



HAL
open science

Ritournelle de Corbière: lecture des Rondels pour après

Jean-Nicolas Illouz

► **To cite this version:**

Jean-Nicolas Illouz. Ritournelle de Corbière: lecture des Rondels pour après. Les Amours Jaunes de Tristan Corbière Colloque d'agrégation, 2019, Paris, France. hal-03691073

HAL Id: hal-03691073

<https://hal-univ-paris8.archives-ouvertes.fr/hal-03691073>

Submitted on 8 Jun 2022

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.

Ritournelle de Corbière : Lecture des *Rondels pour après*¹

À Jean-Luc Steinmetz, en hommage

« Un enfant dans le noir, saisi par la peur, se rassure en chantonnant² » : telle est, selon Gilles Deleuze, qui l'analyse dans *Mille Plateaux*, la force de la *ritournelle* : une manière, pour l'enfant dans le noir, de « revenir à soi », selon un retour qui cependant ne suppose pas de « soi » préalable ; une manière, pour cet enfant, comme pour un oiseau, de se poser selon sa voix, tout à la fois proche et loin de lui-même, – ici, tout près, dans la bouche ou déjà dans l'oreille, – et là, dans l'écho étranger qui cependant revient. La ritournelle invente un territoire ; elle en balise les contours et l'ouvre vers son dehors. Elle est à la fois « territorialisante » et « déterritorialisante » : esquisse d'un centre et ligne de fuite. Elle est tour à tour chaos, forme, et force. Ainsi chante l'oiseau ; ainsi chante l'enfant. Ainsi compose Mozart en son devenir-oiseau ; ainsi compose Schumann au bord de la folie.

Et ainsi écrit Tristan Corbière, – quand, notamment, dans la série des six pièces qui composent les *Rondels pour après*, il cherche, dans d'étranges berceuses, à donner une *mesure vocale* à l'espace *infamilier* du tombeau.

Rondel et Ritournelle

La ritournelle, ici, se loge au creux d'un genre fixé par la tradition : le rondel. Il s'agit, comme l'ariette pour Verlaine, ou comme la complainte pour Laforgue, d'un genre en lui-même « mineur », revenu de quelque enfance de l'art, et repris à ces « temps incubatoires³ » que représente, pour la modernité poétique, le Moyen Âge : par le relais peut-être de Banville, peut-être aussi de Glatigny⁴, Corbière réactualise le genre, – non cependant pour le restaurer tel qu'en lui-même à la manière des exhumations parnassiennes, – mais pour le « ritourneliser », si l'on peut dire, – c'est-à-dire pour en accentuer, en le subjectivant toujours davantage, la « minoration », et pour en faire une petite mécanique lyrique apte à reconduire la langue à ce que Mallarmé nomme, à propos de Verlaine, ses « primitives épellations⁵ ».

Le rondel se présente comme une « ronde » rimique, à l'intérieur d'un « double rond » strophique : il est composé, selon le modèle emprunté à Charles d'Orléans qui n'est pas le plus fréquent, de 12 vers disposés en un quatrain, un tercet et un quintil ; il met en jeu deux rimes seulement ; et fait revenir un refrain, posé dès les deux premiers vers qui sont repris à la fin de la deuxième strophe (premier cercle), puis (deuxième cercle englobant) à la fin de la troisième strophe, où cependant seul le premier vers revient : le poème se referme ainsi sur lui-même, non sans laisser subsister dans sa structure un petit déséquilibre interne, lié à la place légèrement décalée du refrain focal, et à sa reprise abrégée à la pointe finale. L'exemple le plus illustre est le rondel « *Le temps a laissé son manteau / De vent, de froidure et de pluie* », où le retour (celui du vers, autant que celui des saisons) est à la fois répétition et renouveau, à l'image de la reverdie printanière, même et autre à chaque cercle.

¹ Je remercie Benoît Houzé, qui a bien voulu, avec science et amitié, relire cet article.

² Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, éditions de Minuit, 1980. Voir aussi le beau livre d'Aliocha Wald Lasowski, *Le Jeu des ritournelles*, Paris, Gallimard, 2017.

³ Mallarmé, « Crise de vers », *Divagations, Œuvres complètes*, édition Bertrand Marchal, Paris Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 2003, p. 208.

