

Jacqueline Hogue - Lebeuf

TRISTAN CORBIERE

PRECURSEUR DU CUBISME ET DU SURREALISME

Department of French Language and Literature

Master of Arts

BREF RESUME DE LA THESE

Cette thèse a pour but de chercher les tendances pro-cubiste et pro-surréaliste de la poésie de Tristan Corbière, tant dans la forme que dans les thèmes.

Dans le premier chapitre, l'auteur se demande jusqu'à quel point Corbière appartient au mouvement décadent, et veut mettre en lumière l'aspect précurseur des Amours jaunes.

Le second chapitre analyse la technique de composition des poèmes qui rappellent la recherche de quelques écrivains cubistes: la superposition d'images, le raccourci et l'ellipse.

Le troisième chapitre mettra l'accent sur la richesse des images venues de l'inconscient et qui échappent au contrôle de la raison. Une analyse de l'humour, de l'absurde et du bestiaire des Amours jaunes tentera de rattacher ces notions au courant surréaliste.

TRISTAN CORBIERE  
PRECURSEUR DU CUBISME ET DU SURREALISME

by

LEBEUF (HOGUE), Jacqueline, B.Sc.Nut., B.A.

A thesis  
submitted to  
the Faculty of Graduate Studies and Research  
McGill University,  
in partial fulfilment of the requirements  
for the degree of  
Master of Arts

Under the direction of  
Professor Henri Jones

Department of French Language  
and Literature

June 1969

## TABLE DES MATIERES

	PAGE
INTRODUCTION	1-3
CHAPITRE I <u>CORBIERE DECADENT?</u>	
Jugement de Laforgue	4-7
Corbière et la critique	8-12
Originalité de Corbière	13-17
<u>Les Amours jaunes</u> vus par André	18-20
Breton et Tristan Tzara	
CHAPITRE II <u>CORBIERE OU LE PRE-CUBISTE</u>	
Introduction et notion de cubisme	22-25
L'image raccourcie	26-29
La superposition d'images	29-33
L'anti-lyrisme, l'insolite,	34-41
le poème - conversation	
Corbière et les poètes cubistes	42-63
CHAPITRE III <u>LES ELEMENTS PRO-SURREALISTES</u>	
Entre la résignation et le délire	65-70
verbal	
L'humour	71-83
Le satanisme	84-88
L'absurde: "une révolte sans joie"	89-92
Le bestiaire	93-100
CONCLUSION	101-105
BIBLIOGRAPHIE	106-111
POEMES ETUDIES	112-114

## INTRODUCTION

Réduire la poésie de Tristan Corbière à ses dimensions cubiste et surréaliste, c'est morceler son oeuvre et n'en retenir que deux aspects sans doute les plus originaux. Corbière reste pré-décadent dans la plupart des poèmes bretons et, particulièrement, dans la célèbre Complainte de Conlie.

Marcel Raymond note que dans la littérature XXe siècle, trois courants principaux trouvent leur origine dans le Symbolisme: "Le néo-mallarméisme, le néo-impressionnisme" et le grand mouvement de révolte et de "non-conformisme".<sup>1</sup> Seul, ce dernier aspect de la poésie de Corbière retiendra notre attention. Nous tenterons de dégager les lignes de force qui font du poète de Roscoff un authentique précurseur de la poésie moderne.

Dans son premier manifeste, André Breton explique la pensée de la nouvelle doctrine et nomme quelques écrivains

---

1. Raymond, Marcel, De Baudelaire au Surréalisme, Paris, 1966, p. 219.

qu'il reconnaît pour surréalistes. Après les maîtres incontestés, Rimbaud et Lautréamont, Breton énumère les noms des poètes contemporains dont l'écriture correspond à l'idéologie de l'école. De Robert Desnos, il dit: "il parle surréaliste à volonté... il lit en lui-même à livre ouvert et ne fait rien pour retenir les feuillets qui s'envolent au vent de la vie". 2 Voilà bien une définition qui pourrait s'appliquer aux Amours jaunes.

Difficile à ranger sous une étiquette officielle dont il se serait d'ailleurs bien moqué, Corbière sort de l'oubli, grâce à Verlaine qui le met en tête de son recueil: Les Poètes maudits, paru en 1884. Quelques analystes littéraires du tournant du siècle rédigent des notes sur Les Amours jaunes mais, chaque fois c'est l'aspect plus ou moins symboliste qui est mentionné. L'appellation de poète breton, déjà retenue par Verlaine, empêchait peut-être d'entendre le cri singulièrement aigu, le ton neuf de Corbière. L'écriture hachée déroutait le lecteur habitué à plus d'élégance de langage. Il a fallu attendre l'explosion du mouvement cubiste et le grand remous DADA auxquels s'est joint André Breton pour découvrir un autre Corbière: le précurseur.

---

2. Breton, André, Manifestes du Surréalisme, Paris, 1965, p. 42.

Alexandre Arnoux et René Martineau ont écrit d'intéressantes biographies de l'auteur des Amours jaunes. Il serait inutile de retracer, une fois de plus, les détails d'une existence marquée par le tragique. Contentons-nous de rappeler que Tristan tient du tempérament aventureux de son père, l'ancien marin et romancier, Edouard Corbière. Mais là où le destin a choyé le père, le sort s'acharne sur le fils. Edouard-Joachim n'est encore qu'un adolescent lorsque le rhumatisme se met à déformer son organisme déjà frêle.

Devenu Tristan, par fantaisie ou romantisme, il passe pour un original, une sorte de détraqué inoffensif, qui s'amuse à multiplier les cabrioles de clown devant les habitants scandalisés de Morlaix. Une actrice italienne Armida Joséphine Cuchiani, liée au Comte Rodolphe de Battines, vient adoucir l'existence du souffreteux et se prête, un instant, au jeu de l'union à trois, puis disparaît... Tristan fera d'elle la Marcelle des Amours jaunes.

Chapitre premier

Corbière décadent?

"Lui n'est pas de chez nous- c'est un insaisissable... il n'est un autre artiste en vers plus dégagé que lui du langage poétique".

Jules Laforgue 3

---

3. Laforgue, Jules, "Une étude sur Tristan Corbière", Entretiens politiques et littéraires, III (juillet 1891), p. 5.

Inconnu des cercles littéraires parisiens, tiré à quelques exemplaires chez les frères Glady, en 1873, l'ouvrage de Corbière subit une longue cure de silence (sauf pour l'article de Verlaine) jusqu'au jour où paraît un livre curieux: A Rebours. Des Esseintes, le héros solitaire et extravagant de Huysmans, n'hésite pas à jeter au feu les livres de la tradition et s'enferme pendant des heures dans une bibliothèque reconstituée, où se retrouvent Baudelaire, Verlaine, Corbière et Mallarmé. Chose étonnante, Des Esseintes, le visionnaire, tente de déchiffrer l'écriture "nègre", le "langage de télégramme", "la parfaite obscurité" des Amours jaunes. Celui qui se jouait d'étranges symphonies avec son orgue à bouche, qui cultivait des fleurs artificielles, notait, avec délice, ces:

"Quolibets de commis voyageur insupportable, puis tout à coup, dans ce fouillis, se tortillaient des concetti falots, des minauderies interlopes, et soudain jaillissait un cri de douleur aigue, comme une corde de violoncelle qui se brise." 4

L'étude de Huysmans décèle déjà, en 1884, l'originalité de Corbière. C'est précisément ce parler "nègre", ces vers hachés, décousus, exaspérés, traduisant un profond mépris du conformisme, qui anticipent sur le mouvement surréaliste. La poésie de Corbière se déclare:

---

4. Huysmans, Karl, A Rebours, Fasquelle, Paris, 1929, p. 232.

"Grande-duchesse mal chaussée,  
cocotte qui court béqueter  
et qui dit bonjour pour chanter."  
(Idylle coupée) 5

D'inspiration baudelairienne, ce poème contient à lui seul toute la nouveauté de Corbière et je m'explique mal l'insistance de Laforgue à lui nier un métier évident. Laforgue insiste et charge à plaisir:

"Métier bête-strophes de tout le monde-  
vers nuls et de la plus basse cuisini-  
ne...c'est étourdissant-c'est de la  
folie à vide-il veut être indéfinissable,  
incataloguable...métier nul..." 6

Se doutait-il qu'il venait de découvrir l'un des poètes les plus déroutants de la littérature française au XIX siècle?

Comme Huysmans, plus que Verlaine dont l'étude du poète maudit reste très superficielle, Laforgue sait que la poésie de Corbière contient un élément inédit, bouleversant. Il publie ses Complaintes en 1885, largement inspirées des Amours jaunes, mais décantées, polies, adoucies, originales: Léon Trézenik, critique à la revue Lutèce, écrit:

---

5. Tristan Corbière, Les Amours jaunes, Paris, 1931.

6. Laforgue, Jules, "Une étude sur Tristan Corbière". Entretiens poétiques et littéraires, III (juillet 1891), p. 7.

"Là où Corbière s'auréole d'une brume légère, dans les volets de laquelle les initiés se retrouvent, M. Laforgue se complait à siéger dans une bouteille à l'encre de la plus indéniable opacité." 7

Laforgue réplique:

"Je me reconnais un grain de cousinage d'humeur avec l'adorable et irréparable fou Corbière...(il) a du chic, et j'ai de l'humour, Corbière papillotte et je ronronne, je vis d'une philosophie absolue et non de tics." 8

Laforgue est injuste et paraît superficiel dans son jugement:

"Corbière ne s'occupe ni de la strophe ni des rimes (sauf comme tremplin à confetti) et jamais de rythmes, et je m'en suis préoccupé au point d'en apporter des nouvelles et des nouveaux." 9

J'ai tenu à citer longuement Laforgue car ces lignes restent en grande partie responsables de l'ignorance totale qu'ont manifestée les cercles littéraires à l'égard des Amours jaunes. Les Décadents ont préféré pour maître l'auteur des Complaintes

---

7. Martineau, René, Tristan Corbière, Paris, Le Divan, 1925, p. 97.

8. Ibid, p. 98.

9. Laforgue, Jules "Une Etude sur Corbière", Entretiens poétiques et littéraires, III, (juillet 1891), p. 11.

à celui de la Litanie du Sommeil. Depuis Verlaine, les vers libristes cherchaient la nuance, l'ironie douce: les sarcasmes, le vocabulaire simple et familier étaient signe de maladresse, souvent de mauvais goût. Dans les années 1885-90, on cultivait l'humour élégant, par ennui ou dédain de sa propre douleur. Corbière était coupable de hausser le ton, de heurter la tranquillité du lecteur et d'utiliser trop souvent des termes grossiers.- Ubu n'est pas encore né.

Poète de la démesure, Corbière s'oppose souvent à Verlaine et Laforgue et se rapproche de Rimbaud et de Lautréamont par un expressionnisme puissant qui grossit les contours, accentue les traits. Pour le poète de Roscoff, la nuance est symbole de faiblesse. Lui-même se voit "défaut sans défauts", "seul hibou payant", "bibelot" unique, "chien parmi les chiens perdus". La poésie de Corbière traduit son physique. Difforme comme lui, l'Ankou, dure et crispée, elle se veut dépoétisante.

D'ailleurs, formé à l'école du Romantisme, Corbière en rejette l'idéologie de mensonge. Au vague à l'âme et à la sentimentalité larmoyante d'un Lamartine, il oppose un vécu, une réalité bien concrète, la sienne, violente par la vigueur de ton et d'écriture jamais vue avant 1871. Il fallait un certain courage pour s'attaquer à la fois au Romantisme et au Parnasse qui marquaient le milieu conformiste de l'époque. Pensons à Rimbaud, à Charleville. Ne serait-ce que pour la force originale des images,

la volonté de se définir à l'égard de la réalité extérieure, le sentiment profondément senti de son échec existentiel, Corbière mérite plus qu'un regard de sympathie sur son oeuvre poétique.

Dans Un jeune qui s'en va, le poète sent toute l'impuissance à détruire le mythe romantique. Il appelle vainement le génie, il a prémonition de sa fin prochaine:

"Oh. le printemps! Je voudrais paître!...  
C'est drôle, est-ce pas: les mourants  
Font toujours ouvrir leur fenêtre,  
Jaloux de leur part de printemps!

Oh! le printemps! Je veux écrire!  
Donne-moi mon bout de crayon  
- mon bout de crayon, c'est ma lyre-  
Et-là- je me sens un rayon.

Vite... j'ai vu, dans mon délire,  
Venir me manger dans la main  
La Gloire qui voulait me lire!  
- la Gloire n'attend pas demain." 10

Le poème, non daté, comprend vingt-six strophes d'octosyllabes et forme un curieux mélange de symbolisme et de grande nouveauté. "L'enfant maussade qui ne veut pas s'aller coucher" sait qu'il est atteint d'un mal incurable. Il a cru un instant à son rôle de poète. Comme ceux qui l'ont précédé, Lamartine, Hugo,

---

10. Corbière, Tristan, Les Amours jaunes, Paris, Messein, 1926, p. 53.

Musset, il rêve de gloire et se regarde mourir. La larme de complaisance sur son propre malheur, il la rejette d'un trait d'humour noir:

"Et ris! - C'est fini de mourir." 11

Le poète se moque de la syntaxe et de la gloire nationale:

"Et nous irons dans la prairie  
Pêcher à la ligne tous deux,  
ou bien mourir pour la patrie!"  
(Un jeune qui s'en va) 12

Pour Corbière l'art n'est pas dans "la larme écrite", dans "l'Académie".- "Décès" que tout cela. Venu à Paris rejoindre Marcelle, Corbière observe les passants; il dit ce qu'il voit et ne transpose pas; il ne teinte pas de touches verlainiennes, malgré l'impressionnisme du style:

"C'est très parisien, dans les rues,  
Quand l'Aurore fait le trottoir,  
De voir sortir toutes les Grues,  
Du violon, ou de leur boudoir..."  
(Idylle coupée) 13

Les poèmes qui chantaient la mer de Bretagne, réédités dans les anthologies étaient le plus souvent, La Complainte de Conlie, Le Pardon à Sainte Anne ou l'Epitaphe. Le nom apparaissait au chapi-

---

11. Corbière, Tristan, Les Amours jaunes, Paris, Messein, 1926, p. 55.

12. Ibid, p. 55.

13. Ibid, p. 146.

tre des Symbolistes et Décadents, mais les vers crispés, violents, qui affirmaient la contradiction fondamentale de l'homme, on les refusait comme étant inférieurs. L'homme, pour sa part, retenait l'attention un instant: "dandysme à la Baudelaire". Tout au plus était-il "fait de cet esprit vantard, baroque et blagueur, d'un mauvais goût impudent et d'à-coups de génie" 14, comme l'écrivira Rémi de Gourmont dans Le Livre des Masques.

Le critique admet qu'il faut une seconde lecture pour décanter les vers "très déplaisants" de ceux qui sont "admirables, mais admirables avec un air si équivoque, si spécieux, qu'on ne les goûte pas à une première rencontre". Poète de la contradiction et de l'insolite, Corbière, pour Rémi de Gourmont et tant d'autres, reste "l'inclassable" et Les Amours jaunes le sont aussi- "parmi les littératures singulières même dans une galerie de singularités". 15

Poète maudit, jugé mineur sinon franchement mauvais par ses contemporains, Corbière reçoit pourtant une réédition en 1891 chez Vanier, mais les fautes à l'impression confirment la

---

14. Gourmont, Rémi de, Le Livre des Masques, Paris, Mercure de France, 1914, p. 155.

15. Ibid, p. 156.

piètre opinion qu'on se faisait de lui. Nous l'avons déjà mentionné dans l'introduction, quelques notes biographiques se répètent d'article en article et n'apportent rien de très profond sur l'oeuvre elle-même. Alexandre Arnoux rédige une biographie "romantique" sur Corbière tandis que René Martineau tente une première analyse, trop rapide et partielle de l'oeuvre; il apporte, par ailleurs, de précieux renseignements sur la vie du poète et publie des lettres inédites et deux poèmes posthumes: Paris diurne et Paris nocturne. Quant à Le Goffic, sa préface aux Amours jaunes chez Messein, en 1929, ajoute à la légende de Corbière, poète breton, et le chapitre Les Amours jaunes que le Goffic n'aime pas, est critiqué.

L' "état nouveau de sensibilité poétique", "le frisson inédit" dont parlait Léon Bocquet, en 1923, laisse entrevoir une évolution dans la critique littéraire. Bocquet analyse le poème Rescousse et note la superposition des images, des mots utilisés dans leur sens abstrait et concret, ce qui "aboutit", dit-il, "à un véritable procédé": 16

"Si ma guitare  
que je répare  
Trois fois barbare:  
Kriss indien

---

16. Martineau, René, Tristan Corbière, Paris, Le Divan, 1925, p. 104.

cric de supplice,  
Bois de justice  
Boîte à malice,  
ne fait pas bien

.....  
Vais m'en aller! " (Rescousse) 17

Ce poème du groupe Sérénade des Sérénades, me paraît faible malgré son rythme de plainte. Cris d'aveugle offre une toute autre richesse de vocabulaire utilisé comme en surimpression, les rimes sonores ressemblent à un glas qui sonne. Il faudrait le citer tout entier: le lien étroit qui unit les onze strophes est brisé si nous sautons un seul vers; remarquons, néanmoins, la beauté de l'image, le chant scandé par la résonance même de la rime et l'absence totale de ponctuation:

"L'oeil tué n'est pas mort  
Un coin le fend encor  
Ecloué je suis sans cercueil  
on m'a planté un clou dans l'oeil  
l'oeil cloué n'est pas mort  
et le coin entre encor

Je vois des cercles d'or  
Le soleil blanc me mord  
J'ai deux trous percés par un fer  
Rougi dans la forge d'enfer  
Je vois un cercle d'or  
Le feu d'en haut me mord

Pardon de prier fort  
Seigneur c'est le sort  
Mes yeux deux bénitiers ardents  
Le diable a mis ses doigts dedans  
Pardon de crier fort  
Seigneur contre le sort

---

17. Corbière, Tristan, Les Amours jaunes, Paris, Messein, 1926, p. 88.

J'entends le vent du nord  
Qui beugle comme un cor  
C'est l'hallali des trépassés  
J'aboie après mon tour assez  
J'entends le vent du nord  
J'entends le glas du cor." 18

Dans ce poème, intéressant par la sonorité et le rythme, Corbière multiplie les parataxes. Il use du mot banal ou savant pour former une image inédite: "soleil blanc" et "cercle d'or", "Hallali des trépassés", "glas du cor", mais il leur donne une place déterminante qui élargit l'image. La sonorité du mot ou le mot lui-même et la valeur affective qu'il sous-tend, en appelle un autre, plus puissant; ainsi, le mot "fer" rappelle "la forge", et celle-ci, le feu et "l'enfer". Le procédé d'automatisme conscient cerne davantage la souffrance de l'aveugle et dit, sans fausse rhétorique ni artifice verbal, l'aliénation du poète maudit.

Vision hallucinante du damné qui envie "le bon mort", Cris d'aveugle mêle le terme banal de la morphologie humaine à la tournure ancienne de la phrase:

"Colombes de la mort  
Soiffez après mon corps  
.....  
Comme une gencive bavant  
d'une vieille qui rit sans dents."  
(Cris d'aveugle) 19

---

18. Corbière, Tristan, Les Amours jaunes, Paris, Messein, 1926, p. 206.

19. Idib, p. 206.

La volonté de dépoétisation porte donc sur le substantif qui marque une progression de l'idée de déchéance. D'autre part, le martèlement du rythme par la reprise du même mot, à la fois complément d'une phrase substantivée et sujet de la phrase suivante, augmente la valeur affective.

