



HAL
open science

Le Prédécadentisme des Amours jaunes

Yann Mortelette

► **To cite this version:**

Yann Mortelette. Le Prédécadentisme des Amours jaunes. Cahiers Tristan Corbière, 2020, Ce vertigineux livre (3), pp.143-158. hal-04060166

HAL Id: hal-04060166

<https://hal.univ-brest.fr/hal-04060166>

Submitted on 6 Apr 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le prédécadentisme des *Amours jaunes*

L'étude du prédécadentisme des *Amours jaunes* pose directement la question de leur modernité : le recueil de Corbière était-il en avance d'une dizaine d'années sur l'avant-garde poétique des années 1880 ? Pour répondre à cette interrogation, il faut d'abord tenir compte de la réception particulière des *Amours jaunes* : ce sont en effet les écrivains décadents qui, les premiers, ont fait de Corbière l'un de leurs prédécesseurs. Puis il convient de dépasser cette interprétation historiquement datée de l'œuvre pour faire le bilan des similitudes stylistiques, poétiques et thématiques existant entre *Les Amours jaunes* et le décadentisme fin-de-siècle. Enfin, pour se garder de toute illusion téléologique, il est important d'indiquer aussi les limites du prédécadentisme de Corbière.

Les Amours jaunes ont été redécouvertes par deux écrivains emblématiques de la Décadence l'année même où ce mouvement s'est imposé dans le champ littéraire : en mars 1884, Verlaine publie la première série des *Poètes maudits*, qui s'ouvre par une étude sur Tristan Corbière ; et deux mois plus tard, Huysmans publie son roman *À rebours*, dont le chapitre XIV contient une analyse élogieuse des *Amours jaunes*, l'un des recueils favoris du héros des *Esseintes*. Sensibles à ce que *Les Amours jaunes* ont de prédécadent, Verlaine et Huysmans ont orienté la lecture de l'œuvre selon le point de vue de la Décadence : sans les décadents, le génie de Corbière serait resté méconnu.

Verlaine relève chez Corbière l'irrégularité de la forme : « Comme rimeur et comme prosodiste il n'a rien d'impeccable, c'est-à-dire d'assommant¹. » Lui-même, dans son « Art poétique » de 1874, publié dans *Jadis et Naguère* en 1884, préconise la recherche de la « méprise » et dénonce « les torts de la Rime ». Il voit dans l'auteur des *Amours jaunes* un poète qui, comme lui, réagit au culte parnassien de la perfection formelle. *Les Amours jaunes* sont publiées en 1873, après les deux premières séries du *Parnasse contemporain* parues en 1866 et 1871. Les poètes décadents des années 1880 se plairont à dégrader la beauté apollinienne des vers parnassiens : l'idée même de Décadence implique un état de perfection préalable. « Les impeccables, ce sont... tels et tels² », déclare prudemment Verlaine. Mais qui ignore que *Les Fleurs du Mal* sont dédiées « au poète impeccable », c'est-à-dire à Théophile Gautier, l'une des figures tutélaires du Parnasse ? « Les impeccables », ce sont à l'époque les Parnassiens.

¹ Paul Verlaine, « Tristan Corbière », *Les Poètes maudits*, Paris, Léon Vanier, 1884, p. 6.

² *Ibid.*

Huysmans fait une lecture encore plus résolument décadente des *Amours jaunes*. Le jugement de Des Esseintes sur le recueil de Corbière met en valeur quatre caractéristiques essentielles de la Décadence. La première est le baroquisme des *Amours jaunes* : Huysmans parle d'« un volume des plus excentriques », de « folies [...] appuyées », d'« extravagances [...] baroques », de « cocasse », de « vers déconcertants », de « poèmes d'une parfaite obscurité »³. Toutes ces déclinaisons du bizarre soulignent le caractère anticlassique de l'œuvre. La deuxième caractéristique réside dans le principe d'hybridité : « dans ce fouillis, se tortillaient des concetti falots, des minauderies interlopes, et soudain jaillissait un cri de douleur aiguë⁴ ». Corbière cultive l'hétéroclite. La troisième caractéristique est la recherche d'un raccourcissement de la parole : parler « nègre », « langage de télégramme », « suppressions de verbes », « style rocailleux, sec, décharné à plaisir », « style d'une concision presque puissante »⁵. S'y ajoutent, comme dans l'écriture artiste, la valorisation du mot et sa prise d'autonomie : Huysmans parle de « vocables inusités », de « néologismes inattendus », de « trouvailles d'expression », d'« épithètes crispées »⁶. Dernière caractéristique : la misogynie fin-de-siècle, qui voit dans la femme une menace potentielle pour l'homme. « Des Esseintes relevait cette profonde définition de la femme : *Éternel féminin de l'éternel jocrisse*⁷ », écrit Huysmans en citant le premier vers de « Féminin singulier ». L'auteur d'*À rebours* résume l'opinion de Des Esseintes sur *Les Amours jaunes* en parlant de « faisandage⁸ », métaphore par excellence du goût de la Décadence pour le pourrissement et la décomposition.