⁴ Banville publie six rondels dans *La Revue française* du 10 avril 1858 ; puis, en 1875, un ensemble intitulé *Rondels dans Occidentales. Rimes dorées. Rondels*, ainsi que des *Rondels composés à la manière de Charles d'Orléans*. Dans le *Petit Traité de Poésie française*, Banville dit des *rondels* et *rondeaux* qu'« ils ont la grâce naïve et comme inconsciente des créations qu'ont faites les époques primitives ». Quant à Albert Glatigny, il publie un ensemble de six pièces titrées *Rondels* dans *Gilles et Pasquins* (1872). Benoît Houzé a montré que Tristan Corbière a très probablement lu *Gilles et Pasquins* de Glatigny, auxquels il emprunte la forme du rondel en 12 vers, ainsi que l'expression « ferreur de cigales » (« Corbière lecteur de Verlaine ? », dans Steve Murphy (dir.), *Rimbaud, Verlaine et zut. En souvenir de Jean-Jacques Lefrère*, Paris, éditions Garnier, 2019, p. 299-315).

⁵ Mallarmé, « Crise de vers », *Divagations*, édition citée, p. 205.

En reprenant le genre, cet « à-peu-près d'artiste⁶ » que dit être Tristan rend le genre lui-même « approximatif », en le décalant par rapport à lui-même. De fait, le rondel, dans les *Rondels pour après*, au lieu d'illustrer un quelconque « canon hiératique⁷ », est pris plutôt dans un glissement générique continu, qui le « minore » toujours davantage. Seule la deuxième pièce, titrée précisément « Rondel », respecte le schéma du rondel : dans un ensemble de 12 vers, déployés sur deux rimes, le premier vers (non les deux premiers) – « Il fait noir, enfant, voleur d'étincelles » – revient au vers 7, puis au dernier vers. Mais les pièces suivantes associent le rondel à d'autres formes mineures. – Il s'agit d'abord de la berceuse, ou de la comptine, dans le rondel titré « Do, l'enfant, do », où Corbière réécrit en outre *Au clair de la lune* en remplaçant la chandelle morte de l'ami Pierrot par le cierge d'une veillée funèbre (« *Buona Vespre !* Dors : Ton bout de cierge... / On l'a posé là, puis on est parti »). Parallèlement les repères principaux du rondel se sont légèrement atténués : le vers faisant refrain revient, mais avec de petites variations, tandis que l'italien de Corbière est lui-même faussé : « *Buona vespre !* » devient « *Buona sera !* », qui devient « *Buona nocte !* » (au lieu de *buona notte*). – Il s'agit ensuite du mirliton, dans la pièce titrée précisément « Mirliton », où un alexandrin de mirliton (« Pleureuses en troupeau passeront les rafales... ») est enchâssé dans un ensemble en décasyllabes organisés selon les règles du rondel : le rondel est donc ici littéralement un poème-mirliton où, comme autour de la petite flûte en roseau fermé par une pelure d'oignon qu'est à l'origine le mirliton, s'enroule un vers de mirliton, c'est-à-dire un vers de pacotille⁸. – Le titre de la pièce suivante, « Petit mort pour rire », insinue dans le genre cet autre dérèglement interne de la langue que permet le calembour, puisque « Petit mort pour rire » démarque l'expression « un petit mot pour rire » : ici comme partout dans *Les Amours jaunes*, le jeu de mot est le moteur d'un entraînement verbal plus général, où le sens cède l'initiative au son, et où des *mots sous les mots*⁹, par une série d'approximations phoniques ou de paronomases généralisées, catalysent le glissement des images et des tonalités, comme dans la fatrasie médiévale, chère aux surréalistes, ou encore comme dans les procédés de Raymond Roussel, chers à Michel Foucault et à Gilles Deleuze¹⁰.

Genre en lui-même mineur, le rondel selon Corbière se voit ainsi lui-même minoré par inclusion en lui d'autres formes mineures, qui accélèrent plus encore en lui le tour et le retour de la ritournelle.