L'automatisme psychique, que les surréalistes prétendront développer méthodiquement, mais dont ils s'éloigneront pour la plupart, est, ici, pratiqué par Corbière qui réussit à cerner de plus près son univers intérieur. La mort n'est plus le temps de réconciliation avec Dieu, ou la possession, dans la béatitude, d'un certain paradis, mais l'heure terrifiante qui ouvre sur un espace vide, un temps arrêté, éternellement. La mort n'est pas la fin de toute souffrance c'est le néant, un néant singulier. Il n'y a pas de place dans l'au-delà pour le poète:

"recraché par la mort, recraché par la vie"  
(Le Renégat) 20

Un désespoir total accompagne la notion de mort liée à la faillite d'une vie manquée:

"Ma pensée est un souffle aride  
c'est l'air. L'air est à moi partout  
Et ma parole est l'écho vide  
Qui ne dit rien-et c'est tout."  
(Paria) 21

---

20. Corbière, Tristan, Les Amours jaunes, Paris, Messein, 1926, p. 240.

21. Ibid, p. 178.

Le nihilisme de Corbière refuse l'éternité bienheureuse; après la mort, rien n'existe que la lente décomposition du corps:

"Un linceuil encor: pour que faire?...  
Puisque ma patrie est en terre  
Mon os ira bien là tout seul..."  
(Paria) 22

Ce pessimisme laissera toutefois percer une douce lueur d'espérance dans les derniers poèmes Rondels pour après, où le poète s'unit à sa terre de Bretagne. Là, les moqueries des petits bourgeois ne l'atteindront plus: il dormira "d'amour", ce "méchant ferreur de cigales", "voleur d'étincelles", "léger peigneur de comètes" pendant que le muguet blanc, le chiendent et "la cigale joyeuse" veilleront sur lui.

Ida Levi dit de Corbière qu'il est l' "inescapable", il se voit une faillite, "une rature". Rimbaud et Lautréamont, qui n'ont pas encore écrit Les Illuminations et les Chants de Maldoror, nieront aussi toute signification à la vie, dénonceront la contradiction inhérente à l'existence, et voudront renverser l'ordre établi. Contre les valeurs traditionnelles, ils évoqueront une loi plus exaltante, créatrice "de nouveau". L'un décrira une Nature neuve aux paysages fulgurants, par la parole réinventée, l'autre se voudra un nouveau créateur, à l'égal de Dieu, mais in-

---

22. Corbière, Tristan, Les Amours jaunes, Paris, Messein, 1926, p. 179.

venteur d'un monde de vampires, ajoute Ida Levi. 23 Corbière ne possède pas leur génie. Il est maudit jusque dans son impuissance à transformer, par l'écriture, la société traditionnelle contre laquelle il se révolte. Mais tout cela est-il rigoureusement exact? Est-il bien vrai que Corbière n'avait "pas de métier" et qu'il jouait de "l'éternel crin-crin", qu'il avait "une âme et pas de violon" selon le mot même d'Alexandre Arnoux? 24

Il est certain que l'auteur des Amours jaunes n'a pas poussé à sa limite l'oeuvre de re-création du monde, comme l'ont fait, Rimbaud et Lautréamont. Il a dû s'arrêter au concret immédiat; il n'a pas moins mis son art à démystifier la beauté "dite" classique. Il a fustigé les Romantiques en les appelant "tas d'amants de la lune" et Hugo, le "garde national épique". Sous les apparences trompeuses du réel, il a voulu chercher le vrai. En 1870, c'était déjà un grand pas de franchi. En dépit du jugement intéressé de Laforgue, il sera reconnu un maître par la génération anglaise de 1910 avec sa tête, T.S. Eliot. Avec les Décadents, Corbière est discuté par les écrivains et peintres cubistes. Bien qu'il ne soit nommé ni dans le premier manifeste du surréalisme ni au dictionnaire

---

23. Levi, Ida, "Tristan Corbière, a Bibliographical and Critical Study", Thèse inédite. (MS.D. Phil d.1019), Oxford, 1951, p. 107.

24. Arnoux, Alexandre, Tristan Corbière, Une âme et pas de violon. Paris, Grasset, 1929.

surréaliste, ceux auxquels il s'apparente forment une longue liste allant de Cros et Jarry à Desnos. Enfin, Breton le fait entrer dans l'Anthologie de l'Humour Noir, en 1939; on y lit ces lignes:

"C'est sans doute dans les Amours jaunes que l'automatisme verbal s'installe dans la littérature française. Corbière doit être le premier en date à s'être laissé porter par la vague des mots, qui en dehors de toute direction consciente, expire à chaque seconde à notre oreille et à laquelle le commun des mortels oppose la digue du sens immédiat. En doute-rait-on, qu'il suffirait d'évoquer son effrayant: "Je parle sous moi". " 25

Breton reconnaît que "le calembour, l'écriture en éclairs et en ellipses", l'assemblage de mots sont utilisés "sans scrupules", et d'une façon gratuite, par Corbière. D'autres suivront, chacun à sa manière, comme Jarry, André Salmon ou Marcel Duchamp.

Quant à Tristan Tzara, il rédige une intéressante préface à une nouvelle édition des Amours jaunes, parue au Club Français du Livre, en 1950. Pour lui, la poésie se veut, avant tout, lien entre le monde extérieur et le moi. Elle est volonté, pour le poète, "d'être compris dans la totalité de sa personnalité profonde." 26

---

25. Breton, André, Anthologie de l'Humour Noir, "Tristan Corbière", Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1966, p. 266.

26. Tzara, Tristan, Corbière et les limites du cri, préface aux Amours jaunes, Paris, Le Club Français du Livre, 1950, p. 87.

La poésie sera donc la communion interne entre l'écrivain et l'univers transfiguré, embelli par l'imagination ou le rêve. Aux banalités du quotidien, à la difficulté d'être et de devenir soi, dans une société soumise à certaines valeurs morales, religieuses ou culturelles, le poète oppose sa propre vision des choses. Corbière utilise le langage comme instrument premier de connaissance. Il cherche à traduire sa pensée en symboles ou sensations. Il fait appel au gratuit, à l'insolite et développe ce que Tzara appelle:

"Une sorte d'exaspération verbale qui, loin d'être désordre, est, au contraire, le déroulement cohérent de la pensée poétique." 27

Corbière, qui se disait "en dehors de l'humaine piste", ne pouvait mieux exprimer la contradiction de sa nature à la fois aimante et haineuse qu'en désarticulant la forme poétique traditionnelle au profit d'une poésie parlée, non pas oratoire, mais moulée sur un esprit de révolte et de scepticisme. Là encore Corbière a recours à la technique expressionniste agressive. A l'instar d'Alfred Jarry qui épousera dans la vie son personnage Ubu, génie ironique et mystificateur par excellence, Corbière ouvre les voies d'une poétique nouvelle. Son cynisme n'est que l'autre face d'une conscience courageuse, d'un "impitoyable dégoût de l'impureté, qui libère en lui le courant

---

27. Tzara, Tristan, Corbière et les limites du cri, préface aux Amours jaunes, Paris, Le Club Français du Livre, 1950, p. 87.

poétique, au-delà duquel tout est tendresse et douceur", 28 explique encore Tristan Tzara. "Solitaire parmi les solitaires", poète du cri semblable à celui de Lautréamont, Corbière a reçu un accueil significatif des surréalistes.

Ce caractère précurseur des Amours jaunes doit être séparé d'un autre aspect non moins intéressant: l'élément "cubiste". Nous tenterons donc de dégager la double personnalité d'une oeuvre insolite dont l'auteur se nommait lui-même "Méphisto blagueur", cinq-cent-millième Prométhée". Les thèmes contemporains s'entrecroisent à travers une forme souvent déroutante. Nous n'aurons pas la prétention d'en avoir cerné toute l'intense beauté noire.

---

28. Tzara, Tristan, Corbière ou les limites du cri, Préface aux Amours jaunes, Paris, Le Club Français du Livre, 1950, p. 87.

## Chapitre deuxième

### Corbière ou le pré-"cubiste"

Puisque l'école cubiste précède le surréalisme et s'y oppose au niveau de l'effort intellectuel conscient qu'elle manifeste, nous tenterons, en premier lieu, de démontrer le pré-"cubisme" de l'auteur par:

l'image raccourcie, l'ellipse

la superposition d'images

l'anti-lyrisme

Corbière, Max Jacob, Pierre Reverdy et André Salmon

En réaction contre l'époque impressionniste qui avait développé une peinture analytique aux teintes juxtaposées, quelques chercheurs s'orientèrent vers un art dit de synthèse où la pensée précède la sensation. Avec Gauguin, le cloisonnisme offrait des tableaux aux paysages méthodiquement dessinés, aux contours accentués et définis par la couleur. Les aplats du maître inspirèrent fauves et surtout cubistes qui poussèrent plus loin, et d'une façon originale, l'esthétique synthétique d'une toile ou d'un poème. Ce sera donc cet aspect particulier du cubisme qui retiendra notre attention.

Les artistes qui se réunissaient au Bateau-Lavoir et découvraient la fraîcheur primitive de l'art nègre, dénonçaient en même temps une certaine forme de sensibilité retenue par les Impressionnistes. Là encore, on avait trop cherché à imiter la Nature. Bien sûr, le peintre, autant que l'écrivain, livraient une vision personnelle du monde, mais ni l'un ni l'autre n'osaient briser l'écorce de la forme extérieure des choses. Cézanne, le premier, avait rejeté une imitation servile de l'univers pour y substituer l'objet reconstruit par la pensée ou l'émotion du peintre. Il restait le grand novateur d'un art encore figuratif.

Georges Lemaître a consacré une longue étude à ce courant de recherche picturale et verbale des années 1910 qui ont mené au surréalisme. Décomposer pour réorganiser et restructurer les

---

objets afin d'établir de nouvelles relations entre eux, voilà l'un des buts premiers du mouvement cubiste issu de Cézanne, explique le critique français. 29

De cette volonté de percer les apparences, se développeront plusieurs techniques, souvent éloignées les unes des autres et qui deviendront autant de phases essentielles conduisant au surréalisme. Il est hasardeux de vouloir délimiter trop nettement l'appellation de "cubisme littéraire" et d'en nommer tous ses représentants. A vrai dire peu de critiques se sont attardés sur cette recherche formelle en poésie, mais la plupart groupent sous l'étiquette "cubiste" Max Jacob, Pierre Reverdy, et dans un moindre degré, Jean Cocteau, Blaise Cendrars et Salmon. Il est certain que la distinction apparaît très nette en peinture et en sculpture mais reste vague et quelque peu arbitraire en littérature. En réalité, les peintres cubistes ont trouvé d'ardents défenseurs parmi ces écrivains dont nous étudierons les thèmes, la technique. A l'aide de quelques tableaux cubistes servant de mesure comparative, nous chercherons comment Les Amours jaunes précèdent ce mouvement. Nous tenterons alors d'en dégager les procédés de composition.

Notion de cubisme:

En 1912, paraît le "manifeste" d'Albert Gleizes et de

---

29. Lemaître, Georges, From Cubism to Surrealism in French Literature, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1945, p. 77.

Metzinger: Du Cubisme qui élabore la théorie de la nouvelle peinture. Le mouvement est d'abord pictural mais reçoit l'ap-pui d'Apollinaire qui publie Les Peintres cubistes. Artistes et poètes cherchent ensemble à découvrir "l'univers supplémen-taire à celui-ci "affirmé par Alfred Jarry. - Décrire un mon-de, "non plus vu, mais entièrement imaginé", 30 explique Marcel Raynal; "créer des ensembles nouveaux d'éléments connus, cons-titués par des allusions ou des métaphores plastiques", 31 a-vait jadis déclaré Juan Gris.

Le peintre cubiste (et l'écrivain) veut briser les asso-ciations banales d'une scène ou d'un objet en relation avec d'au-tres pour accentuer l'élément qui lui paraît fondamental. Ainsi, l'objet sera perçu sous tous ses angles, morcelé dans sa forme externe pour en montrer "l'armature interne" dira Gleizes. Il s'agit, en effet, de découvrir et de séparer les divers plans qui le composent et, par la suite, regrouper ces éléments dans un tout, non plus statique, mais comme mis en mouvement, par le prin-cipe de la disproportion. Dès lors, le tableau ou la sculpture libèreront une force suggestive très forte, d'ordre intellectuel, malgré l'hermétisme apparent de l'oeuvre.

---

30. Raynal, Maurice, Peinture Moderne, Paris, Skira, 1960, p. 93.

31. Ibid, p. 94.

Les plans seront juxtaposés, les formes réduites à l'essentiel, à leur squelette même, et les délicats contours effacés. L'un des théoriciens du cubisme s'explique ainsi:

"La peinture n'est pas une imitation d'objets. La réalité du monde extérieur lui sert de départ, mais la dépouille de cette réalité pour toucher l'esprit. Partant du temporaire, elle tend vers l'essentiel." 32

C'est bien là, la tentative de Corbière qui rejette la représentation imitative de la nature, refuse l'illusion, la rhétorique et l'accessoire. Contre le classicisme, il ne photographie pas et laisse de côté le pittoresque et le sentimentalisme.

Rappelons-nous la Famille d'Arlequins 33 de Picasso, peinte en 1908. La technique conserve vaguement les formes géométriques cézanniennes pour accentuer le rythme. L'atmosphère qui caractérisait l'école impressionniste fait place à une ingénieuse utilisation de l'espace. L'artiste ne conserve plus que de vagues allusions à la réalité quand il délimite à peine les traits de l'arlequin et accentue délibérément le mouvement d'un bras. Il en est de même pour Archipenko et sa sculpture célèbre: Woman combing her hair ou le Nu descendant un escalier, de Marcel Duchamp.

---

32. Gleizes, Albert, Du Cubisme, Paris, Editions "La Cible", 1920, p. 23.

33. Raynal, Maurice, Peinture Moderne, Paris, Skira, 1960, p. 108.

L'image raccourcie et l'ellipse

L'écriture, comme le tableau cubiste, supprime l'explication, le détail superflu. Le poème s'ordonne à partir d'éléments de convention pour s'en dégager et les dépasser. Le donné objectif fait place à l'analyse froide et systématique. Corbière ne s'intéresse qu'à disséquer son moi le plus secret, à en arracher les multiples facettes et à l'analyser devant lui dans toute sa crudité et sa misère la plus désolante. Il fait appel à la fois à son intelligence et à son instinct. Il ne retient que le substantif qui accentue l'image, la resserre. Le rythme est souvent quaternaire, saccadé, martelé à plaisir:

"Ça, c'est un renégat. Coutumace partout.  
Pour ne rien faire, ça fait tout.  
Ecumé de partout et d'ailleurs, crâne et lâche,  
Ecumeur, amphibie, à la course, à la tâche,  
Esclave, flibustier, nègre blanc, ou soldat".  
(Le Renégat) 34

Poésie immédiate dont le point de départ est un mot ou une partie de mot: "tout" et "partout". La valeur sémantique est conservée mais le sens initial prend de l'ampleur et fait déverser la première image sur une seconde, plus forte et plus dense. Cette écriture rageuse supprime la phrase de forme analytique

---

34. Corbière, Tristan, Les Amours jaunes, Paris, Messein, 1926, p. 240.

pour mettre l'accent sur la valeur synthétique. Corbière se définit d'abord par le mot le plus vague, le plus neutre du langage: "ça". L'homme cherche sa propre identité. Que reste-t-il d'humain à ce "limier de femme... ou même, au besoin, femme"? 35 Chaque mot contient à lui seul une expérience douloureuse.

Pierre Reverdy écrira: "on ne peut plus dormir tranquille quand on a une fois ouvert les yeux". 36 Corbière semble le précéder lorsqu'il déclare:

"Il voyait trop.- Et voir est un aveuglement".  
(Décourageux) 37

Il scrute son mystère à lui, sans rhétorique ni artifice, encore moins avec une certaine douceur baudelairienne. C'est avec le bistouri qu'il se peint; il s'enfoncera en lui-même, "un coutelas en main". Pas de place, ici, pour un lyrisme élégant. Nulle complaisance sinon celle d'extirper toute laideur, de l'exorciser en quelque sorte en l'étalant "nue" devant ses yeux. (Que ce mot reste significatif pour Corbière!) ce "crabe", ce "restant de crabe" qui sert "de pature au public" est conscient de sa misère et gémit d'être repoussé par l'Amour.

---

35. Corbière, Tristan, Les Amours jaunes, Paris, Messein, 1926, p. 240.

36. Reverdy, Pierre, Plupart du temps, Paris, Gallimard, 1945, p. 106.

37. Corbière, Tristan, Les Amours jaunes, Paris, Messein, 1926, p. 127.

Il se réfugie dans l'oeuvre à construire qui, malgré des maladresses certaines, cherche à libérer l'univers maléfique du "poète muselé, hérisson à rebours". 38

L'antithèse favorise la marche d'un automatisme singulier dans le Renégat, la Litanie du Sommeil et la Rapsodie du sourd. A notre avis, l'originalité des Amours jaunes tient précisément dans ce double caractère: écriture hallucinée par le flot incessant d'images superposées et recherche volontaire, "cérébrale" du raccourci, de la sonorité et du rythme. La conscience reste présente, mais jusqu'à quel point- limite? Dans le Mercure de France de 1950, Reverdy affirmait:

"Ce qui importe, pour le poète, c'est d'arriver à mettre au net ce qu'il y a de plus inconnu en lui, de plus secret, de plus caché, de plus difficile à déceler, d'unique. Et s'il ne se trompe pas de voie, il aboutira au plus simple." 39

C'est précisément vers ce but que vont tendre les efforts obstinés de Corbière: faire servir cette "carapace", cette démarche de "crapaud" honteux à une transcendance et un dépassement de soi par l'image qui s'impose, vibrante et neuve. L'émotion,

---

38. Corbière, Tristan, Les Amours jaunes, Paris, Messein, 1926, p. 131.

39. Rousselot, Jean, Pierre Reverdy, Paris, Seghers, 1951, p. 46.

volontairement étouffée par le ricanement du "sourd" se dégage d'elle-même. Corbière devient sa propre inspiration; et puisqu'il en est réduit à vivre retranché des vivants, il s'inventera un langage bien à lui, où le symbole de la rupture avec le monde extérieur paraît prendre toute sa dimension dans la Rapsodie du Sourd. Tout Corbière est là, cynique, maudit, comme étranger à lui-même:

"Bête comme une vierge et fier comme un lépreux,  
je suis là, mais absent..."  
(Rapsodie du Sourd) 40

Il l'est bien davantage encore dans les Rondels pour après.

La superposition d'images

Comment discerner les éléments "cubistes" dans la Rapsodie du Sourd? Procédons par comparaison. Dans le tableau cubiste, le peintre disloque le monde visible, le concasse en quelque sorte comme le ferait quelqu'un qui briserait un miroir en morceaux épars. De ces débris, que font Braque, Delaunay, Metzinger ou Lhote, sinon les replacer dans un nouveau rapport d'une logique particulière, celle de l'artiste lui-même? Le contour matériel, physique d'un objet occupe une partie de l'espace et se voit superposé un autre objet ou une partie de cet objet. Par exemple,

---

40. Corbière, Tristan, Les Amours jaunes, Paris, Messein, 1926, p. 130.

Le Paysage à l'Estaque 41 de Braque est construit sur un canevas de blocs ou cubes qui s'entrechoquent étroitement et ferment l'horizon. Le tableau est autonome et se réduit à une perspective bidimensionnelle. Mieux encore, Les Fenêtres simultanées 42 de Delaunay délaissent la perspective pour accentuer les contrastes par les couleurs, d'où effort de l'esprit dominant la passion, volonté de restituer le réel dans sa dimension globale.

D'autre part, les figures les plus hétéroclites sont insérées dans le tableau: papiers collés, découpures de journaux, objets familiers n'ayant que peu ou pas de rapport entre eux. Gleizes fournit quelques explications sur la manière de comprendre un tableau cubiste:

"Les peintres, aujourd'hui, ne considèrent l'objet que par rapport à l'ensemble des choses et lui-même par rapport à l'ensemble d'aspects qu'il comporte... Une forme plus affirmée gouverne celles qui le sont moins, le dynamisme plastique naîtra des relations rythmiques d'objets à objets, voir des différents aspects d'un même objet, juxtaposé avec toute la sensibilité et le goût du peintre qui n'aura plus d'autres règles." 43

Revenons à la poétique des Amours jaunes. Corbière, étouffe le

---

41. Raynal, Marcel, Peinture Moderne, Paris, Skira, 1960, p. 104.

42. Ibid, p. 126.

43. Gleizes, Albert, Du Cubisme, Paris, Editions "La Cible", 1920, p. 26.

lyrisme facile et se détourne d'une attitude de complaisance. L'humour caustique se soumet à l'intelligence "qui régularise la sensibilité", pour reprendre le mot de Gleizes, les nombreuses sensations du "sourd" sont ordonnées et, pour ainsi dire, cloisonnées les unes par rapport aux autres. A partir d'un fait divers, l'auteur découvre les multiples de sa propre image et en livre spontanément tous les angles. Il emploie toutes sortes de symboles vaguement reliés au phénomène de la surdité, par exemple. Son imagination, autant que son habileté à extraire de l'inconscient les comparaisons les plus baroques, dispose les images par unités, par blocs condensés dans chaque strophe. Nous l'avons déjà vu, le substantif contient tout un monde, fermé:

"Moi, mannequin muet, à fil banal!  
.....  
Un os vivant qu'on scie."  
(Rapsodie du sourd) 44

Les associations surprennent: la tête devient "cercueil", la bouche dont le poète ne peut comprendre les paroles, une étrange "guitare" qui joue à vide. Ailleurs, une strophe sera un croquis où les mots s'imbriquent étroitement et leur position dans la phrase marque la cadence et le rythme sur lesquels peintres et poètes cubistes insisteront:

---

44. Corbière, Tristan, Les Amours jaunes, Paris, Messein, 1926, p. 130.

"Hystérique tourment d'un tantale acoustique  
Je vois voler les mots que je ne puis happer!  
Gobe-mouches impuissant, mangé par un moustique  
Tête-de-turc gratis où chacun peut taper".  
(Rapsodie du sourd) 45

Juxtaposition de plusieurs éléments pour jeter en vrac autant de sensations. Au-delà de la fantaisie verbale, nous participons à l'angoisse du poète. Les vers se bousculent par les nombreuses allitérations et les sonorités. Le jeu intellectuel tente d'étouffer l'émotion.