En 1885, dans *Les Délivrescences, poèmes décadents* d'Adoré Floupette, *alias* Henri Beauclair et Gabriel Vicaire, l'avant-dernier poème, « Bal décadent », porte en épigraphe le dernier vers de « Rescouste » de Corbière : « Vais m'en aller ! » Ce poème parodique évoque, comme « Rescouste », un poète qui courtise en vain sa belle ; il se termine par une reprise partielle du vers cité en épigraphe et par une allusion au titre du recueil : « Voici s'en aller / Toute mon essence, / En délivrescence⁹ !! » Pour Henri Beauclair et Gabriel Vicaire, qui

³ Joris-Karl Huysmans, *À rebours* [1884], dans *Romans et nouvelles*, édition publiée sous la direction d'André Guyaux et de Pierre Jourde, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2019, p. 685.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 685-686.

⁶ *Ibid.*, p. 686.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ Adoré Floupette [Henri Beauclair et Gabriel Vicaire], « Bal décadent », *Les Délivrescences. Poèmes décadents*, Byzance [Paris], Chez Lion Vanné [Léon Vanier], 1885, p. 75-77 (les trois vers cités se trouvent p. 77). L'achevé d'imprimer des *Délivrescences* précise que le volume a été composé « sur les presses de "Lutèce" / [...] pour / ADORE FLOUPETTE / par / LEON EPINETTE, IMPRIMEUR / 16, boulevard S[ain]t-Germain /

s'amuse dans *Les Délivrescences* à se moquer des *Poètes maudits* de Verlaine, Corbière est l'un des parangons du décadentisme.

La même année, Jules Laforgue, lui aussi poète de la mouvance décadente, rédige des notes en vue d'un article sur Corbière, à qui la direction de la revue *Lutèce* l'avait comparé. Dans ces notes, parues seulement à titre posthume en 1891, il signale, comme Verlaine, que l'un des traits dominants de la poésie de Corbière est sa négligence de la forme. Comme l'auteur des *Poètes maudits*, il estime que cette négligence est involontaire, repérant des « oublis, réels oublis, dans les alternances des féminines et des masculines » ; et il blâme « la paresse, l'inattention prouvant radicalement une incurable indécatesse d'oreille »¹⁰. Il souligne également le caractère baroque des *Amours jaunes* en évoquant leurs « gongorismes d'antithèses » et leur poétique du concetto : « tout lui est tremplin... il vit de trempins. Sa logique et son art ont pour devise au petit bonheur des trempins d'idées ou de mots »¹¹. À propos, semble-t-il, du rondeau « Mirliton », il emploie même l'adjectif « décadent »¹². Enfin, il relève chez Corbière un trait de la psychologie décadente : « Au fond ce sentiment incurable de la déroute de l'absolu »¹³. Les poètes décadents des années 1880 partageront avec Tristan cette mélancolie née d'une désillusion générale que renforce la défaite de 1870.

C'est Léon Vanier, l'éditeur de Verlaine et des poètes décadents, qui publie la première réédition des *Amours jaunes* en 1891 : depuis *Les Poètes maudits* de 1884, Corbière a été annexé à la Décadence. Mais qu'en est-il réellement ? Quels sont les éléments intrinsèques des *Amours jaunes* qui annoncent le décadentisme ? Après avoir rappelé l'influence que la réception de l'œuvre a exercée sur son sens, il importe de déterminer les caractéristiques prédécadentes des *Amours jaunes* en examinant leur stylistique, leur poétique et leur thématique.

En 1883, Paul Bourget ouvre ses *Essais de psychologie contemporaine* par une étude sur Baudelaire, dont la troisième partie, intitulée « Théorie de la décadence », propose une célèbre définition du style décadent : « Un style de décadence est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à

Paris ». Léon Épinette, plus connu sous le pseudonyme de Léo Trézenik, est l'un des fondateurs de la revue *Lutèce* en 1883 ; c'est par son intermédiaire que Verlaine découvrit *Les Amours jaunes*.

¹⁰ Jules Laforgue, « Une étude sur Tristan Corbière », *Entretiens politiques et littéraires*, t. III, n° 16, juillet 1891 ; recueilli sous le titre « Corbière », dans Jules Laforgue, *Œuvres complètes*, Lausanne, L'Âge d'homme, t. III, 2000, p. 186.

¹¹ *Ibid.*, p. 188.

¹² *Ibid.*, p. 192.

¹³ *Ibid.*, p. 189.

l'indépendance du mot¹⁴. » Cette définition oppose au principe classique de *composition* le principe décadent de *décomposition* : le style décadent se caractérise par l'autonomie croissante de ses éléments constitutifs et par le rejet d'une hiérarchie d'ensemble. Chez Corbière, la prolifération des calembours et des *concezzi*, des termes rares et des termes techniques, des *hapax* et des italiques focalise l'attention du lecteur sur chaque mot. Le poète fait constamment miroiter la polysémie des moindres vocables. La syllepse est l'une de ses figures de style préférées. Dès 1868, dans sa préface aux *Œuvres complètes* de Baudelaire, Gautier avait défini le style de décadence comme un « style ingénieux, compliqué, savant, plein de nuances et de recherches, reculant toujours les bornes de la langue, empruntant à tous les vocabulaires techniques, prenant des couleurs à toutes les palettes, des notes à tous les claviers » : « ce style de décadence », ajoutait-il, « est le dernier mot du Verbe sommé de tout exprimer et poussé à l'extrême outrance¹⁵. »