Il est remarquable que les quatre poèmes que nous venons d'évoquer – « Rondel », « Do, l'enfant, do... », « Mirliton », « Petit mort pour rire » –, sont eux-mêmes enchâssés dans une série qui commence par « Sonnet posthume » et qui se termine par « Male-Fleurette », – ces deux poèmes maintenant deux références à la poésie de la grande tradition : là le sonnet, emblème d'une certaine perfection lyrique ; ici rien moins qu'une désignation oblique des *Fleurs du mal*, si « Male-fleurette » réécrit en effet en mineur le titre du recueil de Baudelaire. Chez ce poète si soucieux de composition qu'est Corbière (malgré qu'il en ait), cette disposition fait sens : elle est l'indice que le rondel (avec sa déclinaison en comptine, berceuse, mirliton, ou calembour) est, à l'intérieur même de la section des *Rondels pour après*, moins un genre constitué, qu'une petite mécanique lyrique propre à évacuer les formes de la poésie majeure dans un travail critique continu de minoration vocale de la langue.

Car, dans le vers, la ritournelle travaille à *vocaliser* toujours davantage la langue, et ce faisant à affranchir le vers du « compteur factice¹¹ » de sa mesure.

La vocalisation de la langue vaut comme sa « déterritorialisation » s'il est vrai qu'un écrivain est celui qui, en pliant la langue à une loi de subjectivation maximale, la change en « une sorte de langue étrangère », écrit Proust repris par Deleuze¹². Cette « étrangeté » des *Amours jaunes* a d'emblée frappé les

⁶ Tristan Corbière, « Le Poète contumace », *Les Amours jaunes* (édition Jean-Pierre Bertrand, Paris, Flammarion, p. 120).

⁷ Mallarmé, « Crise de vers », *Divagations*, éd. citée, p. 206.

⁸ Voir Armelle Hérisson, « Les mirlitons de Corbière », *Cahiers Tristan Corbière*, n°1, 2018, p. 41-60. Armelle Hérisson est en outre l'auteur d'une belle thèse, *Le Théâtre mirlitonnesque d'Alfred Jarry*, préparée sous la direction de Gérard Dessons, et soutenue à l'université Paris 8 le 14 décembre 2012.

⁹ *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, édité par Jean Starobinski, 1971.

¹⁰ Voir Michel Foucault, *Raymond Roussel*, Paris, Gallimard, 1963 ; Gilles Deleuze, « Louis Wolfson, ou le procédé », dans *Critique et clinique*, Paris, éditions de Minuit, 1993.

¹¹ Mallarmé, « Crise de vers », *Divagations*, éd. citée, p. 206.

¹² Deleuze *Critique et clinique*, Paris, éditions de Minuit, 1993, p. 9. La phrase de Proust est tirée du *Contre Sainte-Beuve* : « Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère », et Deleuze la place en épigraphe de *Critique et clinique*.

contemporains : « À peine est-ce français¹³ ! » indique Corbière dans le poème « Ça ? », – à quoi répond Huysmans dans *À rebours* : « C'était à peine français ; l'auteur parlait nègre¹⁴ [...] ». Il y aurait ainsi, métaphoriquement, une « négritude » de Corbière, (« Je suis nègre¹⁵ » écrit Rimbaud au même moment), – une « négritude » qui, en l'occurrence, prend les aspects du Breton, – « bretonnant de la bonne manière¹⁶ » précise Verlaine, mais dont l'effet consiste bien à « créoliser » la langue française au moment où celle-ci, au début de la Troisième République, devient de plus en plus normée et de plus en plus réglée¹⁷. Cette minoration de la langue majeure passe aussi par l'accueil dans le poème du langage des *gens de mer*, incompréhensible aux « cucurbitacés », c'est à dire aux bourgeois et aux « pieds-plats » peu marins de nature ; elle passe par l'emploi de l'argot, l'argot de bohème aussi bien que l'argot des bas-fonds, dont la reproduction crée des effets de dissonances qui vont jusqu'à perturber la lisibilité immédiate du texte, produisant en retour des effets poétiques saisissants, dans des poèmes qui prennent quelquefois la forme de « poème-conversation » avant l'heure. Plus généralement, la vocalisation du vers installe, au lieu de la loi du nombre, le rythme de la langue parlée, faussant le compte syllabique chez ce poète dont les « vers faux furent ses seuls vrais¹⁸ » ; il s'agit de « déchanter » le chant¹⁹, pour éviter le « flué » aussi bien que le « heurté²⁰ » ; il s'agit de « déphraser²¹ » la phrase, en la surponctuant pour y marquer directement « l'intonation, le geste et les grimaces du diseur », écrit Jules Laforgue²². La vocalité des *Amours jaunes* emprunte aussi directement aux airs d'opérettes, aux comptines, aux chansons folkloriques ou chansons de marins²³, – comme Rimbaud au même moment emprunte aux « opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs²⁴ ».

