

MURIEL LOUÂPRE

*École Normale Supérieure de Fontenay-Saint-Cloud*

## Misère de Corbière : du bon usage du pauvre en poésie

---

Face à la pauvreté, les poètes, singulièrement en ce siècle du Progrès, hésitent entre deux positions qui ont l'avantage et l'inconvénient d'être aussi rentables littérairement parlant que piégées. Mettre en scène *le pauvre* dans toute l'horreur de son dénuement permet de toucher le lecteur – mais son intérêt concernera au moins autant la jolie poésie de la pauvreté que la « question sociale » –, et de donner ainsi l'occasion à la poésie de manifester ses pouvoirs de transfiguration du réel... ce faisant, on éclipse le pauvre au profit du faste des mots. Mettre en scène *la pauvreté* comme mode de vie – car tel est le postulat du motif bohème, du motif jeune, pauvre, et libre – permet toutes les fantaisies idéalistes tout en détournant fatalement de son objet : le couple poncif jeune/pauvre entraîne les textes dans un espace poétique codé qui a plus à voir avec une certaine image romantique du poète ou du créateur en général qu'avec la pauvreté. On s'éloigne ainsi des dangereuses voies de la politisation du texte. Dans tous les cas les personnages de pauvres et les relations aux pauvres qu'offre le répertoire poétique, nettement défini par les concepts et les images véhiculés par le discours social, conduisent à une dissolution de la pauvreté au mieux dans un discours militant fonctionnant sur des

archétypes (à la façon hugolienne), au pire dans une construction esthétisante. C'est aussi que la parole, dans les deux cas, émane d'un lieu autre : la bourgeoisie. Le pauvre, muet par force, n'est doté que d'une existence relative ou négative, par rapport à la norme sociale qui est fixée par le bourgeois. Par sa famille, sa fortune, Corbière est un bourgeois ; par sa poésie ironique et amère, il se place toujours en porte-à-faux entre toutes les positions. Mauvais bourgeois et faux pauvre, Tristan Corbière choisit l'opposition à tous les poncifs : face aux pauvres, il ne suffit pas d'écrire, il faut *désécrire* la masse de discours qui alimente la littérature... et désobéir aux contraintes formelles qui légitiment un texte poétique, l'entraînant de force dans l'institution. L'attitude de Corbière face à la pauvreté devient ainsi emblématique d'une révolte contre la poésie, d'une guérilla intertextuelle.

L'entrée en dissidence se marque en effet par l'utilisation systématique des lieux du discours poétique : en récupérant les formes et les lieux de la poésie bohème pour la dépouiller de ses oripeaux, Corbière rend la pauvreté à une lumière crue et sans fard, à sa laideur si peu poétique. Ainsi le poncif de la pauvreté poétique est-il magistralement raillé dans « À la mémoire de Zulma<sup>1</sup> », chanson désinvolte qui pastiche la forme des *Chansons des rues et des bois* hugoliennes et exploite le lieu commun de la jeunesse comme capital :

Elle était riche de vingt ans,  
 Moi, j'étais jeune de vingt francs,  
 Et nous fimes bourse commune,  
 Placée, à fonds perdu, dans une  
 Infidèle nuit de printemps...

On reconnaît aisément l'insouciance proverbiale de la jeunesse dans cette richesse placée « à fonds perdu », qui sera dilapidée dans une « nuit de printemps », car il est entendu que la saison des amours comme la mère Nature veille sur les jeunes passions. Mais la nature est hypocrite, et ce bel ordre se dégrade rapidement : cette lune qui, dans la suite du poème, donne le change – au sens propre – en semblant un écu sur fond de nuit, est un trou par lequel vont passer et le capital matériel et le capital symbolique des amoureux :

Vingt ans ! vingt francs !... et puis la lune !

Tout ce drame allègre se joue autour des polysémies respectives des lunes et des trous qui fondent l'ordinaire, la jouissance et la perte inéluctable du jeune couple :

Toujours de trous en trous de lune,  
Et de bourse en bourse commune...  
– C'est à peu près même fortune !

C'est allegretto que s'enchaînent, sous l'illusion de l'insouciance, les étapes de la dégradation de l'idylle, par des séquences anaphoriques « Bien des vingt ans, bien des vingt francs », « Bien des trous et bien de la lune », jusqu'à la chute et le suspense ménagés par des points de suspension, véritables ellipses temporelles en forme de pirouettes, qui font virer l'idylle au sordide. Quand vient la chute, le rythme est scandé par un désinvolte « puis après » qui marque autant la temporalité que la conséquence :

– Puis après : la chasse aux passants,  
Aux vingt sols, et plus aux vingt francs...

Puis après : la fosse commune,  
Nuit gratuite sans trou de lune.

La fosse commune répond à la bourse commune initiale, la gratuité ironique au premier placement symbolique. Se nouent ainsi le thème poncif de la fuite des ans (de la nymphette à la prostituée à vingt sols), vécue sur le mode du comique grivois, et celui de l'idylle version bohème, qui désamorçait traditionnellement la pauvreté en la faisant passer dans une dorure factice, la prétendant rachetée par la jeunesse. Cette idylle bohème, Corbière nous la dévoile nostalgique poncive, poésie de vieillard (*ah ! si j'avais vingt ans !*) se dédommageant par la construction de son symétrique, selon l'axe du pouvoir, le jeune pauvre (*ah ! si j'avais vingt francs !*). La nature ne rémunère donc pas une jeunesse qui ne serait que pure dépense : elle est l'occasion même de sa perte et, via la dépense sexuelle, fait sombrer l'idylle dans la folie vénérienne, ce que suggère le titre complet du poème : « À la mémoire de Zulma, vierge folle hors barrière et d'un louis ».