La conséquence de l'autonomie du mot est la condensation de l'écriture. Des Esseintes rêve d'« écrire un roman concentré en quelques phrases¹⁶ » ; le poème en prose représente pour lui « le suc concret, l'osmazôme de la littérature, l'huile essentielle de l'art », « une succulence développée et réduite en une goutte¹⁷ ». On comprend qu'il soit enchanté par le « langage de télégramme » de Corbière. Dans sa conférence intitulée « Style télégraphique, style de décadence », Jean de Palacio a parfaitement montré, en s'appuyant sur l'exemple des *Amours jaunes*, comment le style télégraphique exprime la propension du décadentisme à la réduction de l'écriture¹⁸. Des Esseintes avait relevé la suppression abusive des verbes dans *Les Amours jaunes*. Corbière supprime parfois aussi les articles, les prépositions ou les pronoms sujets, comme dans le dernier vers de « Rescousse » déjà cité : « Vais m'en aller ! » Christian Angelet a noté la prédilection du poète pour le style nominal : « La langue des *Amours jaunes* tend, par plusieurs voies, à une mise en vedette du substantif au détriment du verbe et de l'adjectif¹⁹. » Corbière renforce son style télégraphique par un usage intensif de la parataxe, notamment asyndétique, et par d'abondantes disjonctions et dislocations qui rompent l'unité syntaxique de la phrase.

¹⁴ Paul Bourget, « Charles Baudelaire » [1881], *Essais de psychologie contemporaine*, Paris, Alphonse Lemerre, 1883 ; rééd. André Guyaux, Paris, Gallimard, coll. TEL, 1993, p. 14.

¹⁵ Théophile Gautier, préface aux *Œuvres complètes* de Baudelaire, Paris, Michel Lévy, t. I, 1868 ; rééd. dans André Guyaux, *Baudelaire. Un demi-siècle de lecture des Fleurs du Mal (1855-1905)*, Paris, PUPS, 2007, p. 476-477.

¹⁶ Joris-Karl Huysmans, *op. cit.*, éd. cit., p. 695.

¹⁷ *Ibid.*, p. 696.

¹⁸ Jean de Palacio, « Style télégraphique, style de décadence » [conférence prononcée à la Sorbonne le 28 janvier 1999], *Figures et formes de la Décadence. Deuxième Série*, Paris, Séguier, 2000, p. 285-296.

¹⁹ Christian Angelet, *La Poétique de Tristan Corbière*, Bruxelles, Palais des Académies, 1961, p. 104.

La désagrégation de la phrase corbiérienne conduit à sa réduction. Les brachylogies sont fréquentes dans *Les Amours jaunes*. Comme l'observe Laforgue, Corbière « abonde en – en ! en ... en parenthèses, – en monosyllabes²⁰ ». Naïma Mejjati a comptabilisé 51 lignes de points dans *Les Amours jaunes*, ce qui est un record dans la production poétique française du XIX^e siècle²¹. Tirets, points de suspension, lignes de points contribuent à la fragmentation de la poésie de Corbière, qui semble parfois écrite en Morse. « I sonnet » ne comporte pas moins de treize tirets, qui transforment ce poème à forme fixe en « Télégramme sacré » (v. 9). Dans le dernier tercet, Corbière passe du mot au chiffre ou à la simple lettre, avec la triple répétition de l'invocation : « O lyre ! O délire ! O ... » – Sonnet – Attention ! » (v. 14). Jean de Palacio parle à cet égard de « formalisme volontairement affiché²² » ; il constate que, dans « I Sonnet », « ligne, forme, rime, vers, [sont] vidés de leur sens, déroulés comme des poteaux télégraphiques fuyant sous le regard au rythme du chemin de fer²³ ». Corbière recourt à des abréviations : « Vésuves et C^{ie} », « – à 30 Cent. » (« À une rose », v. 38). Dans les poèmes de « Gens de mer », la parole est raccourcie par de multiples aphérèses, apocopes et syncope. La fréquence des interjections et des exclamations finit par la réduire à un cri. Dans « La Goutte », les monosyllabes prédominent, comme au v. 10 qui comporte quatre répliques en douze syllabes : « – Va. – Non : la goutte avant ? – Non, après. – Pas la peine ». « Le syllabisme est un des grands principes de l'écriture décadente et de sa désagrégation²⁴ », rappelle Jean de Palacio dans *Le Silence du texte*. Chez Corbière aussi, la parole tend à se raréfier et à s'acheminer vers le silence. Dans *Les Amours jaunes*, le Verbe, au lieu de se faire chair, se fait squelette : la sécheresse du style réduit l'expression à son ossature. Laforgue déclare à propos de Corbière : « toujours le mot net – il n'est un autre artiste en vers, plus dégagé que lui du langage poétique. Chez les plus forts vous pouvez glaner des chevilles images soldes poétiques, ici pas une – tout est passé au crible, à l'épreuve de la corde raide²⁵. »

Corbière en vient à préférer le silence à la parole. La mort des marins en mer dans « La Fin », celle de Bitor dans le port de Marseille, la déchéance de Zulma, le sort du crapaud après sa disparition sous une pierre sont seulement suggérés par des lignes de points, comme si toute parole était dérisoire pour rapporter de si dramatiques expériences. Les points de

²⁰ Jules Laforgue, art. cit., éd. cit., p. 187.

²¹ Naïma Mejjati, « Les Lignes de points. Un aspect peu exploré des *Amours jaunes* », *Cahiers Tristan Corbière*, n° 2, 2019, p. 223-234.

²² Jean de Palacio, art. cit., p. 287.

²³ *Ibid.*, p. 288.

²⁴ Jean de Palacio, *Le Silence du texte. Poétique de la Décadence*, Louvain, Paris, Dudley, Éditions Peeters, 2003, p. 9.