Toutefois, dans les *Rondels pour après*, le tohu-bohu linguistique, l'anarchie vocale et les syncopes prosodiques des sections précédentes sont en quelque sorte mis en sourdine. Une musicalité nouvelle se fait entendre, plus proche des « ariettes oubliées » de Verlaine, ou des « chansons spirituelles²⁵ » de Rimbaud, – une « musicalité réconciliante », écrit Jean-Pierre Richard²⁶, où cependant des dissonances voulues demeurent.

Elle résulte d'une situation d'énonciation particulière, qui radicalise une impuissance à communiquer partout présente dans *Les Amours jaunes* : un « je » posthume, ici, se parle à lui-même, devenant son propre « tu » (« Dors : ce lit est le tien... »), tandis que la voix, sans allocutaire assignable et sans réponse aucune, revient sur elle-même, *régresse*, en se reprenant au rythme d'un berceement soliloqué.

Le petit mort, qui porte donc seul une énonciation si intimement dédoublée, n'a plus *que la langue à se mettre sous la dent* : il la chantonne doucement, ou bien il l'agresse, – faisant d'elle tout à la fois *un bon et mauvais sein*, au sens de Mélanie Klein. Il la suce ou il la mord ; il en ronge les syntagmes tout faits ; il s'y accroche ou les rejette, les refaisant siens tout autrement. Les exemples sont nombreux ; et chaque fois ce travail de la ritournelle découle d'un « raccroc » qui « ouvre » la langue, dit Deleuze, la fend en deux, pour en faire surgir des intensités neuves : dans « Sonnet posthume », le dicton « Qui dort dîne » se voit

¹³ Corbière, « Ça », *Les Amours jaunes* (éd. citée, p. 62).

¹⁴ Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, éd. Rose Fortassier, Paris, L'imprimerie nationale, 1981, p. 263.

¹⁵ Rimbaud, « Mauvais Sang », *Une saison en enfer*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2009, p. 250.

¹⁶ Verlaine, *Les Poètes maudits*, dans *Œuvres en prose complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p. 641.

¹⁷ Voir Gilles Philippe, *Sujet, verbe, complément. Le moment grammatical de la littérature française, 1890-1940*, Paris, nrf, Gallimard, 2002.

¹⁸ Tristan Corbière, « Épitaphe », *Les Amours jaunes* (éd. citée, p. 73).

¹⁹ Voir Jean-Marie Gleize, « Le lyrisme à la question. Tristan Corbière », *Poésie et figuration*, Paris, Seuil, 1993. Le verbe « déchanter » insiste chez Corbière : on le trouve dans « Steam-boat », « À un Juvénal de lait », « Le fils de Lamartine et de Graziella », « La Cigale et le poète ».

²⁰ Tristan Corbière, « Ça » : « Vers ?... Vous avez flué des vers... – Non, c'est heurté » (éd. citée, p. 61).

²¹ Voir Arnaud Bernadet, « Corbière, poète mal foutu », *Cahiers Tristan Corbière*, n°1, p. 61-93.

²² Jules Laforgue, « Corbière », dans *Œuvres complètes. Œuvres et fragments posthumes*, t. III, édition de J.-L. Debauxe et al., Lausanne, L'Âge d'homme, 2000, p. 187.

²³ Par exemple « Cris d'aveugle » doit se fredonner « Sur l'air bas-breton de *Ann mini goz* » ; « À mon côté *Le Négrier* » est « vendu sur l'air de : *Adieu, mon beau navire !* » ; tandis que d'autres poèmes citent *Au clair de la lune* ; *Do l'enfant do* ; *Le loup, le renard le lièvre*, et bien d'autres rengaines ou ritournelles.

²⁴ Rimbaud, « Alchimie du verbe », *Une saison en enfer* (éd. citée, p. 263).

²⁵ Rimbaud, « Bannières de mai » (éd. citée, p. 209). Voir Étienne, « Sur les “Chansons spirituelles” », *Revue de l'université de Bruxelles*, 1982, *Lectures de Rimbaud* (numéro composé par André Guyaux), p. 61-75.