L'extraordinaire conscience de Corbière a fait le tour de son aliénation. Mais dépassant cet aspect formel, un autre élément que Breton tient pour surréaliste réside dans la rare qualité de l'image obsessionnelle. Le langage est ici l'instrument premier, la matière même, d'une synthèse qui regroupe les différentes facettes d'une expérience vécue. Reverdy écrira dans Le Gant de Crin:

"Chaque poème est le terme d'un mouvement de l'âme, une facette de l'indéfinissable image, la photographie d'un de ses multiples aspects". 46

Corbière réussit parfois à s'éloigner de la description, rejoignant aussi l'esthétique rationnelle de la première période cubiste. L'expérience d'ordre affectif est encore soumise au contrôle de la métrique et les nombreuses variantes publiées en appendice

---

45. Corbière, Tristan, Les Amours jaunes, Paris, Messein, 1926, p. 131.

46. Reverdy, Pierre, Le Gant de Crin, Paris, Plon, 1926, p. 51.

dans les différentes éditions le démontrent. Conservant encore le schéma d'une versification traditionnelle dans plusieurs poèmes, Steam-Boat ou Frère et Soeur Jumeaux, par exemple, le poète tente d'échapper au symbolisme pour pratiquer ce que Delaunay nommera "la simultanéité des impressions et des sentiments". 47

Ainsi, le titre d'une pièce musicale devient la nature même de la jeune fille au piano, le clavier (et la bouche) un "télégraphe à musique", l'ancienne écriture poétique, objet de dérision:

"—Cauchemar de meunier, ta: "Rêverie agile"!  
—Grattage, ton: "Premier amour à quatre mains"!  
O femme transposée en "Morceau difficile",  
Tes croches sans douleur n'ont pas d'accents humains!  
.....  
La gamme de tes dents, autre clavier sonore...".  
(A une demoiselle) 48

Pour l'auteur, la poésie est occasion de percer la réalité banale, d'ajouter un surplus de réalité, de laisser voir "l'intérieur" des choses. Tout fait de hasard devient pour Corbière parodie et ambiguïté. Loin de se laisser attendrir comme Verlaine dans La Bonne chanson:

"Mon oreille avide d'entendre  
Les notes d'or de sa voix tendre". 49

Corbière superpose un double caractère à la réalité objective. Il

---

47. Lemaître, Henri, La Poésie depuis Baudelaire, in Guillaume Apollinaire, New York, McGraw-Hill—Armand Colin, 1965, p. 269

48. Corbière, Tristan, Les Amours jaunes, Paris, Messein, 1926, p.126.

49. Verlaine, Paul, La bonne Chanson, XI, Paris, Le Livre de poche, 1963, p. 24.

établit subitement des rapports personnels entre les choses. En réaction contre l'épanchement romanesque, l'auteur dessine des croquis qui tendent à détruire le faux lyrisme en même temps qu'ils affirment la liberté absolue du poète à l'égard du sujet:

"A grand coups d'aviron de douze pieds, tu rames...  
En vers... et contre tout- Hommes, auvergnats, femmes,  
Tu n'a pas vu l'endroit et tu cherches l'envers.  
.....  
Plus tard, tu colleras sur papier tes pensées,  
Fleurs d'herboriste, mais, autrefois ramassées..."  
(A un juvénal de lait) 50

L'oeuvre est discréditée dans son essence même, comme le tentera Max Jacob qui placera l'ironie au terme de la communication. Que faire des idées reçues sinon les contempler avec un sourire désabusé? Parfois plus fantaisiste que "pseudo-cubiste", Corbière affectionne la facétie burlesque dont il dirige les pointes trop souvent mesquines contre les tenants de l'Art pour l'Art:

"Ses vers faux furent ses seuls vrais".  
(Paris) 51

#### L'anti-lyrisme

Lors de son passage à Paris, Corbière s'était lié avec quelques peintres mineurs du quartier Montparnasse. Le poète ne semble pas avoir fréquenté les cercles artistiques d'avant-garde mais le conseil qu'il donnait à son ami Georges Lafenestre indique qu'il fa-

---

50. Corbière, Tristan, Les Amours jaunes, Paris, Messein, 1926, p. 125.

51. Ibid, p. 15.

vorisait une liberté d'expression très moderne que Léonard de Vinci avait, depuis longtemps, exploitée:

"On ne doit pas peindre ce que l'on voit;  
il faut peindre uniquement ce qu'on n'a  
jamais vu et qu'on ne verra jamais". 52

d'où la volonté de percer le mur des apparences et d'en extraire la dimension cachée, par l'imagination. Et Corbière lui-même use de ce principe dans Raccrocs. Le recueil de vingt-et-un poèmes groupe de courts tableaux, bien dessinés, fortement visuels dont le point de départ est emprunté à l'anecdote ou à un lieu touristique à la mode. Tout est bon pour construire un poème:

"Au Bois, les lauriers sont coupés".  
(Déjeuner au Soleil) 53  
Pompeia-station—Vésuve, est-ce encor toi?  
(Vésuves et Cie) 54  
Etna—j'ai monté le Vésuve"...  
(A l'Etna) 55

A vrai dire, tout cela n'est qu'habile prétexte à resserrer le flot d'images suggérées par la vue, les mots et les sons. Le poème devient une chanson grinçante qui marque l'anti-lyrisme de Corbière. Tantôt respectant la forme traditionnelle de l'alexandrin et les règles de la versification, tantôt empruntant un ton fausement poétique, l'auteur impose d'un seul coup sa propre concep-

---

52. Martineau, René, Tristan Corbière, Paris, Le Divan, 1925, p. 70.

53. Corbière, Tristan, Les Amours jaunes, Paris, Messein, 1926, p. 154.

54. Ibid, p. 160.

55. Ibid, p. 163.

tion de l'écriture par la parodie. L'Italie romantique, source d'inspiration pour Lamartine et Musset, est tournée en dérision. Corbière donne vie à la montagne qu'il compare à une femme sournoise, procédé de démystification par l'ironie mordante. La Femme n'est plus l'être pur, chanté par les Romantiques; au contraire, elle déclanche l'agressivité morbide de Corbière. Une note de sadisme n'est pas sans provoquer un certain malaise chez le lecteur malgré l'audace de l'image. A son tour, le poète s'identifie à la force volcanique et nargue l'Etna, par l'aveu d'une singulière union. C'est le dédoublement de la personnalité qui opère une fois de plus. Le simple jeu de mots, facilité par l'antithèse, est vite dépassé. Les secousses volcaniques traduisent le drame de ce "déclassé", cet étrange ventriloque, elles mettent à jour sa tendance onirique. Le dépit amoureux est à peine dissimulé: s'il ne possède pas la femme aimée, l'homme s'unira à la montagne, "porteuse d'un vieux cancer au sein":

"Tu ris jaune et tousses: sans doute,  
crachant un vieil amour malsain".  
.....  
couchons ensemble, Camarade!  
Là!- mon flanc sur ton flanc malade.  
Nous sommes frères par Venus,  
Volcan!...  
Un peu moins... un peu plus...".  
(A l'Etna) 56

Le spectacle qui attire les touristes n'a aucun écho sentimental dans l'âme douloureuse du poète. Au contraire, celui-ci en profite

---

56. Corbière, Tristan, Les Amours jaunes, Paris, Messein, 1926, p. 163.

pour libérer sa verve ironique, fustiger les naïfs admirateurs et brosser pour lui-même une version très intime du phénomène naturel. Le poème s'ordonne en un tout autre tableau où la recherche objective de la forme épouse étroitement le processus de dislocation. Ce deuxième élément sera largement exploité par les peintres et sculpteurs cubistes qui briseront la surface des objets à représenter.

La notion de l'amour "malsain", de l'union désirée et maudite à la fois est marquée d'une image très forte:

"La lave coule sous la croûte".  
(A l'Etna) 57

Dépoétisation volontaire et systématique des choses les mieux conservées en même temps qu'introspection consciente du "mal aimé, (du) mal souffert". C'est la même ironie devant le "golfe de Naples" parodié dans Le Fils de Lamartine et de Graziella. Corbière se reconnaît homme authentique auprès de ce "Poète-apothicaire", faiseur de "tisane". Contre une littérature larmoyante qui se vend bien- l'épigraphe tiré de Graziella donne le prix du volume: lfr. 25c le vol.-, Corbière s'élève avec colère. La douleur chantée par les Romantiques paraît superficielle et trouve son inspiration dans une fausse Nature:

"A l'île de Procide, où la mer de Sorrente  
Scande un flot hexamètre à la fleur d'oranger,

---

57. Corbière, Tristan, Les Amours jaunes, Paris, Messein, 1926, p. 163.

Un Naturel se fait une petite rente  
En Graziellant l'Etranger..."  
(Le Fils de Lamartine et de Graziella) 58

Souvent trivial, toujours railleur, Corbière affecte le ton de la langue parlée et multiplie, avec un plaisir évident, des attaques contre l'homme qui prétend être le fils de Lamartine. Le lyrisme de Graziella est vite étouffé sous le rire cruel et l'ambiguïté de l'auteur. Ainsi, la paternité de Lamartine paraît douteuse et Graziella reste "le seul descendant possible":

"Graziella! - Conception trois fois immaculée..

-Pour toi: c'est ta seule oeuvre mâle, ô Lamartine,  
Saint Joseph de la Muse, avec elle couche,  
Et l'aidant à véler... par la grâce divine:  
Ton fils avant la lettre est conçu sans péché!..."  
(Le Fils de Lamartine) 59

Le superlatif associé à la notion religieuse est relié à la fonction animale. Ailleurs, c'est le rappel des Harmonies qui déclenche le trait caustique de Corbière; pour lui, Lamartine est un:

"doux bedeau, pleureuse en lévite  
harmonieux tronc des moissonnés." 60

Le poème, Un jeune qui s'en va, se rattache à ceux qui parodient la poésie officielle où l'auteur de Graziella n'est plus que l':

"inventeur de la larme écrite,  
lacrymoire d'abonnés!..." 61

---

58. Corbière, Tristan, Les Amours jaunes, Paris, Messein, 1926, p. 165.

59. Ibid, p. 168.

60. Ibid, p. 56.

61. Ibid, p. 56.

L'adjonction d'un élément insolite ou la déformation d'un mot, comme "j'en ai lus mourir" provoque la surprise. Corbière s'amuse à modifier l'ordre habituel d'une phrase qu'il raccourcit à volonté.

"Métier: se rimer finir".  
(Un jeune qui s'en va) 62

Les Romantiques avaient fabriqué une Nature artificielle, sentimentale, vidée de sa dure relation avec l'homme. Oceano Nox est repris par Corbière avec un tel réalisme, une telle vérité que le lyrisme de Hugo pâlit et paraît fade et même faux. Le bestiaire que nous retrouvons tout au long des Amours jaunes est étroitement lié au sort des naufragés. L'intensité dramatique vient précisément de l'utilisation de mots familiers et d'images viriles. Corbière se tourne vers la vraie Nature, l'indomptable, qui reste l'antidote de l'homme-machine contemporain. Son amour, pour le courage authentique, pour l'humble déshérité et sa haine pour toute forme de mensonge sont inscrits dans La Fin autant que dans Le Bos-su Bitor:

"Pas de fond de six pieds, ni rats de cimetière:  
Eux, ils vont aux requins! L'âme d'un matelot,  
Au lieu de suinter dans vos pommes de terre,  
Respire à grand flot."

"Voyez à l'horizon se soulever la houle  
on dirait le ventre amoureux  
D'une fille de joie en rut, à moitié soûle...  
Ils sont là! - La houle a du creux-".  
(La Fin) 63

---

62. Corbière, Tristan, Les Amours jaunes, Paris, Messein, 1926, p. 58.

63. Ibid, p. 285.

Ce poème contre Hugo est une critique du Romantisme conventionnel marqué de religiosité et un appel énergique vers le retour à la dimension cosmique de l'homme:

"Qu'ils roulent infinis dans les espaces vierges!...  
Qu'ils roulent verts et nus,  
Sans clous et sans sapin, sans couvercle, sans cierges!...  
-Laissez-les donc rouler, terriens parvenus!  
(La Fin) 64

Cette forme fait aussi penser au Tristan Tzara de Où boivent les loups.

C'est donc sur un double procédé de composition syntaxique, si fréquent aux Amours jaunes, que s'inscrit l'esthétique de l'oeuvre: alternance de rhétorique conventionnelle et dialogues familiers, d'où changement brusque de tonalité. Est-ce là signe d'un souffle un peu court ou volonté de communier plus étroitement avec ses semblables, insérer le poétique dans le quotidien et le transitoire? L'auteur de La Fin se situe dans le courant d'une volonté de conciliation entre l'univers et l'homme. La syntaxe, régulière au début, s'élargit et s'amplifie dans la mesure où chaque marin lutte avec la mort. Valeur négative de silence et d'oubli pour Hugo, la Mort, grâce au rejet calligraphique, devient la Mer: notion positive, sorte de paradis bienheureux:

"-Sombrier.- Sondez ce mot. Votre mort est bien pâle  
Et pas grand'chose à bord, sous la lourde rafale...  
Pas grand'chose devant le grand sourire amer  
Du matelot qui lutte.- Allons donc, de la place!-  
Vieux fantôme éventé, la Mort change de face:  
La Mer!..."  
(La Fin) 65

---

64. Corbière, Tristan, Les Amours jaunes. Paris, Messein, 1926, p. 285.

65. Ibid, p. 284.

Ce poème contre Hugo est une critique du Romantisme conventionnel marqué de religiosité et un appel énergique vers le retour à la dimension cosmique de l'homme:

"Qu'ils roulent infinis dans les espaces vierges!...  
Qu'ils roulent verts et nus,  
Sans clous et sans sapin, sans couvercle, sans cierges!...  
-Laissez-les donc rouler, terriens parvenus!  
(La Fin) 64

Cette forme fait aussi penser au Tristan Tzara de Où boivent les loups.

C'est donc sur un double procédé de composition syntaxique, si fréquent aux Amours jaunes, que s'inscrit l'esthétique de l'oeuvre: alternance de rhétorique conventionnelle et dialogues familiers, d'où changement brusque de tonalité. Est-ce là signe d'un souffle un peu court ou volonté de communier plus étroitement avec ses semblables, insérer le poétique dans le quotidien et le transitoire? L'auteur de La Fin se situe dans le courant d'une volonté de réconciliation entre l'univers et l'homme. La syntaxe, régulière au début, s'élargit et s'amplifie dans la mesure où chaque marin lutte avec la mort. Valeur négative de silence et d'oubli pour Hugo, la Mort, grâce au rejet calligraphique, devient la Mer: notion positive, sorte de paradis bienheureux:

"-Sombrier.- Sondez ce mot. Votre mort est bien pâle  
Et pas grand'chose à bord, sous la lourde rafale...  
Pas grand'chose devant le grand sourire amer  
Du matelot qui lutte.- Allons donc, de la place!—  
Vieux fantôme éventé, la Mort change de face:  
La Mer!..."  
(La Fin) 65

---

64. Corbière, Tristan, Les Amours jaunes. Paris, Messein, 1926, p. 285.

65. Ibid, p. 284.

la vraie vie est-elle vraiment absente ou n'est-elle pas plutôt située hors d'une société qui se dit civilisée?

Nous voyons donc que le poète s'élève contre une interprétation nébuleuse d'un événement tragique. Le poème de Hugo est largement cité pour marquer davantage le rejet d'une poésie désincarnée. Précédant les cubistes, Corbière "brise les associations banales", usées; Hugo avait écrit:

"Oh! combien de marins, combien de capitaines  
Qui sont partis joyeux dans leurs courses lointaines  
Dans ce morne horizon se sont évanouis!...  
.....  
Nul ne saura leurs noms, pas même l'humble pierre".  
(Oceano Nox) 66

Le ton respectueux paraît une offense à l'authenticité des faits. Toute poésie vraie découle d'un vécu transformé par le merveilleux. A l'effusion lyrique, le poète breton oppose le défi à la mort, l'acceptation inconditionnée de l'existence humaine, le triomphe personnel sur une fin anonyme:

"Allons! c'est leur métier; ils sont morts dans  
leurs bottes!  
Leur boujaron au coeur, tout vifs dans leurs capotes...  
.....  
Buvant sans hauts-de-coeur la grand'tasse salée.  
— Comme ils ont bu leur boujaron. —"  
(La Fin) 67

Au tableau dépersonnalisé ou officiel, Corbière dresse une vision dynamique qui vibre par l'apposition d'objets et d'interjections répétées. Les phrases sont rétrécies, réduites à l'image substantivée.

---

66. Corbière, Tristan, Les Amours jaunes, Paris, Messein, 1926, p. 284.

67. Ibid, p. 285.

Max Jacob dira à Yvon Belaval de ne pas chercher à plagier mais de faire autre chose. Il ne s'agit pas "de rejeter toute la tradition mais de la continuer... Eviter le pathos à la Hugo, il faut vivre avec émotion ce que les mots nous disent, même si nous ne comprenons pas. On comprend autrement". 68 De ce strict point de vue, Max Jacob et André Salmon, à leur manière, ont reconnu leur dette envers l'auteur des Amours jaunes. Dans Souvenirs sans fin, Salmon raconte qu'il récitait avec Apollinaire le Fils de Lamartine et de Graziella et se moquaient tous deux des élégies à la mode.

Corbière et les poètes cubistes.

La facilité étonnante de Corbière de mêler le calembour, la fantaisie verbale et la douleur mal contenue n'est pas sans laisser pressentir une forte parenté avec l'auteur de l'Avenue du Maine. Dans son Art poétique, Max Jacob admet qu'il est quasi-impossible d'innover complètement. Il se contente de glisser quelques observations:

"Les rimes trop riches et l'absence de rime, les voyages, les noms de rues et d'enseignes, les souvenirs de lecture, l'argot de conversation les déclanchements inattendus, l'air de rêve, les conclusions imprévues, les associations de mots et d'idées, voilà l'esprit nouveau". 69

Corbière n'avait-il pas pratiqué un art semblable dans ses croquis caustiques sur l'Italie romantique? Vésuves et Cie, Veder Napoli

---

68. Belaval, Yvon, La rencontre avec Max Jacob, Paris, Charlot, 1946, p. 28-29.

69. Billy, André, Max Jacob, Paris, Seghers, 1945, p. 200.

Poi Mori, A l'Etna illustrent le rire "jaune" de l'auteur. Rac-crocs et Sérénade des Sérénades offrent quelques nouveautés calligraphiques que développera habilement Apollinaire, ou Radiguet et Cocteau dans leurs échanges de lettres.