²⁵ Jules Laforgue, art. cit., éd. cit., p. 186.

suspension ne se lisent pas ; les lignes de points ne se prononcent pas : ils marquent des blancs qui sont la voix de l'indicible. Dans « Paria », le poète rebelle déclare :

Je puis subir une harangue ;
Je puis me taire si je veux.

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. (v. 33-38)

Chez Corbière, la satire de la grandiloquence romantique se double d'une méfiance à l'égard de la parole tout court. « Je parle sous moi... », constate amèrement le locuteur de « Rapsodie du sourd » (v. 43) : l'analogie avec l'expression « faire sous soi » établit une parenté entre émission verbale et défécation, comme le souligne Jean de Palacio²⁶. À cette dégradation de la parole s'ajoute sa déficience : « – Hystérique tourment d'un Tantale acoustique ! / Je vois voler des mots que je ne puis happer » (v. 35-36), s'exclame avec consternation le sourd de Corbière. Pour Jean de Palacio, « la surdité apparaît bien comme une métaphore de la réduction du verbe²⁷ », qui annonce « la poésie sans les mots²⁸ » de Mallarmé.

Le principe décadent de *décomposition* affecte la versification des *Amours jaunes* et l'utilisation des poèmes à forme fixe. Corbière morcelle l'alexandrin en désaccordant la syntaxe et le mètre, en multipliant les diérèses et les synérèses, en perturbant ou en supprimant la césure, en laissant le vers se faire envahir par les signes de ponctuation et par les élisions du langage populaire, en y introduisant des répliques dialoguées ou en le rompant par des décrochages typographiques. La prédominance des mètres brefs, employés dans les deux tiers des poèmes, contribue au raccourcissement de la parole lyrique. Quant au sonnet, poème favori de Corbière qui l'utilise trente et une fois dans *Les Amours jaunes*, il subit toutes les violences possibles. Les transgressions de cette forme fixe sont de cinq types chez Corbière : le non-respect de l'isométrie ; le non-respect de l'alternance des rimes féminines et des rimes masculines ; le non-respect du nombre de rimes ; le non-respect du schéma des rimes ; le non-respect de la disposition des strophes. Mais Corbière ne se limite pas à pervertir cette forme fixe ; il s'amuse à la désintégrer. Certains poèmes des *Amours jaunes* sont ainsi composés de débris de sonnets : « La Pipe au poète », réécriture du sonnet de Baudelaire « La Pipe », peut se lire comme un sonnet polaire, précédé d'un distique et enrichi d'un tercet ; « À la douce amie » comme un sonnet polaire suivi d'un quatrain ; « Paria » comme une

²⁶ Jean de Palacio, *Le Silence du texte*, op. cit., p. 220.

²⁷ *Ibid.*, p. 219, n. 21.

²⁸ Stéphane Mallarmé, « Plaisir sacré », *Divagations*, Paris, Eugène Fasquelle, 1897, p. 297.

combinaison de quatrains et de sizains dans laquelle on peut reconnaître les vestiges de quatre sonnets et d'un cinquième dont il ne resterait plus que le sizain final. « Le Bossu Bitor » commence par un sonnet inversé suivi d'un sizain à rimes plates. Sonnets irréguliers, sonnets déconstruits, sonnets fragmentaires, sonnets en ruine : Corbière surmène cette forme fixe jusqu'à sa pulvérisation. Que ce soit dans son écriture ou dans sa versification, il est bien, comme l'affirme Jean de Palacio, « un véritable précurseur du "style de décadence"²⁹ ».

Un des maîtres-mots de la poétique décadente est l'hybridité. Dans *Les Amours jaunes*, ce principe d'hybridité se manifeste par une poétique de la bigarrure : Corbière mêle le langage oral au langage écrit, fait se côtoyer les registres de langue les plus divers et combine des registres littéraires antagonistes. Son but est de créer des associations contre-nature et des contrastes déstabilisants. Dans des poèmes comme « Matelots », « Le Bossu Bitor », « La Goutte », « Bambine » ou « Cap'taine Ledoux », il restitue l'argot des marins dans des alexandrins : la verveur de leur langage fait éclater le moule compassé de la versification traditionnelle. Cet effet d'opposition est comparable à celui que le décadentisme établira entre les raffinements des vieilles civilisations exsangues et la force vitale et régénératrice des barbares saccageant les cités antiques. Le mélange des registres de langue, le recours au multilinguisme, l'emploi d'énumérations chaotiques (comme dans « Le Douanier » ou « Le Renégat ») créent une impression de pot-pourri : « À la disparate des sources lexicales, [Corbière] unit la disparate de leur usage³⁰ », note Christian Angelet, qui souligne la valeur subversive de « ce curieux bariolage de termes de différentes classes qui réagissent entre eux et détruisent leurs valeurs admises, en dérangeant le lecteur de ses habitudes verbales³¹ ».

Chez Corbière, les registres littéraires se court-circuitent entre eux. Dans « Bonne Fortune et fortune », le registre réaliste vient ternir le registre lyrique pour parodier le sonnet de Baudelaire « À une passante » : Corbière fait se rencontrer le « gueux » et la « Passante », « le vrai valet de bourreau » et la femme à l'ombrelle, le poète prostitué et la magnanime donatrice. Cette réécriture burlesque du sonnet des *Fleurs du Mal*, dans laquelle l'idéale Passante prend le poète pour un mendiant et lui fait l'aumône, fait une large place au registre ironique. Le titre « Bonne Fortune et fortune » relève de l'antiphrase : la rencontre ne se conclut pas par une « bonne fortune », c'est-à-dire par une brève aventure amoureuse, mais par une aumône dérisoire – « deux sous » –, ce qui ne constitue pas non plus une « fortune ». L'emploi de parembolés, qui coupent la narration pour exprimer le point de vue détaché du

²⁹ Jean de Palacio, *Figures et formes de la Décadence. Deuxième Série, op. cit.*, p. 288.