²⁶ Jean-Pierre Richard, « Le pavé de l'ours », *Pages paysages*, Paris, Seuil, 1984, p. 22.

remotivé dans le *repons* qu'il reçoit : « – À tes dents viendra tout seul le foin » ; le vers « Et l'ange du plafond, maigre araignée, au soir, / – Espoir » fait se télescoper deux dictons, « araignée du soir, espoir » et « avoir une araignée dans le plafond », tout en littéralisant l'image de l'ange-araignée elle-même formée à partir de l'expression « les fils de l'ange » pour désigner la toile de l'araignée ; la formule « les premiers honneurs », dans le vers « Ris : les *premiers* honneurs t'attendent sous le poêle », inverse l'expression « rendre les *derniers* honneurs », insinuant une note ironique et criarde dans le timbre dominant de la berceuse. Dans « Mirliton », le tour « Dors d'amour... » euphémise la locution figée « Mourir d'amour » et lui rend un sens plus aigu. Dans « Petit mort pour rire », « les myosotis », appelés ordinairement les « *ne-m'oublie-z-pas* », deviennent, dans un oxymore déroutant, des « fleurs d'oubliettes ».

La minoration de la langue vaut ici régression. Les rythmes de ces berceuses « pour après » semblent repris à l'environnement sonore primordial de l'enfant dont la psychanalyse a dit l'importance ; ils captent comme des inflexions d'une voix maternelle perdue (« Dors... », « Il fait noir, enfant... », « Dors d'amour... ») ; le bruissement des vocables repris en boucle (« Qui disaient : Jamais ! qui disaient : Toujours ! ») est celui de *lalangue* – en un seul mot, comme l'écrit Lacan dans un contexte où Lacan, avant Deleuze et Guattari, pose l'idée de la « ritournelle » pour dire ce qui de l'inconscient insiste dans la langue et se dévoile par elle²⁷.

Entre le familier et l'infamilier, quand l'avant de la naissance et l'après de la mort s'équivalent, la langue mise en poème instaure un *espace transitionnel*, au sens de Winnicott : un sujet essaie de s'y poser vocalement, tandis que partout dans le poème la ritournelle diffuse du pulsionnel, – Éros et Thanatos mêlés. La justesse tonale des *Rondels pour après* découle de ce que leurs rythmes semblent épouser le rythme par lequel l'enfant, observé par Freud, apprend, en son babil donc dans la langue même, à mettre à distance le corps de la mère, – entre le *fort* qui l'éloigne, et le *da* qui la fait réapparaître, – conjurant la perte en la répétant, – freinant le temps en le redéployant, – et peuplant ainsi *poétiquement* sa solitude.

« Le chant traverse l'identité »

La ritournelle engage donc les forces de l'inconscient et les redistribue dans la langue. Par elle, « le chant traverse l'identité », comme l'écrit Jean-Luc Steinmetz à propos de Rimbaud²⁸. « Ça » parle, chez Corbière, en deçà du moi, au plus près du corps et de la pulsion, selon en outre une prescience *toute poétique* du « travail » de l'inconscient que Freud décrira plus tard dans le rêve, le lapsus ou le mot d'esprit.

Il n'est pas étonnant dès lors que le recueil des *Amours jaunes* ait donné lieu à des lectures freudiennes dévoilant le théâtre du fantasme, en arpentant le territoire, en vérité bien balisé, du complexe d'Œdipe. C'est le cas de Jean-Pierre Richard dans la belle microlecture qu'il propose du deuxième des *Rondels pour après*, « Il fait noir, enfant, voleur d'étincelles », – où le noir dans lequel l'enfant se voit plongé est interprété comme un châtiment œdipien, frappant le « voleur d'étincelles », « minuscule Prométhée » écrit Jean-Pierre Richard, coupable d'avoir voulu ravir le feu du père. La transgression entraîne la castration (fantasme omniprésent dans *Les Amours jaunes*) ; et cette angoisse de castration se figure dans une image « étrangement inquiétante » : celle des « amis les ours » qui « ne viendront pas », écrit Corbière, « Jeter leur pavé sur tes demoiselles ». On sait l'origine intertextuelle de ces ours, de ce pavé et de ces demoiselles : il s'agit d'une fable de La Fontaine, « L'ours et l'amateur de jardins », où un ours trop amical écrase d'un pavé la tête d'un jardinier pour en chasser une mouche posée sur son front. Le texte, dans la manière dénégative par laquelle il laisse transparaître son intertexte (« Ils ne viendront pas, tes amis les ours [...] »), se déchiffre comme un rêve : que l'enfant, du fond de son tombeau-berceau, désire trop ardemment les « demoiselles », mouches faites femmes et femmes faites mères, – et aussitôt un ours-père vient sanctionner ce désir, en replongeant l'enfant dans le noir, – obscurcissant du même coup le texte, mi berceuse mi chant funèbre. « Sous les pavés, le père ! », écrit Jean-Pierre Richard²⁹.