Corbière renvoie la poésie de l'idylle à sa vérité économique, tout en pastichant les lieux communs de la Bohème. Mais s'il se refuse à valoriser la pauvreté par sa poétisation, il s'interdit de la même façon le poncif symétrique de la bohème artiste, du poète valorisé par sa pauvreté, en retournant le processus d'ironisation contre lui-même. Tel est l'argument de « Bohème de Chic<sup>2</sup> ». « De chic », comme on dit en peinture. Le « chic », ainsi que l'a défini Baudelaire, est cette qualité des peintres superficiels, « trop artistes », qui subordonnent tout à l'effet, à l'admiration facile du vulgaire : il s'agit donc de mettre en scène une pose factice, une pose qui dénonce son propre artifice<sup>3</sup>. La pauvreté y est

revendiquée contre tous les prestiges sociaux, des plus institutionnels « Ne m'offrez pas un trône ! ») aux plus superficiels « Que les bottes vernies/Pleuvent du Paradis,/avec des parapluies... ». Tout le texte s'articule autour du motif consubstantiel à celui de la pauvreté, déjà vu dans « À la mémoire de Zulma », celui du trou : trou des vêtements, époque râpée, trou du chapeau, habit mis en perce, blason au fond troué d'arlequin<sup>4</sup>. On y retrouve jusqu'au motif, d'origine hugolienne, mais devenu poncif en cette fin de siècle, de l'habit percé du pauvre qui, posé sur un poêle, se fait ciel étoilé, consacrant les noces mystiques du pauvre et de l'univers. Plaqué, dédoublé (trou au manteau, puis au chapeau), le motif est donné pour ce qu'il est, un pur poncif qui confine ici à l'absurde, dans la mesure où il identifie le poète à cette lumière qui irradie par les trous des habits<sup>5</sup>.

La bohème est en conséquence une pose de pauvreté qui nécessite un investissement symbolique – on réinvestit des clichés à la Bourse des valeurs poétiques – et même matériel : il faut mettre un habit en perce pour faire de beaux haillons, des haillons réussis, bien poétiques, il faut, en bon fils à papa<sup>6</sup>, faire des dettes pour s'acheter des poux, s'acheter, en somme, une pauvreté.

### *La pauvreté comme machine de guerre*

Corbière a donc réglé un compte avec les poncifs de la pauvreté poétique. Mais il n'en a pas fini pour autant avec la poésie en tant que telle. Car ce modèle de démythification du discours poétique montre que la pauvreté peut servir de machine de guerre contre les prestiges poétiques quels qu'ils soient, devenir une arme

critique et la base de l'élaboration d'une poésie de forme pauvre : une poésie réduite « à l'os », voire une poésie du pauvre. On a fréquemment montré comment Corbière gauchissait sa langue, l'entraînant vers l'argot ou le style oral<sup>7</sup> : fautes d'orthographe volontaires, prosodie inégale, chevilles, syntaxe faussée. Il ne faut pas voir ici la construction d'une langue dite pauvre fondée sur l'imitation d'une langue peuple, ce qui n'est pas exactement la même chose. Ce qui est pauvre ici, c'est une négativité par rapport à l'horizon d'attente poétique.

En premier lieu, la langue pauvre chez Corbière est une langue qui s'enracine, ou tente de le faire, dans un univers de pauvreté symbolique. Tel est le sens de l'utilisation du motif de la Bretagne, du vocabulaire breton : le breton est une langue dissidente, une langue paria qui résiste à la langue de culture officielle et renvoie au cadre dans lequel Corbière a choisi d'enraciner sa contre-poésie, la Bretagne. Pas Jersey ni Saint-Malo, non pas Hugo et Chateaubriand déclamant sur leurs rochers respectifs, les cheveux au vent et le verbe prophétique, pas plus que la « matière de Bretagne », comme on dit, prétexte aux fées chevaleresques pour lesquelles s'est enthousiasmé le XIX<sup>e</sup> siècle romantique, mais un monde pauvre, âpre, le lieu naturel d'une poésie rendue au sol, qui saura se rendre au silence et à l'échec. L'exploitation d'une langue dissidente, d'un pays<sup>8</sup> et d'une syntaxe décharnés donne la base d'une poésie chiche, dépouillée du trop plein, du trop riche poétique. Il ne s'agit pas pour autant d'une poésie pauvre, mais de la mise en place d'un cadre symbolique qui rend possible l'écriture et la lecture d'une poésie du pauvre<sup>9</sup>. C'est-à-dire une poésie à la fois trop simple et

trop voyante, poncive, indélicate, incapable de tenir le standing de la poésie consacrée. Cette poésie, Corbière la recherche par sa syntaxe, par ses jeux de mots, par ses métaphores. C'est peu de dire que la syntaxe corbiérienne est heurtée, elle force en fait sans cesse le texte à revenir sur lui-même, privilégie les petites séquences de mots, hache et coupe par le biais d'une hyperponctuation frénétique, met les syntagmes en conflit les uns avec les autres, ainsi que le montre le poème « Paria » :

Mon souvenir – Rien – C'est ma trace.  
Mon présent, c'est tout ce qui passe  
Mon avenir – Demain... demain<sup>10</sup>.