³⁰ Christian Angelet, *op. cit.*, p. 32.

³¹ *Ibid.*, p. 24.

narrateur ou celui d'un lecteur critique, jette le discrédit sur les propos initiaux du poète : « Et je me crois content – pas trop ! – mais il faut vivre » (v. 5) ; « Un beau jour – quel métier ! je faisais, comme ça, / Ma croisière. – Métier !... – Enfin, Elle passa / – Elle qui ? – La Passante ! » (v. 7-9). La chute du poème, qui révèle l'humiliation du mal-aimé et que souligne le décrochage typographique des cinq dernières syllabes (« m'a donné deux sous »), se souvient peut-être d'un passage des *Misérables* de Victor Hugo, dans lequel Marius courtise Cosette dans le jardin de la rue Plumet en lui disant : « Cosette ! Je suis un misérable. Tu ne me vois que la nuit, et tu me donnes ton amour ; si tu me voyais le jour, tu me donnerais un sou³² ! » Chez Hugo comme chez Corbière, l'amoureux romantique se trouve brutalement ravalé au rang de mendiant.

Autre caractéristique prédécadente de la poétique corbiérienne : le goût de l'artificiel. « Son naturel était la *pose* », lit-on au v. 43 d'« Épitaphe ». Corbière multiplie les masques au point de devenir insaisissable. *Les Amours jaunes* proclament déjà le règne de l'*antiphysis* : tout y est pose, ou presque. Keith Macfarlane voit en Corbière un « dandy à l'envers³³ », qui, à l'inverse du dandy baudelairien, « cultive son débrillé³⁴ » : « Son habit n'est ni très à la mode, ni très correct ; il atteste la pauvreté plutôt que la supériorité telle que le monde la conçoit d'ordinaire. Symboliquement, cet habit usé représente son être taré et appauvri ; chaque trou, un de ses défauts³⁵. » Corbière se portraiture volontiers en poète crotté, en « ermite-amateur, chassé par la rafale » (« Le Poète contumace », v. 34), en « Poète sauvage » « En dehors de l'humaine piste » (*ibid.*, v. 16 et 42), en « Rossignol de la boue » (« Le Crapaud », v. 10), en « poète de charnier / Dans [l]e fumier cherchant la perle » (« Idylle coupée », v. 34-35). Ces diverses identités traduisent une volonté de singularité autant qu'un attrait pour les milieux interlopes. Dans « Idylle coupée », le narrateur explique qu'« Un grand pendentif, cocasse, triste » (v. 89) jouit comme lui du spectacle des prostituées et des voyous du bas-Montmartre. Si des Esseintes, « en haine du banal et du commun³⁶ », goûte tant la lecture des *Amours jaunes*, c'est parce que Corbière est, selon l'expression de Remy de Gourmont, « le don Juan de la singularité³⁷ » : son recueil explore les contrées du bizarre, de l'inconvenant, du vulgaire et du frauduleux.

³² Victor Hugo, *Les Misérables*, quatrième partie, livre 8, chap. 6, éd. Maurice Allem, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1951, p. 1048.

³³ Keith Macfarlane, « Le dandy à l'envers », *Tristan Corbière dans « Les Amours jaunes »*, Paris, Minard, coll. Bibliothèque des Lettres modernes, 1974, p. 39-44.

³⁴ *Ibid.*, p. 44.

³⁵ *Ibid.*, p. 42.

³⁶ Joris-Karl Huysmans, *op. cit.*, éd. cit., p. 685.

³⁷ Remy de Gourmont, « Tristan Corbière », *Le Livre des masques*, Paris, Mercure de France, t. I, 1896, p. 254.

Dans *Le Silence du texte*, Jean de Palacio rappelle que « la littérature considérée comme *redite* [...] est le propre d'une littérature de Décadence³⁸ ». *Les Amours jaunes* adoptent à cet égard ce que l'on pourrait appeler une « poétique de la secondarité ». Bien que Corbière déclare dans son poème liminaire « Ça ? » que l'Art ne le connaît pas et qu'il ne connaît pas l'Art (v. 32), il ne cesse dans ses poèmes de démarquer la littérature antérieure ou de s'en moquer, au point que son recueil ressemble à un gigantesque palimpseste. Christian Angelet écrit à ce propos :

Écrire, pour lui, c'est toujours plus ou moins récrire. [...] Parodique ou non, le *remake* est chose sérieuse. Corbière en use à la mode du compositeur qui produit ses trente-six variations sur un thème du répertoire, en passant par diverses transpositions et modulations, du pathétique au bouffon. Le thème initial se fragmente, se métamorphose et se pluralise ; le résultat est toujours le fait de deux auteurs³⁹.