A une Rose, emblème de l'amour, joue de l'équivoque, utilise l'argot avec désinvolture sur un ton d'insulte. Le poème est construit sur la valeur sémantique du mot à partir de la représentation symbolique de la fleur, créant une suite d'images superposées et fortement érotiques:

"Rose, rose-d'amour vannée  
Jamais fanée  
Le rouge fin est ta couleur  
O fausse- fleur!  
Feuille où pendent les journalistes  
Un fait-divers".  
(A une Rose) 70

L'amant se travestit en écrivassier, en "hanneton-d'or", en "papillon-coquelicot"; satire de la fonction du poète. L'amour n'est plus qu'un jeu sordide, un passe-temps sans importance pour l'amoureux d'un jour. La femme, comparée au début à une fleur, est vite ravalée au rang de la prostituée, "Vénus-coton", autre Vénus Anadyomène dont "le parfum embaume, après décès":

"Rose-mousseuse, sur toi pousse  
Souvent la mousse  
De l'Ài... Du Bock plus souvent  
- A 30 cent.  
Va gommeuse et gommée, ô rose  
De couperose".  
(A une Rose) 71

---

70. Corbière, Tristan, Les Amours jaunes, Paris, Messein, 1926, p. 44.

71. Ibid, p. 45.

Poésie qui dépasse largement celle d'un Musset qui se moque, par l'alternance des octosyllabes et des vers à quatre pieds, aussi par l'emploi insolite du nombre et du ton évidemment grossier. Très proche de la peinture cubiste, le poème s'agence autour d'objets familiers, parties de mots, MOUSSEuse, MOUSSE, POUSSE, COUPE-ROSE, ROSE, GOMME, GOMMEe. La vision joue un rôle essentiel qui défigure les termes, les décompose en quelque sorte pour superposer des notions étrangères au sujet. L'élément de surprise que recherchent Cocteau et Max Jacob est exploité comme dans un jeu verbal.

Nous avons cité le nom d'Apollinaire dont l'oeuvre chante l'amour de la femme, l'ardeur, "l'appétit de vie" et, au-delà de la souffrance, l'enthousiasme de la découverte. Ces notions étaient étrangères à l'auteur de Raccrocs qui se rapproche pourtant d'Apollinaire par l'élément de surprise, d'imprévu, à travers un lyrisme sans cesse renouvelé. Mais pendant que celui-ci se proclame poète de la lumière- son admiration pour l'éclat lumineux des toiles de Picasso et de Braque est affirmée dans son essai sur les Peintres cubistes-, l'autre se veut l'homme du désespoir le plus sombre. Pourtant, quelques traits communs les rapprochent: l'écriture moderne est déjà amorcée chez Corbière qui introduit des mots d'argot, des éclats de voix, des comparaisons incongrues. Les lettres de l'enfant à son père en font foi; la ponctuation est supprimée tandis que la phrase s'allonge démesurément. Tous deux usent de l'anecdote, décrivant dans une langue simple, le discontinu apparent de la pensée. Certains passages de Idylle coupée font penser à Zone où le poète s'interpelle sur un ton familier pendant qu'il observe les foules bigarrées des rues et gares de Paris.

---

Les images appartiennent à celles des grandes capitales, elles se succèdent, serrées, à la vitesse des passants. Certes, il ne faudrait pas confondre la douceur de Zone et le sarcasme des poèmes parisiens de Corbière: ceux-ci s'apparentent davantage aux visions corrosives de Cornet à dés.

Il est certain que le sentiment "d'absurdité des hommes et des choses" dont parle Marcel Raymond à propos de Max Jacob apparaît aussi l'un des thèmes fondamentaux des Amours jaunes. Le spectacle d'une société conformiste pseudo-intellectuelle se nourrissant de ses propres mythes rationnels et de ses idoles a, depuis longtemps, provoqué le rire moqueur des écrivains qui ont maintenu vivante la Protestation par le recours au burlesque et au coq-à-l'âne. Les Satires de Mathurin Régnier, les Galimatias de Sigogne et même cette curieuse pièce de l'abbé Claude Cherrier dont je cite les premiers mots du titre, Description chimérique d'un être de raison... 72 s'inscrivent dans la tradition d'une littérature humoristique parfois mineure. Mais, au-delà de ces traits anciens, Les Amours jaunes poussent plus loin l'ironie et le sarcasme. Sous le couvert d'une démarche poétique facile, Corbière représente bien le poète maudit, aliéné et tragique:

"Ne m'offrez pas un trône!  
A moi tout seul je fris,  
Drôle, en ma sauce jaune,  
De chic et de mépris  
.....  
- Plate époque râpée,  
Où chacun a du bien;

---

72. Le Livre d'or de la Poésie française, Seghers, Paris, 1955, p. 150.

ou cuistre sans épée,  
le vaurien ne vaut rien!"  
(Bohème de chic) 73

A la même époque, Rimbaud ne parle pas un autre langage dans une lettre à Izambard puisque "chaque épiciier peut écrire son ode rollanesque"; bientôt les premiers vers de Zone traduiront le même ennui devant une société en décadence:

"A la fin tu es las de ce monde ancien" 74

Ce besoin d'échapper au réel banal marque l'homme épris d'idéal et de pureté, qu'il se nomme Corbière, Rimbaud, Jacob ou Apollinaire. Des traits communs unissent ces poètes malgré leur valeur inégale: même désir de faire neuf, même nécessité vitale d'être aimé, même goût du travesti, de la cabriole, de la surprise et de l'anecdote. Les images de choc sont très souvent empruntées au quotidien, que ce soit "l'édredon rouge" des émigrants aperçus par Apollinaire ou la comparaison du malheureux bossu Bitor avec le tambour.

De tous les poètes cubistes, c'est avec Max Jacob que Corbière semble avoir le plus d'affinité. Et cela, pour plusieurs raisons, particulièrement par le ton discontinu de la phrase et le goût de la métamorphose.

A Jean Rousselot, Max Jacob dédicacera un court poème en prose marqué de la honte d'être juif et coiffé ironiquement de: Amour du prochain. Le thème rejoint celui de Corbière. Usant de mimétisme,

---

73. Corbière, Tristan, Les Amours jaunes, Paris, Messein, 1926, p. 25.

74. Apollinaire, Guillaume, Oeuvres poétiques, Paris, Gallimard, 1965, Collection Bibliothèque de la Méiade, p. 39.

Jacob imite la démarche grotesque de l'animal et le "massif", refuge de Corbière, est devenu un "égoût". L'aliénation est du même ordre:

"Qui a vu le crapaud traverser la rue? c'est un tout petit homme: une poupée n'est pas plus minuscule. Il se traîne sur les genoux: il a honte, on dirait...? Non! il est rhumatisant, une jambe reste en arrière, il la ramène! ou va-t-il ainsi? il sort de l'égoût, pauvre clown...Heureux crapaud! tu n'as pas d'étoile jaune". 75

Tous deux poètes "errants et désolés", solitaires, bretons par leur naissance, ils peuplent leur imagerie d'animaux identiques; c'est le crabe traînant sa carapace ou le crapaud avec "son oeil de lumière", sa démarche de rhumatisant, l'un n'est qu'un "pauvre clown", l'autre, un "rossignol de la boue".

Corbière s'identifie au crapaud qui donne le titre au poème, et le chant apparaît dérisoire, inhumain, "dans une nuit sans air". Le poète n'a plus qu'à se "terrorer" sous les massifs, loin des yeux qui se moquent ou qui ont peur:

"- Il chante - Horreur!! - Horreur pourquoi?  
Vois-tu pas son oeil de lumière...  
Non: il s'en va, froid sous la pierre  
Bonsoir- ce crapaud-là c'est moi".  
(Le Crapaud) 76

L'écriture concise exprime la difficulté d'être. Poésie du mouvement ralenti, voix feutrée, grave, qui glisse sans laisser de trace.

L'esprit nouveau

La nouveauté de la poésie de Corbière apparaît dans le per-

---

75. Billy, André, Max Jacob, Paris, Seghers, 1945, p. 189.

76. Corbière, Tristan, Les Amours jaunes, Paris, Messein, 1926, p.64.

sonnage désolant du bossu Bitor. Ce très long poème démontre, à lui seul, tout son anti-lyrisme. Poème - conversation, véritable "pièce-à-carreaux", poésie-à-tiroir, ce récit débute sur le ton narratif:

"Un pauvre petit diable aussi vaillant qu'un autre,  
Quatrième et dernier à bord d'un petit cotre...  
Il remplaçait le coq, le mousse et le chien;  
.....  
...Un vrai bossu: cou tors et retors, très madré".  
(Le Bossu Bitor) 77

Quelques taches impressionnistes situent le temps et le lieu où l'action va se dérouler; l'image est condensée, réduite à l'essentiel:

"Le soleil est noyé.- C'est le soir- dans le port  
Le navire bercé par les cables, s'endort  
Seul". 78

Atmosphère nostalgique, tableau dessiné par une sensibilité à fleur-de-peau qui n'analyse ni ne décrit mais se place "en situation". Ici le langage "romantique" est absent; les quatorze premiers vers présentent le faux matelot, infirme et ridicule, enviant la virilité brutale des "vrais" marins qui passent leur temps:

"A jouer de la fille, à jouer du couteau". 79

Par le vers brisé et l'emploi fréquent de dialogues qui s'intercalent entre deux brefs décors, par le ton impersonnel du Bossu Bitor, la facture du poème se rapproche de la prose de Cornet à dés.

---

77. Corbière, Tristan, Les Amours jaunes, Paris, Messein, 1926, p. 226.

78. Ibid, p. 227.

79. Ibid, p. 228.

D'autre part, le poème "cubiste" accumule les sensations dans quelques mots, accélérant ainsi la vitesse du geste. La réalité extérieure est perçue dès l'instant où l'action se passe et la calligraphie permet de "voir" le mouvement. Reverdy emploie fréquemment cette technique:

"Par la fenêtre  
                                  La nouvelle  
Entre  
                                  Vous n'êtes pas pressé  
.....  
                                  Rappelle-toi  
                                  Le jour se lève". 80

Corbière dispose le récit de façon à visualiser le drame ou la sensation:

"Tiens: c'est là!... C'est un mur -  
Heurte encor!... C'est la porte  
As-tu peur! —  
                                  Il écoute... Enfin un bruit de clefs  
.....  
Amène tout en vrac! largue!...—  
                                  Le jouet mort  
S'aplatit sur la planche et rebondit encor...".  
                                  (Le Bossu Bitor) 81

La notion du travestissement, fréquente chez Max Jacob et André Salmon, en particulier dans Prikaz:

"Et l'étudiant aux trop longs cheveux  
Coiffé d'une casquette verte à turban bleu  
Tout à la fois soldat, juge, conseil et  
                                  bourreau". 82

---

80. Reverdy, Pierre, Plupart du Temps, "Façade", Paris, Gallimard, 1945, p. 150.

81. Corbière, Tristan, Les Amours jaunes, Paris, Messein, 1926, p.237.

82. Salmon, André, Prikaz, in Georges-Emmanuel Clancier, De Rimbaud au Surréalisme, Paris, Seghers, 1959, p. 283.

est l'un des éléments de composition des Amours jaunes:

"Qui va là! — Ce n'est plus Bitor, c'est un héros,  
Un Lauzun qui se frotte aux plus gros numéros!...  
C'est Triboulet tordu comme un ver par sa haine!...  
Ou c'est Alain Chartier, sous un baiser de reine!...  
Lagardère en manteau qui va se redresser!..."  
(Le Bossu Bitor) 83

Chez Corbière, comme chez Salmon, l'expérience poétique est d'abord relation intime entre la réalité extérieure et le choc au niveau de la conscience profonde; résonnance immédiate aux échos multipliés du "je" qui se dédouble, s'agrandit pour se refermer sur lui-même:

"Je burine des vers de deuils sur papier rose  
Je suis le baladin qui danse sur la corde  
Je suis le Chasseur d'ombre---  
Je suis un frêle abbé---". 84

Le ton est moins grinçant, la douleur moins aiguë chez Salmon qui aimait pourtant le cri brisé de Raccrocs et le jeu du masque:

"Je suis le fou de Pampelune (Heures) 85  
Je suis un bon ange." (Grand Opéra) 86

Pour Corbière, l'impossibilité de se réaliser le pousse à revêtir la défroque du clown, du bedeau, du confesseur:

"Répéterai tous mes rôles".  
(Elizir d'Amor) 87

Le poète n'élabore pas, il condense dans le substantif:

---

83. Corbière, Tristan, Les Amours jaunes, Paris, Messein, 1926, p. 231.

84. Salmon, André, Créances, Paris, Gallimard, 1926, pp. 14-15.

85. Corbière, Tristan, Les Amours jaunes, Paris, Messein, 1926, p.99.

86. Ibid, p. 106.

87. Ibid, p. 93.

"Je viens, Pélerin austère,  
Capucin et Troubadour,  
Bachelier de Salamanque,  
Retapeur de casseroles".  
(Elizir d'Amor) 88

Ce qui fera dire à Reverdy: "Le décoratif, c'est le contraire du réel". 89

Certains recueils des Amours jaunes sont d'une ironie à la fois vigoureuse et positive, d'autres sont destructeurs et nihilistes. Ces deux éléments ne se retrouvent-ils pas dans l'homme contemporain? Et André Salmon, qui avait l'ardeur de la vie, a salué Corbière, nouvel "Hamlet", "ce géant"; le poète cubiste ajoutait:

"Toute la beauté de l'oeuvre vaut par la qualité d'âme répandue.  
Plus, sans doute, par l'art non escompté de la situation des mots que par le choix même des mots". 90

Salmon s'est d'ailleurs largement inspiré du bistro de Roscoff dans son poème Anvers.

Les habitués anglais, belges ou allemands sont bien les mêmes qui viennent trinquer à l'Estaminet de l'Etoile Polaire. La patronne, "veuve hilare et sans pudeur" est sans doute la descendante directe de "l'hôtesse" ou de "Mary-Saloppe". Mais le poème d'André Salmon paraît faible à côté des images elliptiques, fulgurantes du Bossu Bitor.

---

88. Corbière, Tristan, Les Amours jaunes, Paris, Messein, 1926, p. 94.

89. Reverdy, Pierre, Le Gant de Crin, Paris, Plon, 1926, p. 57.

90. Salmon, André, (Nos Morts, Tristan Corbière) Vers et Prose, (juin, juillet, août) 1905, p. 197.

Plus étroitement impliqué dans le drame, moins "spectateur" que Salmon qui se dégagera du symbolisme avec Prikaz, Corbière amorce déjà un certain cosmopolitisme aux touches bigarrées:

"—Des Hollandais salés, lardés de couperose;  
—Des blonds Norvégiens, hercules de chlorose;  
—Des Espagnols avec leurs figures en os;  
—Des baleiniers huileux comme des cachalots". 91

Le geste instantané, les bruits perçus comme devant une immense scène, les lumières qui éblouissent, les recoins obscurs où s'agitent des formes humaines, tout est saisi dans l'instant immédiat. Pour Corbière, la vue est d'abord instrument de connaissance, prise de conscience et sensation. Mais là où Salmon oscille entre le traitement symboliste aux touches délicates et un réalisme pudique:

"Les Belges rient tout bas et les Anglais attendent  
Un Français de Paris crache des calembours  
Et, dans le plus bas coin, deux chauffeurs de Hambourg  
Palpent, sournois et lents, la noble chair flamande". 92

Celui qui se reconnaît frère parmi les "Frères-la-côte" glisse sur la rime élégante pour caricaturer les traits particuliers de chaque groupe:

"Des Anglais jouissant comme de vrais pendus,  
Se cuvent pleins de tout et de béatitude;  
—Des Yankees longs, et roide-saouls par habitude,  
Assis en deux, et, tour à tour tirant au mur  
Leur jet de jus de chique, au but, et toujours  
sûr". 93

---

91. Corbière, Tristan, Les Amours jaunes, Paris, Messein, 1926, p. 233.

92. Salmon, André, Créances, "Anvers", Paris, Gallimard, 1926, p. 226.

93. Corbière, Tristan, Les Amours jaunes, Paris, Messein, 1926, p. 232.

La structure de Bossu Bitor va de la phrase descriptive, superposée et égale dans sa métrique et sa force visuelle, au vers hâletant, inégal, coupé par des éclats de voix, des jurons et des métaphores.

L'intention "cubiste" nous semble déjà amorcée dans ce récit de Bitor qui établit "la fusion entre le réel et l'imaginaire" 94 grâce à une "imagination débridée", tel que le voudra Max Jacob. Et Apollinaire ne pense pas autrement lorsqu'il définit l'Esprit Nouveau. Il ne s'agit plus d'écrire une poésie imitative, coupée du réel, ennoblissant le sordide, comme l'avaient jadis tenté trop de romantiques; mais au contraire, laisser "les paroles en liberté", créer un "lyrisme visuel" par l'allitération qui dévoile "la surprise, grand ressort de l'Esprit nouveau". 95 Le recueil de Corbière contient quantité de vers bâtis sur ce procédé graphique:

... "paisible rêverie  
De carcasse qui geint, de mât craqué qui crie (Matelots) 96  
Quand le poète brome en Ame, en Lame, en Flamme!  
(A l'Eternel Madame) 97  
Herse hérissant rouillée  
Tes crocs où je prends et mords (Sonnet de nuit) 98  
Ces gras gouillons grouillant qu'un torrent d'or inonde".  
(Paris diurne) 99

- 
94. Garnier, François, Max Jacob, Collection Correspondance, Tome I, Editions de Paris, Paris, 1953, p. 17.
95. Apollinaire, Guillaume, l'Esprit Nouveau et les poètes, Paris, Jacques Haumont, 1946, p. 3.
96. Corbière, Tristan, Les Amours jaunes, Paris, Messein, 1926, p. 224.
97. Ibid, p. 23.
98. Ibid, p. 85.
99. Ibid, p. 307.

Nous n'ignorons pas que Max Jacob, avec Reverdy et Apollinaire, entretenaient des rapports étroits avec les peintres de la Butte et tentaient de transposer dans Le Laboratoire central, La Guitare endormie et Alcools les techniques révolutionnaires de leurs amis cubistes. D'autre part, José Pierre, dans "Le Cubisme", nous met en garde contre une classification trop rigide des diverses tendances qui se développèrent à l'intérieur même de ce mouvement pictural et littéraire. Cubisme "analytique", "synthétique" ou "authentique" 100 ne sont que des distinctions, essentielles sans aucun doute, pour saisir un art à la fois éclatant, géométrique et riche de personnalités aussi différentes que celles de Jacques Villon, Gleizes, Juan Gris, Braque et Picasso, ou Marcel Duchamp. D'un lyrisme contenu par la dureté des formes et des couleurs à la sobriété statique, ainsi en est-il souvent de l'inspiration de Corbière dont l'écriture offre plusieurs directions qui s'entrechoquent et laissent prévoir les deux grandes manifestations cubiste et surréaliste.