L'indéfini « Rien » vient balayer et invalider la proposition dans laquelle il s'insère, comme la répétition dubitative « Demain... demain » met amèrement en doute la possibilité même d'un avenir. La prosodie fonctionne de la même façon : Corbière utilise la coupe, l'enjambement et le rejet pour produire des conflits de sens, des effets d'attente déjoués, feignant d'adopter un modèle de poésie élevée pour mieux la jeter à bas.

– L'idéal à moi : c'est un songe  
Creux ; [...] <sup>11</sup>

Le mot « songe », si romantique, vient s'échouer dans le ridicule, dans l'autodérision du songe creux. Il y a là un refus manifeste de la plénitude du sens. Le texte infléchit un modèle poétique au moyen d'une langue appauvrie qui ne rechigne ni au mauvais goût, ni à la faute d'orthographe, ni aux effets comiques. Le calembour « Papa pou, mais honnête »), le mot composé, les formules à l'emporte-pièce, les effets

farcesques ouvrent une faille dans le pacte de bonne éducation entre poète et lecteur, faille qui permet l'intrusion dans ce système dominant qu'est la littérature d'une brusque et gauche altérité en haillons.

Si la stratégie de Corbière consiste à faire jouer contre le potentiel lyrique tout un arsenal de poésie dérisoire, de poésie de la dérision, de poésie du pauvre, elle s'applique en général à des sujets extérieurs à la pauvreté, ou seulement à une pauvreté fausse, poncive, jouée. La question qui se pose dès lors est de savoir comment l'on va parler du vrai pauvre, si l'on ne va pas devoir changer de topique et remplacer la distanciation par un autre point de vue. En d'autres termes, cela a-t-il un sens de faire jouer la « machine de guerre Pauvreté » contre le pauvre lui-même ? À cette question, la poésie corbiérienne répond par l'affirmative. Oui, cela a un sens, car le pauvre n'existe pas. Ce n'est pas de lui que l'on parle quand on en parle, c'est d'un regard porté sur lui, et ce regard est une grille, il est déjà une lecture fondée sur un langage forgé dans les classes supérieures. C'est pourquoi le vrai pauvre chez Corbière est un être hybride, mi-plaie mi-mot et portant les mots dont on l'affuble comme autant de plaies. Par suite, la charge ironique de la poésie corbiérienne aura seulement à se déplacer légèrement pour bombarder de pauvreté nue et crue un sujet pauvre qui est en réalité un objet de langage, la chose consentante du discours des prêtres et des bourgeois.

### *Pauvreté et discours : l'aliénation*

« C'est le bon riche, c'est un vieux pauvre en Bretagne », nous dit l'incipit de « Un riche en Bretagne<sup>12</sup> », déconstruisant le type du bon pauvre. Qu'est-ce qu'un

bon pauvre ? Un homme heureux. « O fortunatos nimios sua si... », trop heureux en effet s'il eût connu son bonheur, ce traîne-misère qui va de ferme en ferme se faire donner « panem nostrum », ce pauvre de catéchisme qui habite un monde de mots et de références bibliques, dort dans une *crèche* et attend la *manne*. Bon pauvre, bon desservant du Bon Dieu, « sa venue est bien », car il est ce pauvre élevé par le discours religieux au rang de noble spirituel, et qui fait fructifier ce discours en se conformant à ses préceptes selon une logique toute commerçante :

C'est un petit rentier, moins l'ennui de la rente.  
Seul, il se chante vèpre en berçant son ennui...  
– Travailler – Pour quoi faire ? –... On travaille pour  
lui.  
Point ne doit déroger, il perdrait la pratique ;  
Il doit garder intact son vieux blason mystique.

Les pauvres franchement loqueteux de « La Rhapsode foraine et le Pardon de Sainte Anne<sup>13</sup> » ne sont guère différents....

Sont-ils pas divins sur leurs claies,  
Qu'auréole un nimbe vermeil,  
Ces propriétaires de plaies,  
Rubis vivants sous le soleil !....

Propriétaires de plaies « Le chancre est un gagnepain », ils vivent de l'illusion de la transsubstantiation de la carne impure en charnier d'élus pour les cieux, non qu'ils y croient eux-mêmes, mais leur survie économique dépend de leur adhésion au discours qu'on a confectionné pour eux. D'où l'ironie cinglante de Corbière qui confronte le plus brutalement possible la

déchéance physique aux sentences apaisantes et à l'onguent charmeur des citations bibliques soulignées par l'italique :

[Ils] boivent l'eau miraculeuse  
 où les jobs teigneux ont lavé  
 leurs nudités contagieuses...  
 – *Allez!* la foi vous a sauvé<sup>14</sup>