Qu'on songe à « La Fin », au « Fils de Lamartine et de Graziella », à « Un jeune qui s'en va », à « Bonne Fortune et fortune », à « La Pipe au poète », au « Poète et la Cigale » ou à « La Cigale et le Poète ». Comment apprécier la section « Sérénade des sérénades » sans percevoir l'incessant jeu d'échos qu'elle entretient avec les *Contes d'Espagne et d'Italie* de Musset ? L'intertextualité des *Amours jaunes* contribue à leur prédécadentisme : l'hypotexte s'y dégrade dans l'hypertexte. Dans « À une rose », la comparaison ironique d'une courtisane fanée à une rose-thé (« Rose-thé !... – Dans le grog, peut-être ! », v. 27) fait allusion au poème de Gautier « La Rose-Thé » célébrant la beauté de la princesse Clotilde de Savoie, fille de Victor-Emmanuel II et jeune épouse du prince Napoléon. Dans « Le Bossu Bitor », « les plis *rose-d'amour* » du pantalon du bossu sont qualifiés de « gardiens du pur contour » : cette citation dissimulée d'un vers de « L'Art » de Gautier crée un effet comique, la même expression servant à caractériser les marbres grecs et le pantalon voilant une anatomie délabrée. L'inaltérable beauté parnassienne se reflète déchu dans le miroir des *Amours jaunes*.

Le recueil de Corbière développe plusieurs thèmes qui seront fréquents chez les auteurs décadents, à commencer par celui de la femme fatale. Corbière ne l'appelle ni Salomé ni Judith, mais « la Bête féroce » : cette expression, employée par Baudelaire dans son poème en prose « La Femme sauvage et la petite maîtresse » en 1862 et propagée par Alexandre Dumas fils dans *L'Homme-femme* dix ans plus tard, figure en épigraphe de deux poèmes des *Amours jaunes*, « Femme » et « Pauvre Garçon ». Corbière insiste sur la cruauté de la femme en la présentant comme « féroce, sainte, et bête » dans « À l'Éternel Madame » (v. 9) et en faisant

³⁸ Jean de Palacio, *Le Silence du texte*, op. cit., p. 10.

³⁹ Christian Angelet, « Préface », art. cit., p. 21.

d'elle un « Bourreau » dans « Sonnet de nuit » (v. 9) ou un « gladiateur » dans « Féminin singulier » (v. 14). Il souligne son sadisme, tandis qu'il fait du poète un être généralement masochiste : « Fais claquer sur nos dos le fouet de ton caprice », « Fais la cruelle », « Cravache ton pacha, ton humble serviteur » (« Féminin singulier », v. 5 et 10-11). La femme cruelle devient fatale dans « Pauvre Garçon » : « J'ai fait des ricochets sur son cœur en tempête », « Vraiment, cela l'usait ?... », « Est-il mort ?... » (v. 5-6 et 9). Chez Corbière, la femme est souvent associée au mal : elle figure parmi les « anges déchus » qui se damnent dans « À l'Éternel Madame » (v. 4). Elle se révèle traîtresse par nature : ses baisers sont comparés à ceux de Judas et assimilés à des crachats dans « Femme » (v. 37-38) et dans « Sonnet de nuit » (v. 13-14). Corbière l'animalise volontiers : dans « Vénérie », il fait d'elle un « Fauve », une « Bête », une « laie » particulièrement « sauvage » (v. 13 et 15-16) ; dans « À ma jument Souris » et « À la douce amie », elle devient jument ; dans « Sonnet à sir Bob », elle mord comme une chienne (v. 13). À l'instar de Baudelaire, Corbière ravale la femme à l'animalité pour faire d'elle un être privé de pensée, n'ayant que l'instinct du mal et de la cruauté, un simple « Mannequin idéal » (« À l'Éternel Madame », v. 1) ne servant qu'à la perdition de l'homme si celui-ci ne la domine pas. Les « Syrènes du *Cap-Horn* » (« Le Bossu Bitor », v. 88) tendent leurs bras vers le pauvre Bitor qu'on retrouvera noyé.

Les Amours jaunes ont la couleur de la décrépitude. Amours flétries, amours malades, amours pourries. Dans « À une rose », Corbière s'adresse sarcastiquement à la courtisane dont le maquillage dissimule la chair défraîchie : « Tu dois renaître / Jaune, sous le fard du tampon, / Rose-pompon ! » (v. 28-30). Dans « À l'Etna », il personnifie le volcan sicilien en lui disant : « – Tu ris jaune et tousses : sans doute, / Crachant un vieil amour malsain » (v. 9-10). Dans « Duel aux camélias », il évoque « Un camélia jaune, – ici – tout mâché... / Amour mort, tombé de ma boutonnière » (v. 11-12). Cette décrépitude généralisée s'étend des êtres aux choses. Dans « Le Phare », Corbière montre le phare des Triagoz « jauni » par le temps (v. 26). Dans « Le Poète contumace », il décrit « un ancien vieux couvent », avec son « mur si troué que, pour entrer dedans, / On n'aurait pu trouver l'entrée » (v. 5-6), et son donjon « Crénelé comme la mâchoire d'une vieille » (v. 8). Dans « Au vieux Roscoff », il fait de ce port breton une ville déchue s'endormant sur son passé héroïque : le thème de la ville morte sera largement exploité par les écrivains décadents. Loin de déplorer le règne de la dissolution universelle, Corbière en vient à l'exalter : son « Renégat », qui « a tout pourri jusqu'à la corde », se révèle finalement « Pur, à force d'avoir purgé tous les dégoûts » (v. 26 et 28). La pourriture devient le terreau de la régénérescence.

