, et invite à dissiper le mirage d’une prépondérance sarcastique de la « larme écrite » sous le patronage du « Nom d’amour, que, soprán’, il a tant

³³ *Ibid.*, p. 228-230, v. 197-204, 209-215, 225-227, 229-232.

³⁴ « Va, comme le pélican blanc, // En écorchant le chant du cygne, / Bec-jaune, te percer le flanc !... / Devant un pêcheur à la ligne » (*ibid.*, p. 69, v. 95-98).

Cavallaro Un vers qui pleure très peu

déchanté !... » accolé au « Nom de joie !... et qu'il a pleuré » du « Fils de Lamartine et de Graziella³⁵ ». La « larme écrite » n'est en effet chez Corbière qu'un accessoire du bazar bohème de la pose, dont la dénonciation participe d'un phénomène, plus large, de corrélation ambivalente entre larme et chant. La difficulté d'appréhension de ce voisinage tient à la fois à sa présence en sourdine, noyée en apparence dans la gamme étendue des rires et des postures déconcertantes du « Méphisto blagueur », et à sa nature duelle, partagée entre le déploiement d'éléments scénographiques typiques et les vibrations multiples de la « corde qui pleure », instrument d'une poétique de la larme qui a bien droit de cité dans le recueil. Le frottement de ces deux dimensions, que l'on pourrait sommairement qualifier de théâtrale et de lyrique, l'orchestration de leur coïncidence, de leur disjonction, leur entremêlement aussi, dynamique dont se nourrit en particulier la mise en œuvre du déchant, participe en plein de ce « mélange adultère de tout³⁶ » matriciel, insolemment assumé dans « Épitaphe », non loin de la succession du pleur et du chant « juste faux ».

³⁵ *Ibid.*, p. 197-198, v. 22-23.

³⁶ « Épitaphe », *ibid.*, p. 72, v. 7.