La pauvreté agit comme un révélateur, décape, ronge l'artificiel et grave ses images à l'acide, elle participe à ce que Corbière appelle ailleurs sa « manière noire ». La pauvreté dans le texte semble donc en mesure de redonner de l'authenticité et de l'acuité à la parole, mais seulement au prix du maintien constant des deux pôles, pose et pose de chic, parole et écho ricanant. Se fait ainsi jour le vrai visage de la pauvreté, qui est aliénation. Le discours sur le pauvre le prend en otage, l'inclut de force dans un échange inégal. Dans une certaine mesure, le texte corbiérien, tout démystificateur qu'il se veuille, s'inscrit dans le cadre de cet échange, exploitant lui aussi, à sa façon, le thème pauvre. S'il nous semble devoir échapper à ce coup de force culturel, c'est qu'il n'exploite guère la pauvreté que comme modèle. Car l'analyse du pauvre que nous venons d'ébaucher et qui aboutit à définir la pauvreté comme aliénation par le discours nous donne la clef de ce qu'est pour Corbière une poésie pauvre, et non plus une poésie du pauvre, soit une poésie qui ne décrirait plus la pauvreté mais reconstruirait aux différents niveaux actanciels de son propre texte les relations inégales qui fondent la domination, l'aliénation, la pauvreté.

*Dysfonctionnement de l'échange : l'économie poétique*

Le poème corbiérien met en circulation à un premier niveau un certain nombre d'objets plus ou moins incongrus, instaurant des échanges de choses et de mots par lesquels se constitue le sens...

Papa, – pou, mais honnête, –  
M'a laissé quelques sous,  
Dont j'ai fait quelque dette,  
Pour me payer des poux<sup>15</sup>!

L'échange ironique qui fait rimer la dette d'honneur, mais déshonorante, avec l'honnêteté, est pervertie par l'objectif de la transaction, puisqu'il s'agit de rien moins que de s'acheter de la pauvreté, échanger le numéraire « quelques sous ») contre l'indéterminé de la dette indéfinie « quelque dette »), se fabriquer du haillon. Ce sont ces échanges incongrus entre un réseau récurrent d'objets poétiques, choses et mots, qui fondent la dynamique presque surréaliste des poèmes. Dans « À la mémoire de Zulma », c'étaient les vingt ans, les vingt francs, la lune et les trous dont la mise en circulation créait de la pauvreté. Au fil de ces échanges il y a quasiment toujours déperdition de valeur, l'échange est fatalement inégal et produit du pauvre, même symbolique. Cette fatalité de l'échange inégal est mise en scène dans « Bonne Fortune et Fortune<sup>16</sup> ». Le locuteur s'y montre complaisamment en posture de prédateur-séducteur aux aguets. Cette pose est cependant doublée d'une auto-ironie impitoyable qui dégrade l'attitude valorisante, d'une part en la féminisant, d'autre part en l'assimilant à une position de sollicitation, de prostitution « Je faisais mon trottoir »). De surcroît le sujet lui-même ne croit guère à sa propre comédie :

Et je me crois content-pas trop ! – mais il faut vivre :  
Pour promener sa faim, le gueux s'enivre...

Le gueux trompe sa faim, vicie la nature en y introduisant la fraude, thème d'époque, ce qu'on peut considérer comme une répercussion interne de l'inégalité de l'échange socio-économique. À l'instar du gueux, le sujet se pipe lui-même, croyant séduire (mais sans y croire vraiment, telle est la spécificité des tromperies purement spirituelles). Le sujet qui fait donc son trottoir « sa croisière » voit passer devant lui un idéal – désigné comme tel par la majuscule – emprunté à l'univers baudelairien, comme l'indique le mouvement dialogique qui suit.

Un beau jour – quel métier ! – je faisais comme ça,  
Ma croisière- métier !... – Enfin, Elle passa  
– Elle qui ? – La Passante ! [...]

Mais alors que chez Baudelaire cette rencontre s'organisait autour d'un échange implicite de connivences symétriques – « Ô toi que j'eusse aimé, O toi qui le savais ! » –, ici l'échange est ironiquement inégal, l'amour potentiel remplacé par une obole effective qui renvoie le poète, dans sa tentative de séduction, à une position sociale dévalorisée, de telle sorte que la poésie se trouve ruinée par l'argent. Le poète est placé dans une position d'infériorité patente :

Vrai valet de bourreau, je la frôlai... – mais Elle  
Me regarda tout bas, souriant en dessous,  
Et... me tendit sa main, et... m'a donné deux sous.

Le décrochage par suspension et changement de temps intensifie la chute, la dégradation de la rencontre sublime en scène sociale. Au bas du texte, la mention

« Rue des martyrs » pose un contrepoint auto-ironique à la citation en exergue, empruntée à Don Giovanni : « Odor della feminita ». Le poème nous fait ainsi passer de la position dominante du séducteur à une position de dominé par le biais de la réinscription de la rencontre dans un cadre socio-économique. La pose chez Corbière n'est tenue qu'autant qu'elle peut être dégradée.

Le refus et la dénonciation de l'échange comme asservissement forment en fait le fond de tous les poèmes mettant en jeu la pauvreté à quelque degré que ce soit. Comme en témoignent de nombreux incipits, en particulier celui de « Paria », lequel pose le problème en des termes spécifiquement politiques :

Qu'ils se payent des républiques,  
Hommes libres ! – carcan au cou –  
Qu'ils peuplent leurs nids domestiques !....  
– Moi je suis le maigre coucou<sup>17</sup>.