#### La Chanson

La chanson chez Corbière, comme celle de Max Jacob, dévoile une même détresse de l'âme devant l'indifférence des hommes. C'est peut-être par les chansons populaires, Guitare, Recousse, Chanson en Si, et davantage Laisser-Courre que la poésie rythmée de Corbière annonce la Chanson de Marianne, celle de Morven, Pour les Enfants et pour les raffinés, ou mieux, Passé et Présent. L'extraordinaire mobilité de l'esprit passe

---

100. Pierre, José, Le Cubisme, Paris, Edition Rencontre, Lausanne, 1966, p. 60.

de la fantaisie au sanglot. Tandis que Max Jacob chante tristement:

"Poète et ténor  
L'oriflamme au nord  
Je chante la mort". 101

Corbière a déjà exprimé son dégoût de vivre allant jusqu'à l'abandon de toute espérance et au nihilisme total:

"Aux pattes imbéciles  
J'ai laissé tous les plats;  
Aux poètes la foi...  
Puis me suis laissé moi".  
(Laisser-courre) 102

Comme ce dernier, Charles Cros constate en même temps, à Paris, son désarroi profond devant l'échec; Cros, salué aussi par les surréalistes:

"Les âmes dont j'ai besoin  
Et les étoiles sont trop loin  
Je vais mourir saoul, seul dans un coin". 103

Un certain verbalisme, commun aux deux poètes bretons, diminue quelquefois la valeur synthétique du poème; il reste que Corbière, très proche sur ce point de Max Jacob, tend à cacher sa détresse intérieure par le goût de la destruction et "joue sa propre parodie", selon l'expression d'André Billy à l'égard du poète juif. Chaque situation provoque, chez l'un et l'autre, une réaction "d'envers de scène"; le côté ridicule, rocambolesque d'une conversation entendue

---

101. Billy, André, Max Jacob, Paris, Seghers, 1945, p. 133.

102. Corbière, Tristan, Les Amours jaunes, Paris, Messein, 1926, p. 116.

103. Cros, Charles, Le coffret de santal, "Conclusion", Paris, Stock, 1922, p. 44.

ou d'un geste surpris ressort spontanément, et le fait banal est tourné en dérision. Le vers subit une réduction plus serrée chez Jacob que chez Corbière; cela n'a rien d'étonnant si nous rappel-  
lons la date de publication des Amours jaunes. "Ennemi de l'esthé-  
tisme, des formules et de tout snobisme", dira Apollinaire de l'Es-  
prit nouveau; celui de Corbière abandonne les vieux clichés et re-  
jette les rapports officiels entre les choses. Le poète dépasse  
"les règles, même édictées par le goût", pour en établir de nouvel-  
les. Les réflexions de Gant de Crin pourraient sans doute être ap-  
pliquées au recueil Raccrocs et également en particulier à Paysage  
mauvais, Nature morte et Soneto A Napoli. Que ce soit une scène  
de vie quotidienne en Italie ou le long des chemins ou sur une pla-  
ge de Bretagne, la nature éveille chaque fois en Corbière des ima-  
ges concrètes, vivantes; il réussit à animer l'impersonnel. C'est  
dans ce sens que Reverdy écrira:

"La nature est nature, elle n'est pas poésie,  
C'est la réaction de la nature sur la com-  
plexion de certains êtres qui produit la poésie". 104

Et André Salmon refuse l'oeuvre didactique ou utile; la poésie doit  
être de l'ordre du gratuit:

"délibérément rejetée, l'intention d'absoudre,  
glorifier, condamner: l'acceptation du fait  
sur le plan merveilleux". 105

Ainsi, la mer devient prétexte à transformer la contemplation sté-  
rile d'un décor en une composition originale et achevée. L'objet

---

104. Reverdy, Pierre, Le Gant de Crin, Paris, Plon, 1926, p. 3.

105. Salmon, André, in De Rimbaud au Surréalisme, Georges-Emmanuel  
Clancier, Paris, Seghers, 1959, p. 282.

devient le sujet comme dans les natures mortes de Juan Gris. Le tableau forme comme des "cristaux":

"Sable de vieux OS - Le fLOT rALE  
Des glas: crevant bruit sur bruit  
—PaLUd pALE, où la LUne avale  
De grOS vers pour passer la nuit".  
(Paysage mauvais) 106

Entité en soi, composition rigoureuse et précise; le rythme est placé à l'intérieur du vers: "os", "flot", "gros", et non à la rime. La cadence est déplacée et irrégulière: "rôle" occupe le huitième pied et "pôle" le second du troisième vers. Le même procédé d'un rythme brisé marque tout le poème, donnant une impression de mouvement. C'est encore Max Jacob qui explique:

"Concrétiser, concrétiser...Aimer les mots.  
Aimer le mot. Le répéter, s'en gargariser.  
Comme un peintre aime une ligne, une forme,  
une couleur. (TRES IMPORTANT.)!" 107

L'image sera vraie si elle coïncide avec le vécu, si elle est sentie:

"Car ce qui est original, c'est le fond  
de mon moi: le reste vient des autres". 108

Le poète devra donc inventer, chercher "les associations hasardeuses des idées". 109 Et Corbière ne retient les vieilles légendes bretonnes que dans la mesure où elles servent à articuler un monde funèbre qui n'est plus l'immobile et bienfaisant repos, tant chanté par les Romantiques et les bourgeois du XIX<sup>e</sup> siècle, mais le

---

106. Corbière, Tristan, Les Amours jaunes, Paris, Messein, 1926, p. 193.

107. Jacob, Max, Conseils à un jeune poète, Paris, Gallimard, 1945, p. 35.

108. Ibid, p. 19.

109. Jacob, Max, Le Laboratoire central, in Préface de Yves Belaval, Paris, Gallimard, 1967, p. 15.

lieu hallucinant où une flore et une faune damnées tiennent compagnie aux fantômes dans une danse macabre. Corbière renoue avec le fantastique du Moyen-Age mais habite littéralement cet univers, comme nous le verrons au chapitre suivant.-

Le raccourci et l'élément de discontinu

Le premier élément est illustré dans la Chanson en "Si", Liberta, Déjeuner au Soleil, A un juvenal de lait, A ma jument Souris et le second, dans Un Sonnet. Ces courts poèmes, tous très visualisés, rappellent parfois les procédés de Marcel Duchamp. L'un sert la fantaisie, l'autre l'humour caustique de l'auteur. Le rythme est fortement articulé par la ponctuation ou la suppression de la phrase explicative. La rime est conservée mais n'offre qu'un lointain rapport d'idées; quelquefois ce rapport disparaît totalement. Dans Un Sonnet, le poème veut exister par lui-même, sans référence au monde extérieur:

"Vers filés à la main et d'un pied uniforme,  
Emboitant bien le pas, par quatre en peleton.  
.....  
Sur le railways du Pinde est la ligne, la forme;  
Au fils du télégraphe: on en suit quatre en long;  
A chaque pieu, la rime- exemple: chloroforme.  
.....  
Je pose 4 et 4 = 8! Alors je procède,  
En posant 3 et 3! - Tenons Pégase raide;  
" O lyre! O délire: O "...- Sonnet- Attention!"  
(Un Sonnet) 110

Des facéties semblables laissent entrevoir le "sans-sens" de Jean Arp qui expliquait la recherche dadaïste dans une entrevue accordée

---

110. Corbière, Tristan, Les Amours jaunes, Paris, Messein, 1926, p. 32.

à Nouvelles Littéraires. 111 Corbière réclamait aussi la liberté totale d'inspiration et cherchait du même coup à "dérouter l'auditeur pour l'amour d'un mot ou pour un coup de folie légitime", comme l'écrira, en 1919, Max Jacob à son ami Cocteau, à propos de Carte Blanche. 112 La variante montre plutôt un exercice de rhétoricien où la phrase est banale, manque d'originalité et de dynamisme. Le sonnet fini renvoie à la notion de chemin de fer qui ne mène les mots nulle part. Le "je" est remplacé par l'impersonnel "ça" pendant que l'article et les termes de comparaison supprimés condensent et ferment le tableau sur lui-même. A une demoiselle est du même ordre:

"O Femme transposée en morceau difficile  
.....  
Le clef-de-Fa n'est pas la syllabe de Femme,  
Et deux demi-soupirs... ce n'est pas soupirer". 113

d'où juxtaposition de notions différentes pour un même terme. La Chanson en "Si" pousse plus loin le raccourci et supprime les artifices de langage, ne gardant que le geste essentiel dans la métaphore. Il est clair que le jeu verbal n'explique pas tout Corbière; un certain sadisme mêlé à la recherche érotique ou triviale apparaît souvent le thème profond des Amours jaunes. Nous reviendrons sur ce point au dernier chapitre. Mais il serait sans doute intéressant de chercher un dernier lien entre la chanson de Corbière et

---

111. Cartier, Jean-Albert, "Le monde fabuleux de Jan Arp", Les Nouvelles Littéraires, (16 juin) 1966.

112. Jacob, Max, Lettres à Jean Cocteau, (1919-1944), Paris, Paul Morihien, 1949, p.27.

113. Corbière, Tristan, Les Amours jaunes, Paris, Messein, 1926, p. 126.

celle de Morven le Gaélique. Au-delà d'une différence formelle, s'y retrouve un thème identique, la tragique lassitude de l'être. Laisser-Courre, construit sur un canevas de simple chanson, appartient au recueil de Raccrocs et montre l'évolution du poète vers la tristesse et l'angoisse. Le procédé de l'association mentale reste le même que dans les premiers écrits, Epitaphe, Ça? ou Paris, et la ponctuation est largement réduite tandis que les vers de six pieds favorisent le rythme de "tic-tac nerveux". Les strophes s'imbriquent étroitement et prennent de l'ampleur, mêlant mots nobles et familiers:

"Sous le temps sans égides  
m'a malmené fort bien  
ma vie à grandes guides...  
Au bout des guides- rien-  
... Laissé, blasé, passé,  
Rien ne m'a rien laissé".  
(Laisser-Courre) 114

Le détachement du poète pour une existence dérisoire ouvre sur le vide après que l'imagination a parcouru la terre. Certains critiques ont voulu voir le rappel de Villon, dans les premiers vers. L'auteur du Testament gardait la foi en un Dieu qui sauve et la Ballade des Pendus laisse briller l'espérance chrétienne. Il en va autrement du lyrisme de Corbière: c'est la complainte du désespoir absolu. Pour le poète de Roscoff, Dieu est mort et l'homme en est sa négation. Seule la Nature garde une valeur positive. Laisser-Courre épouse un rythme lent com-

---

114. Corbière, Tristan, Les Amours jaunes, Paris, Messein, 1926, p. 118.

me une fatigue de l'âme. Après les rimes sonores et dures: "portières" et "rosières", "amours", "tours" et "fours", "maille" et "muraille", "fer" et "enfer", le ton s'adoucit par les rimes féminines ou étouffées pendant qu'à l'intérieur même du vers, le martèlement des syllabes décroît. Les deux derniers vers, cités plus haut, prolongent la sensation de néant.

C'est avec un malaise semblable que le lecteur aborde certains poèmes de Reverdy; il se sent indiscret comme quelqu'un qui forcerait, malgré lui, une confidence, une plainte:

"Il n'y a plus rien qui existe  
entre nos dix doigts  
Une ombre qui s'efface  
au centre  
un bruit de pas". 115

on dirait "une voix blanche anonyme", ainsi que l'explique encore Mambrino, c'est le souffle qu'on retient avec pudeur.

Cette impuissance à saisir le réel pousse le poète à désirer la mort: se dissoudre dans le silence et l'oubli:

"Je voudrais être un point épousseté des masses,  
Un point mort balayé dans la nuit des espaces".  
(Sous un portrait de Corbière) 116

La fonction du poète n'est pas définie et l'oeuvre paraît inutile:

"Alors, je chanterai (faux, comme d'habitude)  
Et j'irai me coucher seul dans la trouble brume,  
Eternité, néant, mort, sommeil, réveil".  
(Sous un portrait de Corbière) 117

---

115. Reverdy, Pierre, Main d'oeuvre, Paris, Mercure de France, 1949, p. 196.

116. Corbière, Tristan, Les Amours jaunes, Paris, Messein, 1926, p. 19.

117. Ibid, p. 18.

Pour Reverdy également, le chant poétique et dérisoire et les mots ont perdu leur vraie valeur:

"Je chante faux  
Ah que c'est drôle  
Ma bouche ouverte à tous les vents  
Lance partout des notes folles  
Qui sortent je ne sais comment  
.....  
Attendez je ne suis pas fou  
Je ris au bas de l'escalier". 118

Cette ventriloquie, cette absence de soi, ces blancs qui deviennent une présence invisible pour Corbière font penser à l'auteur de Pierres Blanches. Les deux écrivains, éloignés pourtant par la violence du cri chez l'un et la transparence d'un univers impalpable chez l'autre, se rapprochent au niveau d'une même angoisse, dans l'impossibilité de communiquer avec leurs semblables. Le Casino des Trépassés est le lieu vide et menaçant où l'on aurait pu réciter Longue Portée; lieu meublé par une main invisible, où déambulent des morts inutiles, là, "sans rime ni raison", pendant que le vent rafale et fait claquer fenêtres battantes et éclater la "porcelaine bleue". 119

"je suis là, mais absent (Rapsodie du Sourd) 120  
je ne suis qu'un gâteux revenant  
.....  
C'est bien moi je suis là- mais comme une rature.  
(Le Poète coutumace) 121

---

118. Reverdy, Pierre, Plupart du temps, Paris, Gallimard, 1945, p. 92.

119. Reverdy, Pierre, Main d'oeuvre, Paris, Mercure de France, 1949, p. 433.

120. Corbière, Tristan, Les Amours jaunes, Paris, Messein, 1926, p. 131.

121. Ibid, p. 77.

Et ma parole est l'écho vide  
Qui ne dit rien- et c'est tout." (Paria) 122

Ailleurs, c'est l'homme qui flotte dans l'irréalité, coupé  
des vivants, aspiré par le vide:

Flâneur au large- à la dérive,  
Epave qui jamais n'arrive (Epitaphe) 123

Reverdy tracera son Portrait:

la main  
doucement  
Mais rien là dedans ne tenait la place du vide  
.....  
Elle ramena aussi un portrait d'homme connu  
qui flottait entre deux eaux avec sa barbe  
.....  
Le talent n'est rien." 124

Corbière annonce un aspect important de l'écriture moderne:  
la réduction de l'univers intérieur aux idées et aux formes  
essentiels, telles que la pratiqueront les quelques pein-  
tres cubistes mentionnés plus haut.

---

122. Corbière, Tristan, Les Amours jaunes, Paris, Messein, 1926,  
p. 178.

123. Ibid, p. 16.

124. Reverdy, Pierre, Main d'oeuvre, Paris, Mercure de France,  
1949, p. 216.

## Chapitre troisième

### Les éléments pro-"surréalistes" chez Tristan Corbière

"La puissante nouveauté qui se manifeste dans cette poésie domine de très haut sa signification; elle met à nu la conscience du poète saisie à l'état naissant, à chaque stade de son développement".  
(Tristan Tzara) 125.

---

125. Tzara, Tristan, Tristan Corbière et les limites du cri, Préface aux Amours jaunes (Le Club Français du Livre, Paris, 1950, p. 96.

Entre la résignation et le délire verbal

Si nous admettons que l'écriture "cubiste" (parmi tous les éléments déjà étudiés) relève d'une recherche volontaire et attentive du raccourci ou de l'ellipse, que l'attention de l'auteur se porte sur la concision de l'image dans une forme désarticulée et sur la superposition d'un plan sur un autre qui lui est étranger, nous cernons de plus près ce qu'il est convenu d'appeler le cubisme "synthétique".

Or, Litanie du Sommeil, mieux que tout autre choix, renferme ces éléments. Mais ce très long poème offre en même temps d'autres notions qui se rattachent au courant surréaliste par la place qu'occupent l'humour, le rêve et le délire verbal dont parlait Tristan Tzara. Litanie du Sommeil occupe deux plans théoriquement opposés. Nous avons déjà mentionné l'admiration qu'ont voué à cette écriture "immédiate" les deux analystes Jean Rousselot et André Breton. D'autres, comme le critique Pierre Schneider et le cinéaste René Clair, ont voulu déchiffrer l'incohérence de ce langage "plus parlé qu'écrit". Ils arrivèrent ainsi à lire cette "pensée aveugle que conduit la seule sonorité des mots". 126 Schneider parle de "déploiement verbal gratuit",... "ce masque des mots!.." Les Amours jaunes, c'est le livre à Forme d'Homme". 127

---

126. Clair, René, Tristan Corbière, Poète "Maudit" et... pourtant méconnu, Le Figaro littéraire, (19 déc.) 1963, p.11.

127. Schneider, Pierre, "Le livre en forme d'homme; Les Amours jaunes", Critique, (janvier) 1953, pp.3-20.

L'oeuvre de Corbière paraît donc être l'expression directe d'une vie manquée; poésie du chaos, elle traduit essentiellement un chaos intérieur. C'est pourquoi ce qui nous semble, à première lecture, n'être qu'imperfection, maladresse et piètre réussite est au contraire une coïncidence précise d'un nouvel ordre venu d'un désordre apparent. Ignorant la démarche d'un Rimbaud- et pour cause! - Corbière opte pour le dérèglement systématique; le beau devient sordide, le sacré est blasphémé, la vie est niée et la mort sera l'apaisement dans la délivrance.

Précurseur singulier de la poésie surréaliste, le poète se met à la recherche de son identité. Il explore les "cavernes de l'être" et réussit à éliminer les frontières entre le réel, le concret, celui qui rejoint spontanément tout être normal et l'autre réel, le "surréal",<sup>128</sup> dira Breton à propos de la technique surréaliste. Avant l'heure, Corbière plonge dans l'inconscient et réussit à abolir "la zone opaque" de la conscience. "Les lieux sacrés" sont illuminés.

A partir de ces données, reprenons La Litanie du Sommeil. Cet étonnant poème démontre, avant la lettre, que Corbière pratiquait largement "la descente vertigineuse" <sup>129</sup> dans un univers riche d'images-choc, un monde hallucinant enfin libéré

---

128. Breton, André, Manifestes du surréalisme, Paris, Gallimard, 1963, p. 22.

129. Ibid, p. 92.

et jeté en pleine lumière par la création artistique. Usant de son arme favorite, l'humour, l'esprit du poète s'est mis à l'écoute du rêve. Le point de départ, comme pour les cubistes, est un donné extérieur mais il est vite écarté:

"Vous qui ronflez au coin d'une épouse endormie,  
RUMINANT! Savez-vous ce soupir: l'INSOMNIE?"  
(Litanie du Sommeil) 130

Le sommeil n'est plus repos ni détente, encore moins le vide ou l'oubli; c'est la source même d'une confrontation plus étroite de l'homme avec les valeurs morales qui l'entourent. Celles-ci sont tirées de leur position statique et projetées les unes contre les autres, dans un désordre qui mène droit au vertige. Après avoir associé le dormeur au ruminant, Corbière lève le rideau:

"...Un grand coup de talon  
Là! - vous voyez clignoter des chandelles étranges".  
(Litanie du Sommeil) 131

Le poète reste conscient et ordonne les images que sa raison ne contrôle plus; il pénètre lentement dans le fantastique:

"Pays où le muet se réveille prophète!"  
(Litanie du Sommeil) 132

L'heure choisie est généreuse, inspiratrice d'une singulière

---

130. Corbière, Tristan, Les Amours jaunes, Paris, Messein, 1926, p. 137.

131. Ibid, p. 138.

132. Ibid, p. 137.

beauté. L'automatisme des images se succède:

"SOMMEIL! - Loup- Garou gris! Sommeil! Noir de fumée!  
SOMMEIL! - Loup de velours, de dentelle embaumée!  
Baiser de l'Inconnue, et Baiser de l'Aimée!"  
(Litanie du Sommeil) 133

Bien avant Jacques Prévert, Tristan Corbière use de l'association libre et "loup-garou" appelle "loup de velours" d'où présence toute proche de la Femme. Mais les images toutes faites ne conviennent pas à sa vérité. L'humour devient défensif et passé à l'auto-destruction:

"O sourire forcé de la crise tuée!"  
(Litanie du Sommeil) 134

La poésie de Corbière n'est pas destinée aux salons littéraires ou aux cénacles savants; elle procède essentiellement d'une blessure intérieure et la nuit demeure le lieu choisi d'une autre descente aux enfers. Le poète a découvert la clef mystérieuse dont parle Carrouges: "le sentiment de l'angoisse surréaliste n'est pas abstrait ni général, il n'est pas le fruit paradoxal du vide", comme l'angoisse existentialiste. Au contraire, c'est "le résultat d'une sorte d'étrange fascination... ce n'est pas un néant mais un excès d'être qui anguisse". 135 Le

---

133. Corbière, Tristan, Les Amours jaunes, Paris, Messein, 1926, p. 138.

134. Ibid, p. 139.

135. Carrouges, Michel, Les Données fondamentales du surréalisme, Paris, Gallimard, 1965, p. 66.

chemin secret est enfin trouvé; c'est le rêve qui délivre:

"Pont-levis des fossés! Passage des impasses!  
SOMMEIL! - Caméléon tout pailleté d'étoiles!"  
(Litanie du Sommeil) 136

Le poète serait-il sur le point de résoudre sa propre contradiction? S'opposant à l'homme ordinaire, il se déclare voyant à son tour et chaque vers découvre un monde autonome, celui des fées bienfaisantes ou de la "Parque" sournoise. Corbière devient un autre "albatros", celui des tempêtes, dressé fièrement sur son "vaisseau-fantôme tout seul errant à pleines voiles".

137 La vraie vie est dans le songe éveillé qui mène à la libération et à l'éblouissement de l'autre réalité:

"Génie au nimbe d'or des grands hallucinés!"  
(Litanie du Sommeil) 138

La parenté de Corbière avec le mouvement surréaliste s'établit donc d'abord au niveau du rejet de l'inspiration traditionnelle en faveur du rêve, "quand l'esprit est en pleine veille", comme l'analyse Carrouges. Le poète écoute et voit surgir sa propre dictée intérieure que les surréalistes développeront comme instrument d'exploration. Le lien logique, entre chaque tableau est diminué sinon aboli au profit de l'incohérence volontairement recherchée. Mais chaque vers conserve son unité

---

136. Corbière, Tristan, Les Amours jaunes, Paris, Messein, 1926, p. 139.

137. Ibid, p. 139.

138. Ibid, p. 144.

interne et contredit souvent celui qui le suit.

Cette technique est exploitée dans quelques poèmes comme Paria, Insomnie et Heures.