²⁷ Jacques Lacan, *Les non-dupes errent*, dans *Séminaire 1973-1974*, Paris, Éditions de l'Association Freudienne Internationale, Leçon du 8 janvier 1974, p. 79 (« *lalangue* comme ritournelle »).

²⁸ Jean-Luc Steinmetz, « Le chant traverse l'identité », *La Poésie et ses raisons*, Paris, Corti, 1990.

²⁹ Jean-Pierre Richard, « Le pavé de l'ours », *Pages paysages*, Paris, Seuil, 1984, p. 21-38.

On sait la prégnance de tels fantasmes œdipiens dans *Les Amours jaunes*, dédiés à « l'auteur du *Négrier* » dont le prestige littéraire ne laisse pas au fils la possibilité d'advenir lui-même comme auteur, ainsi que l'a montré notamment Gérard Macé³⁰.

Pour autant, l'Œdipe en tant que tel limite la ritournelle en la cantonnant au seul « territoire » familial, quand la ritournelle, pour Deleuze et Guattari, auteurs de *l'Anti-Œdipe*³¹, comporte d'autres forces expressives excédant de beaucoup le seul théâtre fantasmagorique du « moi », – plus périlleuses alors parce que « schizoïdes », – mais aussi plus créatrices parce que plus aventureuses.

Comme le « je » rimbaldien quand « le bois se trouve violon » ou quand « le cuivre s'éveille clairon³² », le « je » de Corbière « est un autre », non pas seulement sur la scène du fantasme, mais dans le *réel* même entendu au sens lacanien, tel qu'il se révèle, ébranlé, dans la psychose et l'hallucination. Son « bateau ivre » à lui, c'est son premier berceau, qui l'emporte loin des parapets de la structure œdipienne, du premier « hamac » au dernier « sac », comme le dit le poème liminaire de la section *Gens de mer* :

*Mais il fut flottant, mon berceau,
Fait comme le nid de l'oiseau
Qui couve ses œufs sur la boule...
Mon lit d'amour fut un hamac ;
Et pour tantôt, j'espère un sac
Lesté d'un bon caillou qui coule³³.*

Gérard Macé a bien vu que Corbière-fils réécrit ici la première page du *Négrier* de Corbière-père, en y déchiffrant quelque invisible « scène primitive »³⁴. Mais, comme chez Rimbaud, l'espace « hétérotopique » du bateau a un pouvoir déterritorialisant plus grand, et une force d'entraînement qui accélère le « devenir-autre » du sujet. On sait que Tristan a baptisé son propre bateau, *Le Négrier*, en référence au roman de son père ; mais dans le poème dédié « à mon còtre *Le Négrier* », le còtre apparaît plutôt comme une figure exemplaire de ce que Deleuze et Guattari, songeant à Artaud, appellent un « corps sans organes », – « saillant de l'avant », « bandant », « humant la brume », et filant sur « la vague lascive³⁵ », – bref, un corps explorateur, morcelé, délié de son organisation œdipienne.