Le Paria pose sa liberté par son refus de participer à un marché illusoire : la république est le lieu d'exercice d'une fausse liberté achetée, payée, éventuellement de mots, qui tient chacun dans la servitude de l'échange. On peut accepter le carcan au cou, moyennant quoi la chose publique pourra rimer avec nid domestique, effaçant la dichotomie des espaces, révélant le domestique, c'est-à-dire l'esclave, dans le citoyen. Face à cet échange pipé s'impose et s'expose l'irréductible individu, le « moi, je ». Ce décrochage est la seule façon d'échapper à l'emprise d'un échange inégal, de ne pas se laisser prendre au jeu du système d'offre et de demande des signes. Il s'agit là d'un modèle qui va se répercuter au-delà du niveau de l'échange concret et se projeter dans un échange symbolique qui sert

également de matrice de sens. À la Bourse du sens, il s'échange des mots contre des choses, il s'échange des mots contre des mots.

Ainsi dans « La Rapsode foraine et le Pardon de Sainte-Anne », l'échange de biens matériels et symboliques entre le clergé et le peuple forge la définition du sujet pauvre. Aux pauvres il échoit un discours pour toute richesse, une rhétorique moyenâgeuse entre « Blason mystique » et « Croisés », tandis que l'intercesseur de Dieu, qui prêche la soumission, qui commande de vivre sur des mots et de mots, semble se contenter de nourritures moins spirituelles, comme le suggère la chute abrupte de ce tableau :

– Le pasteur de Sainte-Anne est gras. –

La pauvreté chez Corbière ne se résume donc pas à une thématique du pauvre observé par un bourgeois compatissant ou sublimant sa condition. Il ne recrée pas une pauvreté analogue, mais l'impact de la domination sur le dominé (« Bonne Fortune et fortune »), une domination intégrée, acceptée, légitimée par le dominé lui-même car elle lui permettra de vivre. Ce processus pervers, qui impose au pauvre les valeurs dominantes, repose principalement sur un travail discursif. C'est pour cette raison que l'usage de la citation, voire de la référence intertextuelle est si important, notamment dans « Bonne Fortune et Fortune », où le poète reprend à son compte le processus, se l'applique à lui-même, se transformant en dominé et, concrètement, en pauvre. Il ne saurait mieux faire comprendre que le discours quel qu'il soit est certes un échange, mais, comme les relations sociales, un échange truqué. Néanmoins, le discours poétique, quelle que soit sa spécificité esthétique,

ne peut prétendre se tenir à l'écart de cet échange symbolique inégal ; il s'insère dans un discours social, dans une économie, dans un marché de la valeur symbolique. Pour déjouer cette inscription sociale de sa poésie, Corbière va tenter d'exhiber l'échange, d'en faire l'objet même du texte, présentant la poésie, elle aussi, comme un échange truqué.

### *La poésie comme échange truqué*

Cet échange truqué encadre et définit d'avance tout le recueil. Celui-ci est en effet introduit par une brève parodie de la fable *La Cigale et la fourmi*, fable s'il en est de l'échange, traitant de la place des producteurs (les utiles) et des artistes (les autres) dans le système économique et social. Cette parodie, « La cigale et le poète », rapporte une demande du poète à sa Muse, demande rémunérée d'inspiration qui déjoue le thème séculaire de l'inspiration comme don des Dieux. Il la paiera, lui dit-il, en retour, de poèmes, de mots à sa gloire. Mais payer de mots signifie aussi tromper<sup>18</sup>, et nous verrons dans l'épilogue du texte la créancière courroucée s'estimer flouée par cette poésie bancaire qui refuse d'être littéraire et constitue dès lors une piètre valeur d'échange<sup>19</sup>. Ainsi la mise en contexte du recueil manifeste la poésie comme prisonnière consciente d'un échange inégal qui accuse sa non-valeur.

Ainsi se définit la position institutionnelle de la poésie, position qui tient de la créance, de la dette et de l'échange. La position sociale du poète est, elle aussi, inscrite dans le texte, puisque ce dernier est dédié à l'auteur du *Négrier*, Édouard Corbière, le père de Tristan, romancier connu et reconnu en son temps, ce que

Tristan ne fut jamais, comme on sait. Est-ce un ralliement par la bande à la loi de la reconnaissance sociale ? Le poème intitulé « Déclin » nous interdit de le penser. « Déclin » remonte le temps, il retrouve l'écrivain au temps de sa jeunesse « Bien », c'est-à-dire pauvre et libre (réapparition du couple d'adjectifs formant le poncif bohème), qu'il fait rimer avec « Rien », qui désigne ici moins la non-valeur que l'indétermination de celui qui ne s'est pas encore vendu. N'être « Rien » dans le marché de la valeur est la condition sine qua non pour pouvoir être quelqu'un.

Il a vu lui sourire, au retour, la Fortune ;  
 Lui ne sourira plus que d'autrefois ; il sait  
 Combien tout cela coûte et comment ça se fait<sup>20</sup>.

La Fortune consomme le poète lorsqu'il prend sa place dans la circulation des valeurs, elle lui vole, textuellement, son sourire, comme prix de son intégration à la sphère du *comment* et du *combien*. Il s'ensuit une métamorphose complète qui affecte l'écriture même :

Son cœur a pris du ventre et dit bonjour en prose.