Dans Paria, le sentiment de révolte contre "sa" condition humaine va jusqu'à la volonté de détruire la création qui provoque chez le poète un sursaut d'horreur. L'homme n'est que le fruit du hasard et la félicité éternelle, un mensonge qu'il faut dénoncer. "Carcan ou cou", 139 il est un enchaîné se nourrissant d'illusions. L'homme veut bâtir des "républiques"; il se croit libre ou prédestiné mais, au fond, il est sans patrie, sans passé ni avenir. L'acharnement de Corbière à briser l'ordre établi rejoint la rébellion de Maldoror qui veut en finir avec l'oeuvre du Créateur. Alors que Lautréamont a du génie, chez Corbière, nous ne trouvons que des assauts brisés:

"Le Moi humain est haïssable  
Je ne m'aime ni ne me hais".  
(Paria) 140

Lautréamont dira: "J'ai reçu la vie comme une blessure béante et j'ai défendu au suicide de guérir ma blessure". Ce trait

---

139. Corbière, Tristan, Les Amours jaunes, Paris, Messein, 1926, p. 176.

140. Ibid, p. 178.

commun entre Ducasse et Corbière nous éloigne de l'idéal surréaliste qui voue un véritable culte à l'existence fiévreuse. D'autre part, combien de "vrais" surréalistes se sont enlevé la vie, à l'exemple de Vaché et de Jacques Rigaut.

Il nous paraît donc nécessaire d'établir des distinctions. Plusieurs tendances ont, en effet, marqué les premières années du mouvement et il serait arbitraire de le réduire à la conception première que s'en faisaient Breton, Eluard et Aragon au temps des Champs Magnétiques. Tous trois chantaient l'amour et l'érotisme joyeux. D'autre part, des courants que Marcel Raymond appelle "non-conformistes" se distinguaient et convergeaient, malgré tout, vers "la centrale unique", selon le mot d'Aragon. 141 Le surréalisme prémonitoire de Corbière se rattacherait aussi-à la fois-à une écriture traduisant une logique insoupçonnée et à l'esprit de rébellion d'un certain humour:

"Se mourant en sommeil, il se vivait en rêve".  
(Le Poète Coutumace) 142

#### L'Humour

René Clair affirmait que le poète de Roscoff était "seul à engager le combat au nom de l'humour contre la religion du

---

141. Aragon, Louis, Mon siècle, "Le Siècle d'Aragon", Magazine Littéraire, (sept.) 1967, No.10, p. 13.

142. Corbière, Tristan, Les Amours jaunes, Paris, Messein, 1926, p. 77.

génie". 143 Nous avons suffisamment exposé le mépris de Corbière pour la tradition littéraire et romantique en particulier. Il nous faut donc souligner la visée profonde d'un humour qui se veut noir- l'arme choyée des surréalistes-. C'est par ce moyen que Corbière réussit à dépasser le niveau de la simple révolte pour traduire son drame personnel; il se voit raté. Moyen de défense efficace, cette qualité d'humour "est plus que la simple fantaisie à court terme, l'ironie sceptique" ou le calembour, il est l'acte libérateur analysé par Freud, dira Breton:

"Il est par excellence l'ennemi mortel de la sentimentalité à l'air perpétuellement aux abois". 144

Nous garderons cette distinction qui sied bien aux Amours jaunes et au Casino des Trépassés.

L'humour ainsi compris suppose la dénonciation de ce qui est, par l'absurde devenu miroir d'une société qui s'illusionne de fausses vérités. Il peint, ici, le poète qui désespère de son oeuvre, et refuse de jouer le jeu de la "bonne" littérature. Paris, Féminin singulier, Litanie, Sonnet à Sir Bob sont parmi les plus virulents du recueil avec le poème posthume Une Mort trop travaillée. La poésie, étant d'abord libération,

---

143. Clair, René, "Tristan Corbière, Poète maudit et pourtant... méconnu", Le Figaro Littéraire, (19 déc.) 1963.

144. Breton, André, L'Anthologie de l'Humour Noir, Paris, Jean-Jacques Pauvert, éditeur, 1966, p. 21.

"mots qu'on ne dit pas, c'est pourquoi on les écrit" disait récemment Aragon, celle de Tristan Corbière infléchit le cri de douleur en lui substituant le rire parodique et, ainsi, parvient à rétablir l'équilibre. Chaque fois que le poète risque de glisser dans l'émotion facile, il donne un coup de barre violent; il avoue:

"Je ris parce que ça me fait un peu mal".  
(Le Poète Coutumace) 145

L'humour noir est souvent lié à la notion de suicide mais pour Corbière, c'est un suicide qui est chaque fois raté, une sorte de mort "à blanc". Déjà l'un des premiers poèmes annonçait ce goût marqué pour la mort qui se tient à la porte. Le titre significatif Un jeune qui s'en va avec l'entête Morire, déclanche le mécanisme du rire jaune par le jeu de mot qui n'est que le prolongement d'un déchirement intérieur. Le décor se veut exotique, un peu à la façon de Delacroix ou de Baudelaire, mais le ton est grincant:

"Sultane, apporte un peu ma pipe  
Turque, incrustée en faux saphir,  
Celle qui va bien à mon type...  
Et ris! - c'est fini de mourir".  
(Un jeune qui s'en va) 146

Les soulignés sont en italique dans le texte, indiquant que tout

---

145. Corbière, Tristan, Les Amours jaunes, Paris, Messein, 1926, p. 81.

146. Ibid, p. 54.

est faux et dérisoire: pierres précieuses autant que le fumeur lui-même. La mort fait partie du jeu. Elle a commencé d'agir. Elle envahit la chambre du malade et lui tient désormais compagnie. Ce poème rappelle La Pipe de Baudelaire, avec la différence essentielle d'un désespoir qui se moque.

Plainte tragique étouffée par le ricanement, Une mort trop travaillée pourrait servir de mesure au mécanisme d'auto-destruction par l'humour. Le dandysme de Tristan Corbière affecte un ton détaché par l'emploi du pronom "il". Les mots ont perdu leur virulence pour s'accorder à l'esprit morbide du poète. La "pose", le vague à l'âme romantique, sont exploitées à fond. Les jeux de mots ont dépassé la simple facétie et correspondent nettement à une lassitude de vivre pendant que le poème est presque de la prose:

"Il se mit devant son armoire à glace  
(Chez le photographe il n'eût pas fait mieux)  
Pour se voir un peu tomber avec grâce,  
Se jetant encor de la poudre aux yeux.  
.....  
Et la charge...  
    Excellente; il s'est juste raté!"  
    (Une mort trop travaillée) 147

Il semble que ce goût du suicide, chez Corbière, découle avant tout d'une attitude de provocation contre la bonne société, provocation ultime d'excentricités les plus déroutantes, s'il faut en croire ses biographes. D'ailleurs, "cette complaisan-

---

147. Corbière, Tristan, Les Amours jaunes, Paris, Messein, 1926, p. 304.

ce envers la pensée de la mort" dont parle Maurice Nadeau, fera le sujet d'une enquête chez les surréalistes. A la question: "Le suicide est-il une solution?" 148 René Crevel répondra:

(C'est) "la plus vraisemblablement  
juste et définitive des solutions". 149

Et André Breton sanctionnera le dernier geste du protestataire en ces termes:

"René Crevel a fait acte de surréalisme  
absolu". 150

C'est le moins qu'on puisse dire, en qualité de "pontife" après avoir entr'ouvert la porte aux plus pessimistes! — L'obsession de la mort n'est pas chose nouvelle; de Nerval à Baudelaire jusqu'à l'écrivain italien Cesare Pavese, la difficulté de vivre traverse la littérature "noire", Echech de l'amour, de la tendresse, du rêve-évasion.

Mais l'homme surréaliste qui cultive le pessimisme, veut dépasser ce niveau premier de la conscience qui juge la bonne société. Témoin de son temps, il s'inscrit en faux contre les solutions que la culture ou la foi ont depuis toujours apportées: réponse de l'Eglise, autorité familiale ou politique, conception rigide de l'amour bourgeois et de ses limites morales.

---

148. Nadeau, Maurice, Histoire du surréalisme, Paris, Seuil, 1964, p. 207.

149. Ibid, p. 183.

150. Magasine Littéraire, Le Surréalisme, Paris, (mars) 1968, No. 16, p. 15.

Et l'humour qui va jusqu'à la parodie de sa propre existence n'est-il pas une façon comme une autre, plus dangereuse certes, d'assumer le tragique et le dépasser? Côté l'abîme au risque d'y tomber, marcher sur la corde raide, c'est aussi, d'une certaine manière, "pratiquer le jeu désintéressé de la pensée". 151

Le rire peut jouer un rôle bénéfique de communication entre les hommes et déclencher l'amitié réciproque. Il peut, au contraire, aller jusqu'à faire crouler les valeurs les plus solidement établies: devenu ironie, sarcasme ou humour noir, il est de l'ordre de la pensée qui corrompt objets et personnes. Dans la mesure où l'humour vise l'auteur lui-même, il opère une dissolution de la personnalité. Et les lettres de Saint-Brieuc contenaient déjà, à l'état latent, tous les éléments qui mèneront Corbière à se haïr. Le surveillant saluait toujours le jeune Edouard par ces mots: "Il faut convenir, Corbière, que vous avez une drôle de figure!" 152 Le sentiment d'être injustement puni déterminait l'agressivité contre l'autorité religieuse et laïque; "parce que c'est moi" revient trois fois dans neuf lettres. Quant aux camarades, ils étaient tous stupides et "fils de marchands de réglisse parvenus ou non". 153

---

151. Breton, André, Manifestes du surréalisme, Paris, Gallimard, 1950, p. 37.

152. Corbière, Tristan, "Lettres à son père", avant-propos de Henri Matarasso, (Les Lettres Nouvelles), No. 19, (sept.) 1954, p. 417.

153. Ibid, p. 416.

Ce goût de se moquer des autres se retourne sur l'acharnement à dessiner bientôt sa propre caricature. Les expressions varient peu de l'une à l'autre:

"incompris... surtout de lui-même  
.....  
il fut un défaut sans défauts  
.....  
trop fou pour savoir être bête".  
(Epitaphe) 154

Déjà, en 1868, Corbière est conscient du rôle libérateur que la Parole opère en lui, de la lumière crue qu'elle projette sur son drame personnel. Il multiplie les portraits à l'encre et l'image du fils Corbière disparaît sous les hachures de la plume, montrant les traits d'une forme caricaturale décharnée. Corbière érige en système ce cri de révolte qui traverse toute son oeuvre. Articulé par l'antithèse attentivement recherchée, il ne se perd jamais de vue et sa poésie secrète son propre poison. Près de sombrer dans la folie, il reste pourtant lucide:

"  
Fou mais ne me souffrant... Encore si j'étais bête!"  
.....Très  
(Sous un portrait de Corbière) 155

Il voudrait être:

"fou mais réussi; fou, mais pas à moitié".  
(Sous un portrait de Corbière) 156

---

154. Corbière, Tristan, Les Amours jaunes, Paris, Messein, 1926, p. 16.

155. Ibid, p. 19.

156. Ibid, p. 19.

Personne n'ignore l'intérêt porté par les surréalistes aux aliénés. La Lettre aux médecins-chefs des asiles de fous, parue dans La Révolution surréaliste, 157 témoigne en faveur de ces "forçats de la sensibilité" qui ont un droit absolu au:

"libre développement d'un délire aussi légitime, aussi logique que toute autre succession d'idées ou d'actes humains". 158

En opposition avec les règles sociales basées sur la Raison, le poète "non-conformiste" est un être protestataire et condamné; il "refuse de prendre le pli". 159 Il peut revenir à une écriture conventionnelle ou s'en échapper dans le rêve éveillé. Entre Nerval qui s'y est laissé engloutir et Antonin Artaud impuissant à éviter l'abîme, Tristan Corbière pénètre dans le merveilleux insolite. Après Le Poète Coutumace, vient le poème en prose Le Casino des Trépassés. Les images ne supportent plus les termes de la comparaison:

"Là... le calme est un deuil!" 160

Ce sont les mêmes thèmes que dans Le Poète Coutumace mais les références au réel sont lointaines; C'est un monde recréé. A

---

157. Nadeau, Maurice, Histoire du Surréalisme, Paris, Seuil, 1964, p. 212.

158. Breton, André, Manifestes du surréalisme, Paris, Gallimard, 1963, p. 213.

159. Ibid, p. 86.

160. Corbière, Tristan, Le Casino des Trépassés, in Jean Rousset, Tristan Corbière, Paris, Seghers, 1966, p.183.

la fois proche d'un tableau "cubiste", bien "charpenté", et d'un décor fantastique, la "station d'hivernage" résume l'originalité de Corbière et son évolution certaine sur le recueil Gens de mer. Prévenant le lecteur:

"jamais homme n'a passé  
sans peur ou mal". 161

il dit la "peur panique", "l'inquiétante étrangeté" qui procèdent de la zone d'ombre du hasard objectif. Le poète semble s'approcher un instant de ce:

"certain point de l'esprit d'où la vie  
et la mort, le réel et l'imaginaire,  
le passé et le futur, le communicable  
et l'incommunicable, le haut et le bas  
cessent d'être perçus contradictoirement". 162

Le Casino n'existe qu'en fonction de l'image gratuite; Aragon affirmera que la vraie poésie ne procède pas de déductions logiques et rationnelles:

"Tout relève de l'imagination  
et de l'imagination tout relève". 163

Le salon de la demeure de Morlaix avait été transformé en refuge de "corsaire" pendant qu'un hamac, suspendu au milieu de la

---

161. Corbière, Tristan, Le Casino des Trépassés, in Jean Rouselot, Tristan Corbière, Paris, Seghers, 1966, p.183.

162. Breton, André, Manifestes du surréalisme, Paris, Gallimard, 1963, p. 77.

163. Aragon, Louis, Le Paysan de Paris, Paris, Gallimard, 1966, p. 81.

pièce, était le vaisseau fantôme. Jeux d'enfants? Si l'on veut.— Le Casino, lui, appartient au domaine de l'imaginaire. Breton dira:

"On traverse, avec un tressaillement,  
ce que les occultistes appelle les  
paysages dangereux". 164

Corbière a voulu rejeter le monotone quotidien et échapper "à la contrainte universelle", 165 attitude que revendiqueront plus tard les surréalistes. Pour l'auteur, l'option littéraire vise deux objectifs fondamentaux: cerner de plus près sa difficulté d'être et le dire, faire correspondre le langage à la vision tragique de la vie. Tantôt pure fantaisie, jeu en apparence trop facile, tantôt cri de protestation contre le mensonge universel, la littérature produit l'étrange effet de donner au poète une identité. Sans elle, Corbière ignore qui il est:

"Les mots disent le monde et les  
mots disent l'homme, ce qu'il  
voit et ce qu'il ressent, ce qui  
existe...". 166

et l'oeuvre, en dépit du dédain dont il la recouvre, est précisément sa raison de vivre; passer de l'anonymat au singulier, à

---

164. Breton, André, Manifestes du surréalisme, Paris, Gallimard, 1963, p. 77.

165. Eluard, Paul, Poésie involontaire et poésie intentionnelle, Paris, Seghers, 1963, p. 14.

166. Aragon, Louis, Le Paysan de Paris, Paris, Gallimard, 1966, p. 81.

l'unique:

"Son nom?... ça se nomme Misère.  
Ça s'est trouvé né par hasard.  
Ça sera trouvé mort par terre...  
La même chose—quelque part".  
(La Rhapsodie foraine) 167

Est-ce donc si exact? N'y a-t-il rien à retenir dans la vie d'un homme sinon les deux points extrêmes, naissance et mort? Il y a la voix humaine. Jean Cocteau le savait dont le monologue célèbre a pris justement ce titre: La Voix Humaine qui ne cesse d'émouvoir les générations successives. Force de la parole. Comme tant "d'inutiles, fous, maudits", Corbière chante de "mille façons..., son amour et sa joie et sa peine": 168

"—Ça chante comme ça respire,  
Triste oiseau sans plume et sans nid,  
Vaguant où son instinct l'attire.

Ça peut parler aussi, sans doute.  
Ça peut penser comme ça voit".  
(La Rhapsodie foraine) 169

Phénomène étrange que de traîner sa vie et de vivre sa mort. Encore là, le poète rejoint l'universel quand il parle au nom de ceux qui n'ont pas de voix. Le ton banal, anti-littéraire retient la plainte qui se voudrait un cri. On songe à certains

---

167. Corbière, Tristan, Les Amours jaunes, Paris, Messein, 1926, p. 205.

168. Eluard, Paul, Poésie involontaire et poésie intentionnelle, Paris, Seghers, 1963, p. 14.

169. Corbière, Tristan, Les Amours jaunes, Paris, Messein, 1926, p. 204.

passages de l'Anti-Tête où Tristan Tzara dit le déchantement du monde:

"Avant que la nuit tombe... une longue aspiration pour pousser un cri qui ne sortira jamais peut-être, tant l'inutilité des choses s'est brisée..." 170

Ailleurs, c'est le plaisir quasi-enfantin de camoufler son propre drame en brisant les mots pour les regarder "du dedans", un peu à la façon des "cubistes", technique poussée à son point extrême avec Robert Desnos. Déjà, l'adolescent Corbière laissait maladroitement entrevoir ces possibilités:

"Il lui dit: "De mon âme  
Vous êtes l'oasis,  
A vos genoux ma flamme..."  
Oh! monsieur oh! assis.—  
Assis il lui dit: gazelle  
Je demande ta main!"  
Soupirant au gaz elle  
lui répond: "Oh! 2 main!" 171

Dans Corps et Biens, nous trouvons ce condensé anodin:

"Poète venu de Lorient  
que dis-tu de l'Orient  
l'or riant?" 172

Et Desnos développera le célèbre Rose Selavy de Duchamp, parodiera le Notre Père ou encore écrira cette chose amusante: L'Au-

---

170. Lacôte, René et Haldas, Georges, Tristan Tzara, Paris, Seghers, 1952, p. 154.

171. Cité par Ida Levi: A bibliographical & critical study: Tristan Corbière, Oxford University, 1951, p. 63.

172. Desnos, Robert, Corps et Biens, Paris, Gallimard, 1953, p. 60.

monyme. —

Après la période du "surréalisme spontané", explique Maurice Nadeau, celui de l'écriture automatique sans visée sociale, vient l'heure de l'engagement dont les armes seront celles de Sade, Rimbaud et Lautréamont:

"Tout est à faire, tous les moyens doivent être bons à employer pour ruiner les idées de famille, de patrie, de religion". 173

Cet axiome du second manifeste dénonce sans équivoque où ménagement de quelque sorte l'ordre social, politique et religieux dans sa totalité. La tolérance ou la compromission ne sont plus de mode. A la politesse se substituent l'effronterie, la bravade et l'injure. Une société qui érige un monument à la mémoire de Rimbaud ou une plaque commémorative à Tristan Corbière, après les avoir méconnus l'un et l'autre, risque de tomber dans le ridicule; cette société même condamnée par eux. Désormais, c'est la pensée occidentale, dans ses fondements essentiels de raison et de morale, qui est jugée irrecevable par les surréalistes. Les critères traditionnels sont piétinés au nom de "l'insurrection contre la logique". 174 Cette révolte fait appel aux notions interdites de l'oeuvre trouvant sa justification dans la connaissance par le Mal. A cet égard, Les Amours

---

173. Breton, André, Manifestes du surréalisme, Paris, Gallimard, 1963, p. 82.

174. Ibid, p. 82.

jaunes offrent quantités d'exemples.

Il n'est pas jusqu'à la note luciférienne qui ne livre le sens profond du désarroi et rapproche ainsi Corbière des écrivains de notre époque. La Beauté noire recherchée par les Surréalistes, remonte à Baudelaire mais Les Amours jaunes ont recours au mensonge pour nier à la fois l'oeuvre poétique et l'amour de la femme bourgeoise:

"Tu ris-Bien! - Fais de l'amertume.  
Prends le pli, Méphisto blagueur,  
De l'absinthe! et que ta lèvre écume...  
Dis que cela vient de ton coeur".  
(Paris) 175

Ce satanisme allié au sacrilège n'apparaît pas dans tous les poèmes à Marcelle. Ainsi, Steam-Boat, qui tente de saisir la fuite du temps s'échappant "en fumée" comme l'amour, a certes plu à Verlaine. Cette voix symboliste est vite recouverte par celle du profanateur de Pudentiae et de Chapelet. L'amour, étroitement lié à la notion de la liturgie chrétienne, est offensé par le choix même des mots et leur rapport équivoque avec la damnation.