Il ne suffit donc pas, pour Tristan, de déjouer toutes les « poses » qui composent (en un « arlequin-ragout³⁶ ») le portrait de l'artiste en poète lyrique ; il ne suffit pas non plus de déployer le théâtre fantasmagorique de l'Œdipe ; il s'agit, plus profondément, de trouver dans la langue, au principe même de la ritournelle, ces « raccrocs » créateurs qui accélèrent la déliaison de l'identité et produisent des altérités. Dans les *Rondels pour après*, le « je » se dit tour à tour « beau décrocheur d'étoiles », « chevauteur de rayons », « museleur de voilette », « méchant ferreur de cigales », « léger peigneur de comètes », la terminaison en « -eur » catalysant (mais avec douceur) les métamorphoses du « je ». « Au petit bonheur des consonances imprévues et sans syntaxe » dirait Laforgue³⁷, le « je » dans les jeux de la langue se déploie en ritournelle, bien loin des territoires œdipiens. Et, au-delà même des masques bouffes qu'il fait défiler devant lui, celui qui se dit un « mélange adultère de tout » et qui a « trop de noms pour avoir un nom³⁸ » finit par s'en aller littéralement « au large de l'humaine piste³⁹ », – entraîné dans un devenir-animal, qui le fait oiseau, crapaud, ou chien, – disséminé dans un devenir moléculaire qui rend le corps à la terre et à

³⁰ Gérard Macé, « Tristan, un nom pour un autre », *Ex libris*, Paris, Gallimard, 1980, p. 27-46.

³¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie, L'Anti-Œdipe*, Paris, Éditions de Minuit, 1972.

³² Rimbaud, lettre à Georges Izambard, 13 mai 1871, et lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871 (éd. citée, p. 340 et p. 343).

³³ Tristan Corbière, *Les Amours jaunes*, éd. citée, p. 241.

³⁴ Voici la première page du *Négrier* d'Édouard Corbière, qui sert en effet de palimpseste au poème de Tristan : « Les circonstances au milieu desquelles je suis né semblèrent tracer ma vocation sur la toile même du hamac qui me servit de berceau ; car il faut d'abord vous dire que j'ai reçu le jour en pleine mer, dans une traversée que mon père, vieil officier d'artillerie de marine, faisait faire, pour l'amener en France, à ma mère, jeune créole qu'il avait épousée pendant le séjour de sa frégate aux Gonaïves. / Un frère surgit au monde en même temps que moi et du même coup de roulis, attendu que ce fut dans la violence d'une bourrasque et au moment où notre frégate recevait par le travers le choc d'une lame effroyable, que ma mère, à demi-morte de peur, accoucha de nous, après une grossesse de sept mois. » (Paris, éditions Klincksieck, 1990, p. 13).

³⁵ « À mon còtre *Le Négrier* » (éd. citée, p. 285-288).

³⁶ « Épitaphe » (éd. citée, p. 72).

³⁷ Jules Laforgue, « *Les Complaintes de Jules Laforgue* », dans *Œuvres complètes*, t. III, *L'Âge d'Homme*, Lausanne, 2000, p. 152.

³⁸ « Épitaphe » (éd. citée, p. 72).

³⁹ « Le Poète contumace » (éd. citée, p. 120).

l'élémentaire, – et finalement emporté dans un devenir cosmique, qui le fait se dissoudre dans l'herbe, le vent, ou « la fleurette blême ».

La cantillation et le territoire

Le rythme de la ritournelle n'est donc plus seulement repris au rythme du *fort / da* par lequel l'enfant, jouant avec une bobine qu'il rapproche et éloigne de lui tour à tour, apprend, dans *lalangue*, à maîtriser l'absence de la mère et à bercer sa solitude. Il traduit une oscillation plus ample entre, dirait Deleuze, *un Éros schizo et un Thanatos œdipien*⁴⁰ : ici le « territoire » de l'Œdipe qui reconduit le triangle mortifère père-mère-fils sans échappatoire possible pour Tristan ; là, par un autre embranchement surgissant dans les « terriers » de la langue, la cantillation désirante qui ouvre des lignes de fuite, invente des ailleurs, déploie des altérités.

La justesse tonale des *Rondels pour après* consiste à installer entre les deux pôles de cette oscillation ce que Jean-Pierre Richard appelle « la substance d'un certain néant très singulier », – où « l'après » de la mort, sans aucune transcendance (« l'après » n'est pas « l'au-delà »), équivaut à « l'avant » de l'origine, elle-même toute d'immanence dans le creux de la voix et le phrasé des mots.

À partir de ce lieu de « vacance », la ritournelle travaille à l'avènement d'une « poésie impersonnelle », laquelle est, on le sait, l'une des aspirations les plus obstinément continuées de la modernité poétique.

Cette « impersonnalité » s'entend de plusieurs façons.