Par le biais de ce couple cœur/ventre, l'échange se repolarise entre pauvre et bourgeois. En effet, ceci est important car ventre et cœur forment un couple régulièrement utilisé par Corbière pour définir l'opposition du pauvre et du bourgeois. Dans « Le convoi du pauvre », le peintre a le cœur dans le talon, pastiche spirituel de l'expression : « avoir l'estomac dans les talons », qui renvoie à l'image d'une misère de l'âme qui détrône la misère matérielle et ses effets physiologiques. Dans le même registre, le courage du pauvre se traduit par le fait qu'il a « du cœur au ventre » : c'est

l'exact négatif du poète embourgeoisé qui voit son cœur s'empâter. Le jeu entre ces deux pôles « cœur » et « ventre » redouble un jeu entre des positions sociales tranchées que le poète, manifestement en va-et-vient entre bourgeoisie et pauvreté, combine et met en circulation pour créer l'image bifrons d'une misère de l'âme qui est la vraie pauvreté de l'artiste. Et la misère de la poésie, c'est la prose. La poésie ne survit pas à l'institutionnalisation. Fini, banal, célèbre, l'écrivain a perdu son identité en acquérant une existence institutionnelle :

Vous le reconnaissez, fini, banal, célèbre...  
Vous le reconnaissez, alors, cet inconnu.

La poésie serait-elle alors garante de l'authenticité du sujet face au risque de dissolution de l'échange littéraire ? Nous avons vu qu'elle n'échappait pas elle-même à la règle corbiérienne de l'échange inégal. Seulement, elle secrète son propre contrepoison et protège le sujet dans la mesure où elle établit à son profit un autre circuit, la mise en circulation du sens, la mise en circulation de sens entre des mots. À quel moment cet échange-là sera-t-il récupéré et figé par l'institution ? À partir du moment où il pourra être exploité par un lecteur qui fixera la circulation du sens, d'ou la nécessité de maintenir ouvert au maximum le sens, de dégrader le sujet de façon à ce que le lecteur ne puisse ni ne veuille s'y identifier, d'user de toutes les ressources qui empêcheront son texte d'entrer dans le jeu de l'institution. Jeux de mots, poncifs, vers boiteux sont autant de façons d'échapper à la récupération esthétisante. Corbière crée de la sorte les conditions de sa propre aliénation, plaçant le sujet poétique dans la position du

pauvre, c'est-à-dire dans une position de dominé, mais qui échappe par là même, autant qu'il est possible, à l'échange. Échappant par le bas à l'institution, il crée de fait efficacement les conditions de ce que Verlaine pourra appeler sa malédiction. Les poètes maudits sont ensuite, par une logique impitoyable, assimilés à des poètes pauvres économiquement et socialement.

### *Portrait de l'artiste en pauvre*

L'examen de la poésie corbiérienne à la lumière de son traitement de la pauvreté, que nous avons vu bien vite se transformer en rapport de force et en échange inégal, nous amène à voir en elle un refus de la circulation et de l'échange. Le poème essaie de s'abstraire d'un certain type d'échange en le colorant de pathos et d'emphase, de s'abstraire de l'échange lecteur/auteur, qui mène de la reconnaissance au déclin, en interposant les fictions thématiques et les réalités stylistiques d'un marché poétique dont le sujet serait la première victime. En d'autres termes, le guetteur de « Bonne Fortune et fortune » est bien un dominé consentant assimilé par analogie à un pauvre, et le recueil est bien inclus dans une transaction douteuse entre Muse et gloire qui permet cependant au locuteur de rester libre et d'échapper à l'institutionnalisation. Mais libre de quoi ? Là est le problème sans doute de cette pauvreté corbiérienne. Artiste en pauvreté, comme on dit pauvre en esprit, Corbière ne se met-il à l'abri de l'échange inégal que par la dépossession ? Il s'agit à présent de savoir si cette stratégie de déséquilibre de l'institution littéraire est susceptible de redéfinir positivement un sujet poétique.

Jusqu'ici, on a envisagé la façon dont le pauvre était représenté par Corbière en faisant l'économie de la définition de la position du locuteur face à son objet. On sait que le discours sur le pauvre est rendu difficile par l'extériorité du locuteur : appartenant au système dominant, le locuteur est celui qui fixe les valeurs et possède la maîtrise du discours. Corbière aura beau se déguiser en marin breton et traîner dans les rades, il n'est pas un pauvre. Il pourrait choisir de faire de cette distance l'occasion d'une sublimation de l'altérité pauvre ou au contraire de l'ignorer au nom de l'universelle fraternité, mais il choisit une autre solution : il en fait le modèle même de sa parole. Il importe dès lors de savoir de quel pauvre on parle, et de quel lieu on en parle.

Ce qui caractérise le pauvre corbiérien, c'est le Hasard, comme ultime dépossession de soi. Le pauvre est cet être dont l'existence est privée de sens, dont l'individualité est dévalorisée, qui souffre en toutes choses d'une absence de nécessité. Le pauvre de « Un riche en Bretagne » est qualifié de *philosophe*, car le discours bourgeois le présente comme se complaisant dans une position de passivité, d'acceptation de tout (des dons qui lui viennent des animaux, des hommes, de Dieu). À sa façon, il est censé être un seigneur, être libre. C'est un homme qui marche, et qui sera trouvé à terre un soir de beuverie, comme, curieusement, la pauvre Rapsode, ou comme le locuteur de « Paria ». Mais l'incarnation la plus forte de cette liberté qui confine à la disparition reste la Rapsode :

Son nom... ça se nomme Misère.  
Ça s'est trouvé né par hasard.