L'auteur associe dans le même souffle trois notions démontrant que, pour lui, la société cléricale n'est au fond que mise en scène, exploitation du naïf ou défroque commode de l'hypocrite:

---

175. Corbière, Tristan, Les Amours jaunes, Paris, Messein, 1926, p. 5.

"Va: tréteaux, lupanars, églises:  
Cour de miracles, cour d'assises:".  
(Paris) 176

L'anticléricalisme se déploie dans presque chaque poème qui compose le recueil Sérénade des Sérénades, jugé faible poétiquement par les critiques du début du siècle. C'est peut-être là l'accueil dissimulé d'une démarche hostile aux valeurs sacrées. Chaque fois que l'auteur veut offenser la femme "pudique", il a recours aux notions de la liturgie chrétienne. Pudentiae emprunte le rythme et les termes des dix commandements:

"Attouchez, sans toucher. On est dévotieuse:  
Ni ne retient à son escient.  
Mais on pâme d'horreur d'être: luxurieuse  
De corps et de consentement!..."  
(Pudentiae) 177

Loin de demander à l'esprit d'inventer les images, Corbière se laisse porter par les "associations inconscientes de deux réalités en présence" mais situées à des niveaux différents, ainsi que nous l'avons étudié au chapitre sur le cubisme. La notion du rapprochement fortuit de deux termes ou idées à valeur équivoque, ou lointaines mais justes, a été mise en lumière par Reverdy et retenue par les surréalistes. 178 Pour Corbière - et

---

176. Corbière, Tristan, Les Amours jaunes, Paris, Messein, 1926, p. 10.

177. Ibid, p. 38.

178. Breton, André, Manifestes du surréalisme, Paris, Gallimard, 1963, p. 51.

de ce point de vue, il se rapproche de Sade - l'amour n'est pas "le don de soi", le respect de l'autre, mais libération dans une sorte de profanation de la "vertu". Voyeur attentif, Corbière substitue à une impuissance avouée ou voulue, une imagination "agissante" qui décuple le plaisir; jouissance morbide dans un nouvel enfer:

"...Une autre se donne.—Ici l'on se damne—  
C'est un tabernacle—ouvert qu'on profane.  
Bénitier où le serpent est caché!"  
(Pudentiae) 179

La notion de blasphème, déjà mentionnée au cours de cet essai, reçoit un traitement de faveur dans le triptique Grand Opéra. Le culte réservé aux vierges et martyres prend une tangente sadique.

L'emprunt aux cérémonies religieuses fait penser aux messes noires célébrées au XVIII<sup>e</sup> siècle et repris par les surréalistes qui vouent à l'auteur de l'Histoire de Justine un véritable culte. Vêpres, Sabbat et Sereno ne se situent pas très loin de ces frontières. La virginité de la sainte, dans sa "Triple Châsse" provoque la convoitise. Une forme de chantage pousse la plaisanterie au-delà de l'équivoque. Puisque le Pape, l'évêque ou même le simple célébrant peuvent vénérer la "vierge et martyre", pourquoi pas le "lépreux"? Loin de chercher la guérison, l'auteur défie la sainte de résister à l'appel de l'homme; celui-ci

---

179. Corbière, Tristan, Les Amours jaunes, Paris, Messein, 1926, p. 38.

pourrait réclamer, s'il le voulait, ses droits aux miracles.  
L'irréligion ferme le triple volet:

"Ha! je ne bats plus que d'une aile!...  
Prions...l'esprit du Diable est prompt!...  
—Ah! si j'étais lui, de quel bond  
Je serais sur toi, la Donzelle!"  
(IIe ACTE :Sabbat) 180

La notion de péché revêtu du masque de la vertu, de la pudeur ou de la sainteté n'appartient plus au domaine de l'accidentel pour l'auteur. Au contraire, celui-ci revient plusieurs fois sur le besoin de désacraliser, de fustiger le culte. Il milite en faveur d'une forme de libération sexuelle de la femme dans le défi d'enfreindre les bonnes moeurs et de renverser les statues. Trop souvent, Corbière associe les notions opposées de Bien et de Mal pour que nous ayons encore quelque doute à ce sujet:

"Damne-toi, pure idole! et ris! et chante!  
et pleure,  
Maîtresse, chair de moi! fais-moi vierge  
et lascive...  
Féroce, sainte, et bête, en me cherchant  
le coeur..."  
(A l'Eternel Madame) 181

Le masochisme de Corbière qui trouve un plaisir sexuel dans la douleur et l'humiliation, fait penser, avec les réserves qui

---

180. Corbière, Tristan, Les Amours jaunes, Paris, Messein, 1926, p. 106.

181. Ibid, p. 23.

s'imposent, aux paroles de Juliette à son bourreau Delcour:

"Il faut que vous me battiez, que vous  
m'outragiez, que vous me fouettiez"... 182

Dans Féminin Singulier, l'auteur reprend le même thème:

"Fais claquer sur nos dos le fouet de ton caprice  
Cravache ton pacha".  
(Féminin Singulier) 183

Vénérie, Vendetta, Toit et Litanie traduisent l'insolence dans  
l'amour.

Le mot d'ordre avait déjà été lancé au début du premier recueil:

"Fouette-toi d'orgie" (Paris) 184

Plus tard, Aragon écrira dans Le Paysan de Paris:

"Un nouveau vice vient de naître, un vertige  
de plus est donné à l'homme: le Surréalisme,  
fils de la frénésie et de l'ombre". 185

L'invocation à Belzébuth place Corbière dans le voisinage du  
divin marquis et de Lautréamont pour qui le sacré est objet de  
sarcasme. Cet acharnement à salir est évident dans Vêpres et  
Sabbat et repris d'une façon à peine plus voilée dans Portes

---

182. Levy, Gilbert, Sade, Paris, Gallimard, 1967, p. 19.

183. Corbière, Tristan, Les Amours jaunes, Paris, Messein, 1926,  
p. 24.

184. Ibid, p. 8.

185. Aragon, Louis, Le Paysan de Paris, Paris, Gallimard, 1966,  
p. 82.

et Fenêtres. La "sérénade" affecte le ton d'un chant damné et la notion de la faute s'applique à l'auteur lui-même qui se plaît à réduire l'amour à un geste sexuel grossier:

"Serpent comme le serpent  
Froid, coulant, poisson rampant  
Qui fit pécher ta grand'mère...  
(Vendetta) 186

Dépassant le rire en pleurs, Corbière a recours au Mal comme instrument de libération. La Parole punira la Femme qui refuse d'entendre. Les désirs inhibés, la maladie qui disloque le corps forcent le fils du vieux notable de Morlaix à faire coïncider la protestation écrite avec la laideur physique. Ses "atroces accords" 187 diront sa haine de la vie. "Bâtard de créole et de breton", 188 il s'entête à "tuer l'idéal" et couche la Beauté aux pieds de la Bête. Le rire sarcastique éclate dans le poème significatif nommé Le Phare.

#### L'Absurde

Les écrivains qui formèrent le premier noyau surréaliste lançaient l'appel inconditionné à la révolte, "créatrice de lumière". Trois voies leur étaient ouvertes: la poésie, l'amour et la liberté, dit Michel Carrouges. Ces trois éléments reçoivent un traitement particulier avec Corbière: proche de Jacques

---

186. Corbière, Tristan, Les Amours jaunes, Paris, Messein, 1926, p. 97.

187. Ibid, p. 178.

188. Ibid, p. 85.

Vaché par la qualité d'une "révolte sans joie":

"—Allons! la vie est une fille  
Qui m'a pris à son bon plaisir...  
Le mien, c'est: la mettre en guenille,  
La prostituer sans désir"  
(Paris) 189

Ce poème résume l'acte de naissance, la vie et la mort de Corbière.

L'amour, est insulté, traîné dans la boue par une agressivité féroce, tandis que la poésie sert de cible à l'humour cinglant du poète qui définit son oeuvre dans Ça? et Epitaphe. Quant à la liberté, c'est celle des "damnés" de la terre auxquels l'auteur s'identifie:

"Plus de jours, plus de nuits!"  
(Liberta) 190

La cellule de la prison de Gènes où Corbière prétend avoir été incarcéré (Jean Rousselot doute que le poète l'ait été vraiment), devient le symbole d'une coupure avec l'humanité:

"Hors la terrestre croûte,  
Désert mal habité,  
Loin des mortels, je goûte  
Un peu d'éternité".  
(Liberta) 191

---

189. Corbière, Tristan, Les Amours jaunes, Paris, Messein, 1926, p. 5.

190. Ibid, p. 172.

191. Ibid, p. 172.

Ailleurs, il se voit:

"En dehors de l'humaine piste  
.....  
Je suis un étranger".  
(Le Poète Coutumace) 192

Nous voyons donc que la matière poétique de Corbière, c'est sa propre existence; l'auteur de Mirliton s'est donné "la peine de pratiquer la poésie", 193 conseil que donnera Breton à ses contemporains dans son premier manifeste, qui ne fait lui-même que reprendre la phrase de Lautréamont: "Chaque homme doit être poète".

Mais Corbière, dépassant l'ancienne rhétorique, dépoétisée par le burlesque, recrée un univers sur-réel où le temps et l'espace vide semblent s'agiter dans un mouvement d'hallucination. Heures et Duel aux Camélias ont peu d'équivalents avant 1871 et nous comprenons pourquoi la critique de l'époque s'est détournée d'une vision prophétique qui ouvre la route à l'imagerie moderne. Les objets inanimés viennent s'entrechoquer dans un bruit fracassant de ferraille et donnent la sensation d'un duel mental entre l'esprit du poète et les forces du mal. Reprenant le ton des légendes anciennes, les strophes disent violemment l'obsession de la mort, pendant que les crécelles résonnent à travers le glas:

---

192. Corbière, Tristan, Les Amours jaunes, Paris, Messein, 1926, p. 77.

193. Breton, André, Manifestes du surréalisme, Paris Gallimard, 1963, p. 28.

"Aumône au malandrin en chasse!  
Mauvais oeil à l'oeil assassin!  
Fer contre fer au spadassin!  
Mon âme n'est pas en état de grâce!"  
(Heures) 194

L'oppression de cette vie terrestre est manifestée dans un sursaut nerveux:

"J'ai peur du rire de la lune".  
(Heures) 195

Mais la soumission à la fatalité laisse entrevoir une lueur d'apaisement par la souffrance elle-même. Ce procédé de composition se retrouve dans quelques poèmes courts que nous pourrions qualifier de spontanés ou d'immédiats, comme arrachés au rêve éveillé. L'incohérence forme le déroulement mental de Cris d'Aveugle également. Le poète échappe au monde des vivants pour toucher aux espaces indistincts d'un au-delà. L'univers semble chavirer dans le chaos, les éléments se moquer du délire du poète. Duel aux Camélias s'insère dans cette ligne: bâtie sur le renversement du substantif en verbe, la vision atteint un nouveau paroxysme. Images hermétiques, suffocantes où l'homme se métamorphose en "un gros camélia" qui meurt, sans explication logique: nous reconnaissons les personnages du drame, mais le moi du poète est insaisissable et se dédouble de l'observateur qu'il était au début à la victime:

---

194. Corbière, Tristan, Les Amours jaunes, Paris, Messein, 1926, p. 99.

195. Ibid, p. 99.

"J'ai vu le soleil dur contre les touffes  
Ferrailles.- J'ai vu deux fers soleiller.-  
Deux fers qui faisaient des parades bouffes;  
Des merles en noir regardaient briller.

.....  
Amour mort, tombé de ma boutonnière,  
- A moi, plaie ouverte et fleur printanière!  
Camélia vivant, de sang panaché!"  
(Duel aux Camélias) 196

## Le bestiaire

Rappelant Kafka et Eliot, Corbière traduit le monde de l'angoisse et le ton neutre fait penser aux inhibitions de Prufrock ou à la médiocrité de Sweneey tandis que le phénomène de la métamorphose pourrait être placé à mi-chemin entre celui de Grégoire et de Maldoror. Nous baserons notre étude à partir de l'analyse minutieuse du bestiaire de Lautréamont par Gaston Bachelard. Nous ne croyons pas déplacé cet élément primordial des Amours jaunes puisque les trois auteurs figurent à l'Anthologie de l'Humour Noir; d'autre part, personne n'ignore le culte que les surréalistes ont voué au créateur de Maldoror. Davantage chez Kafka que chez Corbière, l'incapacité d'assumer la condition humaine s'exprime dans la quasi-immobilité des animaux présents dans l'oeuvre. Ils sont toujours identifiés à la laideur, au sordide; ils vivent souvent une existence ralentie, ils se déplacent dans l'obscurité; quelquefois ils sont morts. Ils annoncent toujours une déchéance ou un malheur.

---

196. Corbière, Tristan, Les Amours jaunes, Paris, Messein, 1926, p. 68.

Bachelard observe que "les formes s'appauvrissent chez Kafka parce que le vouloir - vivre s'épuise; elles se multiplient chez Lautréamont parce que le vouloir-vivre s'exalte". 197

Lautréamont se réalise dans la métamorphose absolue qui devient tout de suite un acte vigoureux opérant à une vitesse monstrueuse. Maldoror invente une nouvelle faune qui n'a pas son semblable dans la réalité. Corbière ne va pas aussi loin et son but n'est pas tout-à-fait le même; il ne se donne pas de mission surhumaine. Le bestiaire des Amours jaunes ne débouche donc pas vraiment sur un polymorphisme véritable. D'ordre défensif (malgré une nette agressivité), il est plutôt l'identification et le prolongement de l'auteur lui-même. L'écrasement de l'homme est signifié dans l'impuissance de l'animal à détruire, d'un seul coup, l'ennemi. Par contre, à coups répétés, il mord rageusement; le plus souvent le geste est pure provocation:

"Mords-Chien- et nul ne te mordra.  
Emporte le morceau- Hurrah!-  
Mais après ne fais pas la bête;  
S'il faut payer- paye- Et fais tête  
Aux fouets qu'on te montrera.

- Pur ton sang! pur ton chic sauvage!  
- Hurler, nager-  
Et, si l'on te fait enrager...  
Enrage!"

(A mon chien Pope) 198

---

197. Bachelard, Gaston, Lautréamont, Paris, José Corti, 1965, p. 21.

198. Corbière, Tristan, Les amours jaunes, Paris, Messein, 1926, p. 122.

Pour Corbière, le chien fait partie de la bonne société, il est dérisoirement ennobli par l'auteur; pur sang, il peut "caresser sa maîtresse". Il a nom, Sir Bob; donc indentifié, il occupe son rang et fait l'envie du poète déchu:

"- O Bob! nous changerons à la métamorphose:  
Prends mon sonnet, moi ta sonnette à faveur rose;  
Toi ma peau, moi ton poil-avec puces ou non..."  
(Sonnet à Sir Bob) 199

Rien ne reste d'humain, ici Corbière s'offre à la morsure de la femme, puisque lui-même voudrait mordre les roquets:

"Et j'aurai le collier portant Son petit nom".  
(Sonnet à Sir Bob) 200

Dérision de soi poussée au-delà du bon goût.- Mais que signifiera le "bon goût" pour la génération de 1925? Breton dira: "Dans le mauvais goût de mon époque, je m'efforce d'aller plus loin qu'aucun autre". 201 Epitaphe renferme déjà cette affirmation:

"- Son goût était dans le dégoût". 202

Le symbole de la bouche qui mord, de la griffe qui déchire appartient aussi au vautour, animal plus puissant que le

---

199. Corbière, Tristan, Les Amours jaunes, Paris, Messein, 1926, p. 34.

200. Ibid, p. 34.

201. Breton, André, Manifestes du surréalisme, Paris, Gallimard, 1965, p. 26.

202. Corbière, Tristan, Les Amours jaunes, Paris, Messein, 1926, p. 16.

chien ou le chat et plus dangereux aussi. On ne peut l'appri-voiser. Corbière fait appel à cette forme cruelle et s'offre en pature à quelque "Monsieur Vautour", spectateur de la triste comédie du clown:

"(il) viendra mordre à ton petit foie  
Gras, truffé? pour quoi- Pour le four!..."  
(Paris) 203

Nous avons dit que l'idée de suicide est une constante dans cette oeuvre. Semblable au pélican, Corbière tente de se percer le flanc avec son "bec-jaune". (Paris). Plus loin, dans A la douce amie, ce n'est plus l'incapacité d'écrire une oeuvre valable qui fait intervenir l'image animale, c'est l'amour réduit à un duel. "Naseaux fumants", l'homme et la femme se livrent un combat de mort. Marqués par le sadisme, les termes sont empruntés au vocabulaire du coursier et de sa monture: ils transmettent le bruit des coups: "cravache", "éperon", "étrier", "hue", "han", "vlan", "piaffe". 204 La femme porte une crinière, elle est associée à une "jument souris" ou même à la vache; 205 elle reçoit un "mors, bijou d'acier gris" pendant qu'on la "rosse". Ailleurs, le bourgeois, l'époux sont des "porcs" ou des "ruminants". 206

---

203. Corbière, Tristan, Les Amours jaunes, Paris, Messein, 1926, p. 11.

204. Ibid, p. 121.

205. Ibid, p. 119.

206. Ibid, p. 137.

Se retournant contre lui-même, avec mépris, Corbière fait appel aux animaux les plus repoussants: ceux qui rampent. La liste s'allonge avec chaque poème. C'est la sangsue, le ver, le lézard, le serpent, le crabe, le crapaud. Ils attaquent rarement, ou injectent leur venin dans l'acte amoureux. Après les annelés, les reptiles et les mollusques, voici quelques quadrupèdes: "chats qu'on noie", "singe", "lapin de gouttière", "chiens parmi les chiens perdus"; 207 ceux-ci montrent à quelle limite d'aliénation est rendu Corbière. Les carnassiers sont des loup-garous ou loups maraudeurs. Les oiseaux ont perdu leur beauté naturelle. Reflets de la laideur physique de Corbière, elle-même symbole de la déchéance morale (du moins le pense-t-il), les animaux ailés font partie intégrante du décor et ajoutent à la note de fantastique. Ils rappellent certaines toiles des expressionnistes allemands. Ils tourbillonnent, affolés, ou assistent à l'hallucination du poète:

"Des merles en noir regardaient briller".  
(Duel aux Camélias) 208

L'araignée, à son tour, vient tisser sa toile sur le front du poète coutumace. Les chants des oiseaux sont déformés comme la poésie de Corbière, ils ne sont pas actifs ou puissants comme chez Lautréamont, mais ils reçoivent une fonction précise

---

207. Corbière, Tristan, Les Amours jaunes, Paris, Messein, 1926, p. 95.

208. Ibid, p. 68.

et leur forme naturelle est parfois modifiée ou associée à la cruauté ou à la mort.

L'esprit nihiliste se réfugie donc dans l'animalité souffrante. Contrairement au désespoir agressif de Lautréamont insufflant une vitesse étonnante aux gestes qui déchirent ou qui broient, la faiblesse défensive de Corbière redit, de diverses façons, l'écrasement de l'homme par la fatalité. Ce sont des chiens qui lèchent, des mouettes qui gémissent, des "pattes-de-mouche d'enfer", des larves ou même "une famille de chats métalliques" trouvant asile dans un bénitier. 209

Les gestes les plus violents sont empruntés au répertoire de la torture lente qui augmente le plaisir de celui qui agit. Ils blessent et humilient: "mordre, cravacher, piquer, saigner, baver, écumer". Voilà la gamme incomplète du purgatoire des Amours jaunes. Cette semi-métamorphose devient un besoin absolu d'auto-destruction.

Corbière s'enfonce dans une stagnation proche parfois de la condition humaine des Hommes Creux d'Eliot. Il peuple sa solitude- son château- d'animaux étranges qui ont perdu leur signification biologique. Ils reçoivent un supplément d'être et deviennent des monstres- "rossignols d'ouragans"- La rêverie crée des images fantastiques où l'air est irrespirable, raréfié.

---

209. Corbière, Tristan, Le Casino des Trépassés, in Jean Rouselot, Tristan Corbière, Paris, Seghers, 1966, p. 185.

Ailleurs, dans la Chanson en "Si" poème plus oral qu'écrit, le poète emploie des verbes traduisant les gestes. Corbière devient le principe actif et agressif; il attaque à plaisir et s'amuse au jeu cruel du travestissement. Il va jusqu'à assumer la fonction première de l'animal auquel il s'identifie un moment. Son goût de blesser, d'abaïsser va jusqu'à la volonté de tuer et Chanson en "Si" s'inscrit entre Baudelaire et Lautréamont. Le poète passe de la taille lourde et puissante du taureau à celle, réduite, d'un rat:

"Si j'étais noble Faucon,  
Tournoierais sur ton balcon...  
- Taureau: foncerais ta porte..  
- Vampire: te boirais morte..  
Te boirais!"  
(Chanson en "Si") 210

Tantôt mort comme un rat ou empaillé et fixé au clou, comme l'Espérance, le poète invente un décor fixé par la Mort.