La séduction du « faisandage » a donné lieu à partir de Baudelaire à une nouvelle conception de la beauté, que Mario Praz a baptisée « la beauté de Méduse⁴⁰ » : la beauté de la laideur, le charme trouble de l'horrible, l'attrait pervers pour ce qui est miné par la souffrance, la mélancolie ou la mort. Dans « Femme », un « être faussé », « laid », « lépreux », « louche », « malsain » exerce, par sa laideur même, une attraction irrésistible sur les sens dépravés d'une belle femme : « Lui dont la triste image est debout sur ma couche, / Implacable de volupté » (v. 39-40) ; cet être « repoussant... qui m'attire ! » (v. 43).

Le thème de la perversion et celui de la monstruosité sont consubstantiels de la littérature décadente. La locutrice de « Femme » reconnaît qu'elle « aime les vilains jeux » (v. 22) et qu'elle sent la ronger, « comme ronge la rouille, / [S]on orgueil malade, irrité » (v. 31-32). Elle ne résiste pas au démon de la perversité ni à la tentation de l'interdit : « Comme Ève – femme aussi – qui n'aimait pas la Pomme, / Je ne l'aime pas – et j'en veux ! – » (v. 19-20). « Pudentiane » introduit la perversité dans le domaine religieux en offrant un mélange profanatoire de piété et d'érotisme : « ... Une autre se donne. – Ici l'On se damne – / C'est un tabernacle – ouvert – qu'on profane. / Bénitier où le serpent est caché ! » (v. 9-11). Comme le note Jean Pierrot dans *L'Imaginaire décadent*, « le sentiment religieux apporte, par la conscience du péché, un stimulant à l'érotisme et à la sexualité⁴¹ ». Dans ce « honteux monstre de livre » (« La Cigale et le Poète », v. 11), les monstruosité physiques et morales ne manquent pas, à l'image de ce « Naufrageur », « Oiseau de malheur à poil roux », fruit des amours contre-nature d'« un vieux *salpinx* » et d'« une vieille *morgate* » (c'est-à-dire d'un pirate et d'une pieuvre), qui se réjouit d'assister à un naufrage imminent. Un cas de monstruosité plus discrète se trouve dans « Steam-boat ». Où se trouve donc la passagère aimée du pilotin, puisqu'elle n'est plus sur le navire ni dans les bras du « ménélas » qui l'attend sur le rivage ? Faut-il uniquement comprendre au sens figuré les v. 5 et 6 dans lesquels le pilotin déclare : « Là-bas : cette mer incolore / Où ce qui fut Toi flotte encore... » ? De quel « deuil » s'agit-il au v. 8 ? Quel corps immergé pourrait expliquer, au v. 40, que, soudain, « la houle a fait un grand pli... » ? Pourquoi le pilotin compare-t-il dans sa « poésie » la passagère à une « mouette blessée » et lui-même au « flot qu'elle rase » ? Pourquoi peut-il affirmer avec autant de certitude, à propos du mari dont il est jaloux : « Il ne t'aura pas » ? Corbière ne serait-il pas en train de nous raconter un crime passionnel sous couvert d'élégie ? Les curieuses indications finales de longitude et de latitude, qui renvoient

⁴⁰ Mario Praz, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle* [1930], chap. I : « La beauté de Méduse », Paris, Denoël, 1977, p. 41-65.

⁴¹ Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent (1880-1900)*, Paris, PUF, 1977 ; réimpr. Mont-Saint-Aignan, PURH, 2007, p. 114.

apparemment à un endroit quelconque au large de Lisbonne, ne seraient-elles pas le lieu précis de l'immersion de la malheureuse passagère ?

Selon Jean de Palacio, tout paysage décadent possède trois caractéristiques essentielles : « C'est un paysage amorphe, un paysage malade et un paysage sexué⁴². » À l'instar du « Poète contumace », qui avait « trop aimé les beaux pays malsains » (v. 35), les paysages morbides et mortifères abondent dans *Les Amours jaunes*. Dans « Paysage mauvais » règne un « Calme de peste, où la fièvre / Cuit » (v. 5-6) ; les crapauds y « Empoisonnent de leurs coliques / Les champignons » (v. 13-14) ; l'herbe y est « puante » (v. 7). À la contamination et au pourrissement vient s'ajouter la sourde présence de la mort : sur ces « Sables de vieux os », « Le flot râle / Des glas » (v. 1-2) ; et « La Lavandière blanche étale / Des trépassés le linge sale » (v. 9-10). Dans « Nature morte », les présages funestes se multiplient : « l'Angélus funèbre » des coucous (v. 1), le chat-huant aux yeux flamboyants, le cri brusquement interrompu de la chouette, le bruit de « la brouette / De la Mort » (v. 8-9), le « vol joyeux » de la corneille (v. 10), tout annonce le départ de l'âme du défunt que l'on veille. « La Pastorale de Conlie » présente un autre cas de paysage miné par la pourriture : « L'ergot de mort est dans le blé » (v. 88). En effet, dans la plaine de Conlie achèvent de se décomposer « Nos os qui végétaient pourris » (v. 84), « Ceux dont les pieds verdis sortent à fleur-de-terre » (v. 47), tout un « Ramas de vermine sans nom » (v. 70) et de « Bestiaux galeux » (v. 73). La comparaison du camp de Conlie à « un radeau de naufragés » (v. 21), perdus sur une mer de boue, crevant « devant l'horizon » (v. 22), les yeux « tendus vers une terre » (v. 23), ne peut manquer de faire songer au célèbre épisode du radeau de *La Méduse*, peint par Géricault en 1819. Le sort des conscrits bretons de 1870 ne vaut guère mieux que celui des hommes d'équipage de *La Méduse* en 1816 : les uns ont été sacrifiés par l'impéritie de Gambetta, les autres par celle de Duroy de Chaumareys, ces deux scandales d'État ayant entaché également les débuts de la Troisième République et ceux de la Restauration.