Ça sera trouvé mort par terre...  
La même chose – quelque part<sup>21</sup>.

« Par hasard », « quelque part » : l'indétermination absolue de l'existence se retrouve dans les mêmes termes, mais appliquée au poète lui-même dans cette profession de foi qu'est « Paria » :

– Des dieux ?... –. Par hasard j'ai pu naître ;  
Peut-être en est-il – par hasard...  
Ceux-là, s'ils veulent me connaître,  
Me trouveront bien quelque part<sup>22</sup>.

« Paria » est le poème de la liberté comme dépossession, inversion permettant de transcender par le bas : « Toujours seul – toujours libre ». Dans ce poème, la dépossession s'exprime paradoxalement par l'abondance des possessifs : « Ma patrie » («...elle est par le monde »), « mon pavillon », « ma pensée » (« est un souffle aride »), « mon passé : c'est ce que j'oublie ». Le possessif concentre le poème sur le sujet seul et finit par créer un effet de renversement du sens : toujours nié, déjoué par les vers qu'il ouvre, le possessif prend le sens ironique d'une catégorie grammaticale jetée là pour mieux faire illusion, pour faire ressortir l'absolu dénuement du locuteur. Le sujet se dépossède en s'attribuant des possessions qu'il se dénie ironiquement dans un seul et même mouvement :

Ma moitié, comme moi sans âme ;  
Et ma moitié : c'est une femme...  
Une femme que je n'ai pas.

Corbière pousse cette autodépossession systématique jusqu'à renoncer à tout, jusqu'à renoncer même à se poser en sujet. Ainsi se multiplient les formules

d'abandon, notamment par la récurrence de l'adverbe « bien » : « [...] Ils me trouveront bien quelque part/[...] Ma patrie s'ouvrira bien sans qu'on l'en prie/[...] Mon os ira bien là tout seul ». Ainsi va le poème, dans ce mouvement oscillant entre l'affirmation et un mouvement d'arrachement désenchanté, qui rend le sujet à sa solitude, à sa liberté pour rien, au hasard. Le rapprochement entre le pauvre et le poète se fait donc sur un mode purement négatif. Le pauvre révèle en somme sur le mode social la condition même du sujet corbiérien, cette incapacité à être et à justifier son existence.

### *Dépossession et parole*

N'accédant à la plénitude que par passage à la limite du désespoir, le sujet corbiérien désespère d'une parole pleine. Cette parole, il se l'est interdite, il l'a minée. Et pourtant il existe une parole du pauvre. Car la pauvre du Pardon qui est incarnation et emblème de la Misère, est aussi la *Rapsode*. Ce n'est certes pas un sujet à part entière, puisqu'elle est aussi désignée par le démonstratif de l'innommable, Ça :

Ça peut parler aussi, sans doute.

Ça peut penser comme ça voit :

Toujours devant soi la grand'route...

– Et, quand ç'a deux sous... ça les boit<sup>23</sup>.

Ce démonstratif, nous le connaissons, il se retrouve dans ce poème charge qu'est « Le crapaud », qui met en scène une *Bouche d'Ombre* repoussante identifiée au locuteur<sup>24</sup>. Le Pauvre se rapproche ainsi du poète par la dépossession et la dégradation marquées par le démonstratif « ça », dépossession subie ici, volontaire là. Mais

ce n'est pas tout. « Ça ? » est aussi le titre du poème liminaire du recueil, sa définition pourrait-on dire. « Ça ? » est l'interrogation à laquelle tente de répondre le texte.

Des essais ? – Allons donc, je n'ai pas essayé !  
 Étude ? – Fainéant je n'ai jamais pillé.  
 Volume ? – Trop broché pour être relié...  
 De la copie ? – Hélas non, ce n'est pas payé<sup>25</sup>!

Le poème est entièrement composé d'une structure répétitive question-réponse, la question suggérant une définition du texte selon les normes littéraires (est-ce en vers ? êtes-vous poète ?) et se voyant systématiquement opposer une pirouette qui tourne en dérision la catégorie utilisée, jusqu'à la conclusion finale :

ÇA c'est naïvement une impudente *pose* ;  
 C'est, ou ce n'est pas *ça* : rien ou quelque chose...  
 [...]  
 L'Art ne me connaît pas. Je ne connais pas l'Art.

« Ça ? » est donc un poème qui revendique l'absence de nécessité, de valeur, qui refuse le circuit de l'échange institutionnel, qui tente d'opposer une voix poétique à l'art. La mention du lieu de rédaction, « Préfecture de police », est explicite : elle désigne le poème comme un manifeste pour une parole hors-la-loi de l'Art. Ici s'établit la vraie fraternité du poète et du pauvre : hors-jeu de l'échange, des institutions, de la valeur, dans un *no man's land* qui annihile l'individualité, qui rend presque impossible la parole. « Je puis me taire si je veux », dit le Paria, à cela près qu'il reste toujours un peu de sujet, un peu d'identité positive, assez pour parler encore. De même qu'il en reste assez chez les

pauvres pour qu'il s'y trouve une Rapsode. Cette Rapsode, le texte nous la présente en ces termes :

– Si tu la rencontres, Poète,  
Avec son vieux sac de soldat :  
C'est notre sœur... donne – c'est fête –  
Pour sa pipe, un peu de tabac !  
Tu verras dans sa face creuse  
Se creuser comme dans du bois  
Un sourire ; et sa main galeuse  
Te faire un vrai signe de croix<sup>26</sup>.