L'hallucination prend toute son ampleur dans le château que Corbière élit pour retraite idéale. Ce symbole surréaliste retenu par Breton n'est pas le lieu d'un rendez-vous merveilleux mais évoque plutôt celui d'Histoire de Rats de Bataille. Loin d'aspirer à la détente et à la création d'images gratuites et belles, au sens strict du mot, l'auteur imagine une nature hantée par les revenants. La prose du Casino des Trépassés, dont nous avons parlé plus haut, résume adroitement le style étrange et décousu de Corbière. Les objets mentionnés n'ont aucun rap-

---

210. Corbière, Tristan, Les Amours jaunes, Paris, Messein, 1926, p. 100.

port logique entre eux. Ils sont là, plaqués dans un fouillis d'images. Les références au folklore sont gratuites et déformées pour faciliter le calembour et surtout l'absurdité du refuge des "décourageux":

"Nargue de tout!  
Oh! la rude révalesscière! Oh! le grand à plein poumons!  
le cynisme élégant; l'oubli qui cicatrise et le somme  
qui délie!..." 211

Plus illogique que Le Poète Coutumace qui garde tout de même un lien entre les strophes, ce casino tend vers la dislocation des images. Une courte phrase, cependant, s'est glissée:

"Pas d'esprit, s'il vous plaît:  
on est sobre de mots quand on  
s'est compris une fois". 212

Tout en rejetant l'oeuvre à laquelle il consacre ses heures d'insomnie, Corbière ne peut s'empêcher de noter le vertige qui le saisit à chaque instant:

"Toi, fainéant, fais un livre- tout homme a son  
livre dans le ventre- et l'ennui berceur se penchera  
sur toi. Peintre ficeleur, dépouille le vieux chic.  
O harpiste! écoute et tais-toi! Rimeur vidé, voici  
venir les heures hantées..."

Humons l'air qui soûle!... Et toi qui est malade  
de la vie, viens ici cacher ta tête et repose sur le  
gazon salé, dans le désabonnement universel".

Tristan

PENMARC'H.- Septembre. 213

---

211. Corbière, Tristan, Le Casino des Trépassés, in Jean Rouselot, Tristan Corbière, Paris, Seghers, 1966, p.187.

212. Ibid, p. 188.

213. Ibid, p. 188.

## CONCLUSION

Mélange de rhétorique et d'argot, écriture cahotique et versification inégale, Les Amours jaunes veulent, avant tout, rompre avec une tradition littéraire qui apparaissait souvent trop loin de l'homme et des choses. "Démarche d'oiseau blessé", 214 dira Cocteau de Radiguet. Ne pourrions-nous pas en penser autant du poète de Roscoff? Dissimulant mal son amour pour la vie, Corbière choisit l'affectation, le calembour et la protestation.

Tout n'est pas qu'innovation et réussite dans Les Amours jaunes et l'auteur en fut conscient le premier; il n'en reste pas moins que l'intérêt tient dans le jeu de l'assonance et de la rime gratuite, imprévue. Le niveau de langue est systématiquement brisé, favorisant l'éclatement du vers. Le même mot compte tantôt pour un pied, tantôt pour deux tandis que l'orthographe est parfois modifié. L'association de deux idées lointaines provoque chez le lecteur un singulier étonnement par le changement brusque de tonalité. Ainsi, dans le même poème, le registre va de "rêve" à "crève", 215 de "mol-

---

214. Goesch, Keith, Raymond Radiguet, avant-propos de Jean Cocteau, La Palatine, Paris - Genève, 1955, p. X.

215. Corbière, Tristan, Les Amours jaunes, Paris, Messein, 1926, p. 127.

le langueur" à "coqs vainqueurs", 216 "d'art" à "brancard", 217 accentuant l'incongruité et le paradoxe. Il est vrai que les Décadents exploiteront à loisir cette forme de burlesque et Les Amours jaunes offrent quantité de poèmes à facture symboliste. Mais, au-delà d'un symbolisme élégant, Corbière a démontré que "la poésie n'est pas un simple jeu de l'esprit". 218 Au contraire, elle est essentiellement un besoin de se mieux connaître, de cerner de plus près la relation intime d'un homme avec le monde sensible et extérieur.

L'ardeur subversive contre le langage amorcée par les Zutistes a été canalisée par DADA et les surréalistes; il suffit de lire quelques écrits de Marcel Duchamp pour nous en convaincre. A côté de l'écriture automatique qui restait, sans contredit, l'instrument d'exploration des rêves, se plaçait la technique patiente et laborieuse du morcellement des mots et des multiples évocations mentales qui y étaient contenues. Quantité de poèmes ont été rédigés sur ce canevas, enlevant aux termes leur contenu logique traditionnel. Entre certaines phrases courtes de Duchamp ou de Desnos, qui ne sont que calembour et les acrobaties verbales de Décourageux ou de l'Epitaphe, la distance est singulièrement courte. Des-

---

216. Corbière, Tristan, Les Amours jaunes, Paris, Messein, 1926, p. 143.

217. Ibid, p. 153.

218. Reverdy, Pierre, Le Gant de Crin, Paris, Plon, 1926, p. 50.

nos écrira :

"Plus que poli pour être honnête  
Plus que poète pour être honni". 219

Dans l'Epitaphe, Corbière avait dit :

"tête! - mais pas de tête;  
Trop fou pour savoir être bête". 220

Un autre poème de Desnos, daté de 1926, procède d'un dédoublement de l'être intérieur comme très souvent chez Corbière et le Poème à la Mystérieuse évoque le dormeur éveillé des Amours jaunes. Le "je parle sous moi" est repris dans une forme plus complexe. Le poète perçoit un glissement imperceptible de la réalité dans l'insaisissable :

"J'ai tant rêvé de toi qu'il n'est  
plus temps sans doute que je m'é-  
veille, je dors debout le corps  
exposé à toutes les apparences de  
la vie et de l'amour..." 221

Toutefois, il serait ridicule de laisser entendre que le poète de Roscoff a traité l'amour à la façon de Desnos; Marcelle n'aurait pu être chantée comme Youki.

---

219. Desnos, Robert, Corps et Biens, Paris, Gallimard, 1968, p. 91.

220. Corbière, Tristan, Les Amours jaunes, Paris, Messein, 1926, p. 19.

221. Desnos, Robert, Corps et Biens, Paris, Gallimard, 1968, p. 79.

Pour le critique Georges Lemaître, la grande découverte du surréalisme sera que l'inconscient est la vérité de l'homme. C'est le moi profond de chaque individu qui est la véritable nature humaine. Aux valeurs éternelles affirmées par la morale, la société et la religion, l'homme surréaliste oppose le monde de l'inconscient. "Mettre à jour", déchirer le voile qui cache la vraie réalité par des apparences trompeuses, libérer tous les instincts, c'est faire oeuvre surréaliste. Contre la Raison qui contrôlait le bon goût, qui classait en écoles les diverses manifestations de la pensée, les surréalistes revendiquaient la liberté absolue. Encore récemment, dans un entretien accordé à Radio-Canada, Aragon déclarait que les collaborateurs de Littérature avaient voulu protester contre toute espèce de classification de leur mouvement littéraire.

Par les thèmes courageusement développés, par la volonté de plier le langage vers une révolte inconditionnelle, Tristan Corbière a témoigné de sa vérité à lui. Les Amours jaunes, tout en ne coïncidant nullement avec la recherche métaphysique du surréalisme, s'inscrivent, pour d'autres raisons évidentes, dans le courant poétique révolutionnaire. Lui qui affirmait ne pas connaître l'Art, a fait dire à l'auteur du Laboratoire central:

---

"Corbière est plus qu'un écrivain,  
il est poète quand ayant à définir  
des marins, il les appelle:  
"Ces anges mal léchés"." 222

et celui-ci ajoutait: "C'est le seul qui m'ait réellement influencé". 223 Au-delà de la révolte, de l'humour corrosif et du dégoût, Tristan Corbière atteint à la pureté de l'enfance symboliquement chantée dans les Rondels pour après.

Poésie de l'incohérence verbale et de la "précision exagérée", cri de l'exaspération et du désespoir, langage brisé, anti-littérature et symbolisme parfois verlainien, Les Amours jaunes constituent un jalon important dans le mouvement de libération de la poésie française.

---

222. Jacob, Max, Conseils à un jeune poète, Paris, Gallimard, 1945, p. 24.

223. \_\_\_\_\_, Le Laboratoire central, Paris, Gallimard, 1960, p. 39.

## BIBLIOGRAPHIE

### I. OEUVRES DE TRISTAN CORBIERE

Edition étudiée:

Les Amours jaunes, Préface de Charles Le Goffic, édition définitive, Paris, Albert Messein, éditeur, 1926, 314 p.

Autres éditions consultées:

Les Amours jaunes, Préface de Charles Le Goffic, Paris, Messein, 1931.

Oeuvres complètes, Edition de Yves-Gérard Le Dantec, 2 vols., Paris, Emile-Paul frères, 1942.

Lettres à son père, avant-propos de Henri Matarasso, Les Lettres Nouvelles, no. 19, (sept. 1954), p. 413-434.

### II. Poèmes de Corbière publiés séparément ou en appendice à une étude sur le poète

Levi, Ida, "New Light on Tristan Corbière", French Studies, V (juillet 1951), p. 233-244.

MacIntyre, C.F., Tristan Corbière, Selection from Les Amours jaunes, University of California Press, Berkeley Los Angeles, 1954.

Martineau, René, Tristan Corbière, Paris, Le Divan, 1925.

Rousselot, Jean, Tristan Corbière, Paris, Pierre Seghers, (Poètes d'aujourd'hui), 1951.

Salmon, André, (Nos Morts, Tristan Corbière), Vers et Prose, (juin, juillet, août 1905), p. 194-203.

III. Etudes entièrement consacrées à Tristan Corbière

Angelet, Christian, La Poétique de Tristan Corbière, Bruxelles, Palais des Académies, 1961.

Arnaux, Alexandre, Tristan Corbière, une âme et pas de violon, Paris, Grasset, 1929.

Geovine, Esther de, Tristan Corbière, Ottawa, Carleton University, 1962.

Levi, Ida, "Tristan Corbière, a bibliographical and critical study", Thèse inédite. (MS.D. Phil d. 1019), 1951.

Sonnenfeld, Albert, Oeuvre poétique de Tristan Corbière, Princeton University, New Jersey, (U.S.A.), 1960, P.U.F.

Vacher-Corbière, Jean, Tristan Corbière, portrait de famille, Monte-Carlo, Regain Monte-Carlo, 1955.

IV. Etudes partiellement consacrées à Tristan Corbière, articles et essais

Anonyme, "Corbière et Rimbaud", The Times Literary Supplement, 1960.

Breton, André, Anthologie de l'Humour Noir, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1966, pp. 265-267.

Clair, René, "Tristan Corbière, poète maudit... et pourtant méconnu", Le Figaro Littéraire, (19 déc. 1963).

Clancier, Georges-Emmanuel, De Rimbaud au Surréalisme, panorama critique, Paris, Pierre Seghers, 1959, pp. 75-83.

Gourmont, Rémi de, Le Livre des Masques, Paris, Mercure de France, 1924, pp. 153-158.

Laforgue, Jules, "Une étude sur Tristan Corbière", Entretiens politiques et littéraires, III, (juillet 1891), pp. 2-13.

Lemaître, Henri, La poésie depuis Baudelaire, Paris, Armand Colin, 1965, pp. 217-219.

- Newman-Gordon, Pauline, Corbière-Laforgue Apollinaire ou le rire en pleurs, Paris, Nouvelles Editions Desbresse, 1964.
- Rousseaux, André, "Situation de Tristan Corbière", Le Figaro Littéraire, (13 mars 1954).
- Schneider, Pierre, "Le livre en forme d'homme; Les Amours jaunes", Critique, (janvier 1953), pp. 3-20.
- Smith, Grover, "Corbière and East Cocker", Modern Language Notes, (juin 1950) pp. 418-421.
- Turnell, G.M., "Introduction to the study of Tristan Corbière", Criterion, VV (avril 1936), pp. 393-417.
- Tzara, Tristan, "Tristan Corbière et les limites du cri", Europe, no. 60, (décembre 1950), pp. 87-96.
- Verlaine, Paul, Tristan Corbière, in Les Poètes Maudits, Paris, Vanier, 1884.

#### BIBLIOGRAPHIE GENERALE

##### I. Cubisme

- Apollinaire, Guillaume, Alcools,  
\_\_\_\_\_, Les peintres cubistes, Paris,  
Hermann, 1965.  
\_\_\_\_\_, L'Esprit Nouveau et les poètes,  
Paris, Jacques Haumont, 1946.
- Berger, Pierre, André Salmon, Paris, Seghers, (Poètes d'aujourd'hui), 1956.
- Billy, André, Max Jacob, Paris, Seghers, (Poètes d'aujourd'hui), 1945.
- Cocteau, Jean, Entretiens avec André Fraigneau, 10/18, Paris, Union générale d'Editions, 1965.
- Duchamp, Marcel, Marchand de Sel, collection "391" dirigée par Michel Sanouillet, Paris, Le Terrain Vague, 1958.

- Fumet, Stanislas, Mambrino, Jean, Vrigny, Roger, et Supervielle, Anne-Marie, "Entretien du polyèdre sur Reverdy", Etudes (mars 1968) pp. 371-390.
- Gleizes, Albert, Du Cubisme, Paris, Editions "La Cible", 1920.  
\_\_\_\_\_, Tradition et Cubisme, Paris, Editions "La Cible", 1927.
- Goesch, Keith, Raymond Radiguet, avant-propos de Jean Cocteau, Paris-Genève, La Palatine, 1955.
- Jacob, Max, Conseils à un jeune poète, Paris, Gallimard, 1945.  
\_\_\_\_\_, Laboratoire central, Paris, Gallimard, 1966.  
\_\_\_\_\_, L'Homme de cristal, Paris, Gallimard, 1967.  
\_\_\_\_\_, Le Cornet à dés, II, Paris, Gallimard, 1956.  
\_\_\_\_\_, Lettres de Max Jacob à Jean Cocteau, (1919-1944), Paris, Morihien, 1949.  
\_\_\_\_\_, Morven le Gaélique, Paris, Gallimard, 1953.
- Lannes, Roger, Jean Cocteau, Paris, Seghers, 1945.
- Lemaître, Georges, From Cubism to Surrealism in French Literature, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1947.
- Pierre, José, Le Cubisme, Paris, Editions Rencontre Lausanne, 1966.
- Reverdy, Pierre, Le Gant de Crin, Paris, Plon, 1926.  
\_\_\_\_\_, Main d'oeuvre, Paris, Mercure de France, 1949.  
\_\_\_\_\_, Plupart du Temps, Paris, Flammarion, 1967.
- Rousselot, Jean, Pierre Reverdy, Paris, Seghers, (Poète d'aujourd'hui), 1951.
- Salmon, André, Créances, Paris, Gallimard, 1926.  
\_\_\_\_\_, Souvenirs sans fin, première époque (1903-1908), Paris, Gallimard, 1955.

## II. Surréalisme

- Aragon, Louis, "Mon siècle" Magazine Littéraire, (sept. 1967) No. 10.  
\_\_\_\_\_, Le Paysan de Paris, Paris, Gallimard, 1966.

- Berger, Pierre, Robert Desnos, Paris, Seghers, (Poètes d'aujourd'hui), 1962.
- Breton, André, Manifestes du Surréalisme, Paris, Gallimard, 1965.
- \_\_\_\_\_, Clair de Terre, Paris, Gallimard, 1966.
- Carrouges, Michel, Les données fondamentales du Surréalisme, Paris, Gallimard, 1950.
- Clancier, Georges-Emmanuel, De Rimbaud au Surréalisme, Panorama critique, Paris, Seghers, 1959.
- Desnos, Robert, Corps et Biens, Paris, Gallimard, 1968.
- Nadeau, Maurice, Histoire du Surréalisme, Paris, Seuil, 1954.
- Pierre, José, Le Surréalisme, Paris, Editions Rencontre Lausanne, 1966.
- Raymond, Marcel, De Baudelaire au Surréalisme, Paris, José Corti, 1952.
- Eluard, Paul, Poésie involontaire et poésie intentionnelle, Paris, Seghers, 1963.

### III. Autres oeuvres

- Bachelard, Gaston, Lautréamont, Paris, José Corti, 1939.
- Bataille, Georges, La haine de la poésie, Paris, Les Editions de Minuit, 1947.
- \_\_\_\_\_, La littérature et le mal, Paris, Gallimard, 1957.
- Carrouges, Michel, La mystique du surhomme, Paris, Gallimard, 1948.
- Cattui, Georges, T.S. Eliot, Paris, Editions Universitaires, 1956.
- Cartier, Jean-Albert, "Le monde fabuleux de Jean Arp", Les Nouvelles Littéraires, (16 juin 1966).
- Cros, Charles, Le Coffret de Santal, Paris, Stock, 1922.

- Ducasse, Isidore, Oeuvres complètes, Texte établi par Maurice Saillet, Paris, Le Livre de poche, 1963.
- Dupuis, Henri-Jacques, Philippe Soupault, Paris, Seghers, (Poètes d'aujourd'hui), 1957.
- Huysmans, Karl, A Rebours, Paris, Fasquelle, 1929.
- Lely, Gilbert, Sade, Paris, Gallimard, 1967.
- Raynal, Maurice, Peinture Moderne, Genève, Skira, 1958.
- Ritchie, Andrew C., Sculpture of The Twentieth Century, New York, The Museum of Modern Art, 1952.
- Sade, D.A.F. de, La philosophie dans le boudoir, Montréal, Collection Ariès, 1967.
- Sartre, Jean-Paul, L'imaginaire, Paris, Gallimard, 1940.
- Lacôte, René, et, Haldas, Georges, Tristan Tzara, Paris, Seghers, 1952.

POEMES ETUDIES

PAGE

A la douce amie	96
A l'Eternel Madame	53, 87
A l'Etna	35, 36, 37, 43
A ma jument souris	58, 96
A mon chien Pope	94
A une Demoiselle	33, 59
A un juvénal de lait	34, 58
A une Rose	43, 44
Bohême de chic	45, 46
Ca?	60, 90
Chanson en "Si"	54, 58, 59, 99
Chapelet	84
Cris d'aveugle	13, 14, 15, 92
Décourageux	27, 101, 102
Déjeuner au Soleil	35, 58
Duel aux Camélias	91, 92, 93, 97
Elizir d'Amor	50, 51, 97
Epitaphe	60, 63, 77, 90, 95, 102, 103
Féminin Singulier	72, 88
Frère et Soeur jumeaux	33
Guitare	54
Grand Opéra (Vêpres, Sabbat, Soreno)	50, 86, 87, 88
Heures	50, 70, 91, 92
Idylle Coupée	6, 10, 44

Insomnie	70
Laisser-Courre	54, 55, 60, 61
La Fin	39, 40, 41
La Rapsodie foraine	81
Le Bossu Bitor	39, 48, 49, 50, 51, 52, 53
Le Casino des Trépassés	62, 72, 78, 79, 80, 98, 99, 100
Le Convoi du Pauvre	102
Le Crapaud	47
Le Fils de Lamartine	37, 38
Le Phare	89
Le Poète coutumace	62, 71, 73, 78, 91, 98, 100
Le Renégat	15, 26, 28
Liberta	58, 90
Litanie	72, 88
Litanie du Sommeil	28, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 96, 102
Nature morte	56
Paria	15, 16, 63, 70
Paris	34, 60, 72, 84, 85, 90, 96
Paris diurne	53
Paysage mauvais	56, 57
Portes et fenêtres	88, 89
Pudentiae	84, 85, 86
Rapsodie du Sourd	28, 29, 31, 32, 62
Rescousse	12, 13, 54
Rondels pour après	16, 29, 105

Sonato à Napoli	56
Sonnet à Sir Bob	72, 95
Sonnet de Nuit	89
Sous un portrait de Corbière	61, 77
Steam-Boat	33, 84
Toit	88
Une mort trop travaillée	72, 74
Un jeune qui s'en va	9, 10, 38, 39, 73, 74
Un Sonnet	58
Veder Napoli Poi Mori	42
Vendetta	88, 89
Vénérie	88
Vesuves et Cie	35, 42