Née d'une subjectivation maximale des formes du langage, la ritournelle procède en réalité, non d'un sujet individuel, mais des rythmes intrinsèques de la langue, tels qu'ils habitent « le commun », écrit très exactement Mallarmé⁴¹. La « ritournelle » est « commune » comme ces airs que l'on a dans la tête et qui insistent obstinément sans se laisser jamais fixer : quelque « chanson grise », une rengaine populaire, ou un « éternel crincrin⁴² » écrit Laforgue.

« Commune », la ritournelle crée du *commun* (du « *comme-un* » selon le mot-valise que propose Michel Deguy). Si bien que la voix de Corbière, quelque solitaire qu'elle soit, passe en d'autres voix, – celles de Verlaine, de Rimbaud, de Laforgue, celles aussi de surréalistes, quand Breton reconnaît dans *Les Amours jaunes* une première expérimentation de « l'automatisme verbal⁴³ », ou encore celle de T.S. Eliot et de bien d'autres. Retrempée aux « primitives épellations » de la langue, la ritournelle de Corbière est faite « par tous, non par un » comme le voulait Lautréamont⁴⁴. Et ce devenir-collectif de la poésie est précisément l'un des traits de « la littérature mineure » selon Deleuze et Guattari, quand la littérature « majeure » repose au contraire sur le principe de l'individualité de l'auteur.

Pour autant, « l'impersonnalité » de la voix de Corbière est aussi, sans contradiction, une impersonnalité « spécifique », et donc, paradoxalement, reconnaissable entre toutes. Elle n'est pas l'impersonnalité du « chœur des petites voix⁴⁵ » qui traversent le chant selon Rimbaud, quoiqu'elle soit tout aussi aérienne⁴⁶ ; elle n'est pas l'impersonnalité de « l'humble antienne » ou de « l'ariette, hélas ! de toutes lyres⁴⁷ » selon laquelle Verlaine déploie sa manière propre, quoiqu'elle soit tout aussi naïve et tout

⁴⁰ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, éditions de Minuit, p. 66.

⁴¹ Mallarmé, *Le Mystère dans les lettres*, « je crois décidément à quelque chose d'abscons, signifiant fermé et caché, qui habite le commun » (éd. citée, p. 230).

⁴² Jules Laforgue, Lettre à Léo Trézenik, septembre 1885 : « Corbière joue de l'éternel crincrin que vous savez » (*Œuvres complètes*, Lausanne, L'Âge d'Homme, t. II, 1995, p. 786).

⁴³ André Breton, « Tristan Corbière », *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1992, p. 1006 : « C'est sans doute avec *Les Amours jaunes* que l'automatisme verbal s'installe dans la poésie 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 chaque seconde à notre oreille et à laquelle le commun des hommes oppose la digue du sens immédiat. »

⁴⁴ Lautréamont, *Poésies II*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition Jean-Luc Steinmetz, 2009, p. 288.

⁴⁵ Ces « petites voix » sont celles du poème-ritournelle « Âge d'or » de Rimbaud (éd. citée, p. 216-218) ; l'expression « Le chœur des petites voix » est de Verlaine dans la première des « Ariettes oubliées ».

⁴⁶ L'influence de Corbière sur Rimbaud à travers le relais de Verlaine est une hypothèse qu'examine Stéphane Ischi : « Rimbaud et Corbière se sont-ils lus ? », *Romantisme*, n°151, p. 101-112.

⁴⁷ Verlaine, *Romances sans paroles*, dans *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1938, p. 191 et p. 192.

autant subversive ; elle n'est pas davantage « l'air ou chant, sous le texte⁴⁸ » né du « creux néant musicien⁴⁹ » des mots chez Mallarmé, quoiqu'elle soit tout aussi radicale. Elle serait plutôt l'impersonnalité d'une voix toujours déjà « posthume », qui ne serait cependant nullement funèbre, puisque, même « pour après », c'est bien encore aux rythmes de la vie que les rondels de Corbière puisent leurs rythmes : en une ritournelle *cosmique*, commune et inouïe.

Jean-Nicolas ILLOUZ

Université Paris 8

Équipe de recherche « Littérature, histoires, esthétique »

⁴⁸ Mallarmé, *Divagations*, éd. citée, p. 234.

⁴⁹ Mallarmé, « Une dentelle s'abolit [...] », *Poésies*, éd. citée, t. I, p. 42.