*Vrai* : ce qualificatif échappait jusqu'ici au poète ; il l'identifiait rageusement à une pose, à une dérobade, voire à une comédie cynique. Ici plus qu'ailleurs, le statut de la notion de vérité se révèle problématique. Identifiée à l'authenticité, soit à l'adéquation entre l'être psychologique et l'être social, la vérité semble pour l'individu reposer sur l'évitement ou le déni de gestes et de rôles littérairement ou socialement attribués. Ce refus qui fonde la poésie de Corbière se trouve donc réévalué comme étape dialectique d'une affirmation. On peut y voir le signe d'une paradoxale réussite du poète des ratages : faire surgir, par une écriture pauvre et aliénée, dans l'effacement du sujet, une parole prétendument libérée. Mais l'on se souvient de « Déclin », ce poème ambigu qui revalidait soudain les poncifs combattus ailleurs (la jeunesse poétique et bohème contre la bourgeoisie en prose), manifestant comme l'intrusion de l'individu, à contre-courant, dans sa propre stratégie poétique. Il y a là une faille, la tentation romantique de sauver quelque chose, *de faire qu'il y ait une rapsode parmi les plus pauvres*, le refus de se rendre, malgré tout, au silence. Or, et réciproquement, si nous lisons Corbière aujourd'hui, malgré tout ce qu'il a fait

pour insulter la beauté ou échapper à l'institution (à la critique), c'est qu'il a laissé des prises esthétiques à notre lecture, une beauté, même amère, un sujet même battu en brèche par le silence. L'individu résiste et avec lui s'engouffrent des déterminations qui ramènent le texte à la littérature, la pauvreté à une technique. Le simple fait que nous *parlions* de Corbière comme d'un poète maudit montre assez que la malédiction était seulement presque parfaite.

### Notes

1. Tristan Corbière, « À la mémoire de Zulma, vierge-folle hors barrière et d'un louis », dans *Les Amours jaunes*, édition présentée et annotée par Michel Dancel, dans Arthur Rimbaud, Charles Cros, Tristan Corbière, Lautréamont, *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1980, p. 411-412. Les notes subséquentes relatives aux *Amours jaunes* renvoient à cette édition, dorénavant désignée par le sigle *AJ*.
2. *AJ*, p. 400-402.
3. Le titre nous renvoie aux *Scènes de la vie de bohème* de Murger, soit à une image déjà théâtrale, déjà posée de la bohème ; c'est cette théâtralité implicite de la bohème qui sert ici de base à la démystification corbiérienne.
4. Identification du blason au fond de culotte rapiécé, vraie noblesse de sans-culotte.
5. Ou à une image grandiose du poète comme corps céleste.
6. Édouard Corbière, qui paye en l'occurrence l'édition à compte d'auteur des *Amours jaunes*, s'intègre donc à sa façon dans cette pose...
7. Voir Jean Rousselot, *Tristan Corbière*, Paris, Seghers, 1951 et Albert Sonnenfeld, *L'Œuvre poétique de Tristan Corbière*, Paris, P.U.F., 1960. Jean Rousselot souligne notamment qu'il s'agit là d'une entreprise de désacralisation et de refus de la poésie.
8. Cet ancrage de la poésie en pays breton peut se manifester par l'intégration de mots bretons (noms de lieux mais aussi noms communs), comme par l'utilisation de modèles culturels (le Pardon, les airs, les traditions locales).

9. Cette forme de poésie du pauvre se prive naturellement de toutes les instances de légitimation qui forcent le respect et l'attention du lecteur : par ce cadre symbolique, Corbière essaie de canaliser seul, avec les moyens qui lui sont propres et non pas ceux qui lui sont prêtés par une tradition ou une institution, la lecture.
10. *AJ*, p. 474.
11. *Ibid.*
12. *AJ*, p. 476-477. « O fortunatos nimium, sua si... » (Virgile) est placé en exergue de ce poème.
13. *AJ*, p. 479-487.
14. C'est ici, sous une forme grinçante, un lieu commun de l'époque, que l'on retrouve dans *Lourdes* de Zola, comme dans *Les foules de Lourdes* de Huysmans, la conviction que le vrai miracle réside dans l'absence de contamination par le bouillon de culture des bassins.
15. « Bohème de chic », *AJ*, p. 400.
16. *AJ*, p. 400-402.
17. *AJ*, p. 472.
18. On retrouve ici Don Juan, modèle héroïque et donc contre-modèle pour Corbière.
19. Voir « À Marcelle, La cigale et le poète », *AJ*, p. 530.
20. *AJ*, p. 423.
21. « La Rapsode foraine et le Pardon de Sainte-Anne », *AJ*, p. 487.
22. *AJ*, p. 474.
23. Tristan Corbière, « La Rapsode foraine et le Pardon de Sainte-Anne », *AJ*, p. 487.
24. « – Ça se tait : Viens, c'est là, dans l'ombre... [...] Vois-le, poète tondu, sans aile,/Rossignol de la boue... – Horreur ! – » (*AJ*, p. 419).
25. « Ça », *AJ*, p. 391.
26. « La Rapsode foraine et le Pardon de Sainte-Anne », *AJ*, p. 487.