Chez Corbière, l'imaginaire de l'eau est double. À l'érotisation des eaux vives répond le caractère létal des eaux stagnantes. Dans « La Fin », la houle est comparée au « ventre amoureux / D'une fille de joie en rut, à moitié soûle » (v. 32-33). Dans « Matelots », « la mer n'est plus qu'une fille à soldats !... » (v. 107). En revanche, marais et marécages, terrains boueux et sols spongieux sont mortifères. « Paysage mauvais » décrit le funèbre « Palud pâle » (v. 3) du « Marais de Guérande ». « La Rapsode foraine et le pardon de Sainte-Anne » commence par une évocation de « l'infertile plage » (v. 1) de Sainte-Anne-la-Palud. « Le

⁴² Jean de Palacio, *Figures et formes de la Décadence. Deuxième Série, op. cit.*, p. 228.

Crapaud », ce « Rossignol de la boue » (v. 10), « s'en va, froid, sous sa pierre » (v. 13). Les « vingt mille croupissants » (v. 42) de la « Pastorale » laissent leurs peaux « dans la boue » (v. 3) : la « fosse de Conlie » boira leurs « jeunes sangs appauvris » (v. 82-83). « Le Bossu Bitor » s'ouvre sur une description de « l'eau morte et lourde » du port de la Joliette à Marseille :

Le soleil est noyé. – C'est le soir – dans le port
Le navire bercé sur ses câbles, s'endort
Seul ; et le clapotis bas de l'eau morte et lourde,
Chuchotte un gros baiser sous sa carène sourde.
Parmi les yeux du brai flottant qui luit en plaque,
Le ciel miroité semble une immense flaque. (v. 15-20)

Le soleil noyé annonce le suicide de Bitor, tandis que les plaques de brai renvoient symboliquement aux plaques de vareuse mentionnées à la fin du poème :

Plus tard, l'eau soulevait une masse vaseuse
Dans le dock. On trouva des plaques de vareuse...
Un cadavre bossu, ballonné, démasqué
Par les crabes. Et ça fut jeté sur le quai,
[...] et les gamins d'enfants
Jouant au bord de l'eau noire sous le beau temps,
Sur sa bosse tapaient comme sur un tambour
Crevé... (v. 245-248 et 251-254)

Avant de disparaître dans cette « eau noire », Bitor avait regardé Mary-Saloppe de « son œil marécageux ». Le surnom de cette prostituée vient du bateau-outil chargé de draguer la vase dans les ports : le baiser de Mary-Saloppe a remué l'âme de Bitor, qu'on retrouve flottant comme « une masse vaseuse » dans l'eau du port.

Corbière a été hanté par les mêmes préoccupations que les décadents : le style, la poétique et la thématique des *Amours jaunes* annoncent fortement la poésie décadente des années 1880 et 1890. Sa vie, placée précocement sous le signe de la maladie, explique sans doute sa parenté d'esprit avec les écrivains fin-de-siècle et les personnages fin-de-race. Pourtant, son prédécadentisme a aussi ses limites. D'abord, Corbière conserve une intense pulsion de vie : l'énergie et la combativité des marins restent son modèle. Dans « Matelots », il exalte ceux qu'il qualifie de « poème vivant » (v. 58) et qui attendent « quoi : la mort ? / – Non, le flot » (v. 116). Plusieurs poèmes des *Amours jaunes* font l'éloge de l'existence poétique et aventureuse des gens de mer. À la différence des décadents, Corbière ne s'est pas contenté de rêver nostalgiquement d'héroïsme : lui-même s'embarquait sur son côtre pour affronter la mer tempétueuse. Il ne s'est pas replié dans l'esthétisme aux dépens de la vie naturelle. Il n'a pas vécu dans un retraits misanthropique du monde, mais dans de joyeux cercles bohèmes. S'il s'est parfois senti « en dehors de l'humaine piste », ce n'est pas par une

démarche volontaire. Ensuite, *Les Amours jaunes* ne font pas l'apologie de l'antimodernité. Corbière n'a pas une conception élitiste et aristocratique de l'artiste, qui serait le dernier représentant d'un passé prestigieux au sein d'un monde moderne dominé par le prosaïsme et la vulgarité. Autre différence : Corbière n'a pas le goût de la perversion ou du crime pour combler un vide existentiel ; il ne cultive pas la névrose. S'il évoque des attitudes déviantes ou des monstruosité, c'est pour s'en amuser plus que pour s'en inquiéter ou s'en délecter. Enfin, on ne trouve pas dans *Les Amours jaunes* d'inquiétude métaphysique ou de recours au sacré pour renouveler une sensualité blasée. Corbière n'a pas été tenté, comme la génération décadente, par le mysticisme. L'attitude de son « Paria » est celle d'un agnostique : « – Des dieux ?... – Par hasard j'ai pu naître ; / Peut-être en est-il – par hasard... » (v. 53-54). Prédécadent par de nombreux aspects, l'auteur des *Amours jaunes* n'est toutefois pas un décadent intégral : malgré la maladie qui a pesé sur son destin, il a gardé dans ses veines le sang énergétique de l'auteur du *Négrier*.

Yann MORTELETTE