



Vers justes ou faux dans les Amours jaunes de Corbière (1873) ?

Benoît de Cornulier

► To cite this version:

Benoît de Cornulier. Vers justes ou faux dans les Amours jaunes de Corbière (1873) ?. Anouch Bourmayan; Géraldine Veyseyre. Aspremont, Garnier, La Bruyère, Voltaire, Corbière, Cendrars, Sorbonne Université Presses, 2019, Styles, Genres, Auteurs, 979-10-231-0654-1. hal-04270516

HAL Id: hal-04270516

<https://hal.science/hal-04270516>

Submitted on 4 Nov 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.

Vers justes ou faux dans les *Amours jaunes* de Corbière (1873) ?

Résumé. – La plupart des poèmes (neuf dixièmes environ) des AJ ou des pièces métriques qu'on peut y distinguer sont périodiques en ce sens qu'elles sont constituées de vers d'un, deux ou trois mètres réapparaissant toujours dans le même ordre. Toutes ont un *mètre de base* simple (≤ 8) ou composé (6-6, 5-5 ou une seule fois 4-6). Pour dégager ces généralités sont examinées des singularités dans quelques poèmes : « Pudentiane » (changement de mètre de base en plein sonnet, emploi du 5-5 en valeur tarantara), « Soneto a Napoli » (clausule finale étrange), « Épitaphe » (trou métrique et trou référentiel), « À la mémoire de Zulma » (trou métrique), parodies de La Fontaine (modulation métrique initiale), « À mon chien Pope » (modulation métrique finale complexe), « Le douanier » (passage du 6-6 au 5-5 en valeur tarantara, paire sémantiquement corrélée de vers faux).

En découvrant le recueil des *Amours jaunes*, un lecteur des années 1870 pouvait être stupéfié, et parfois rebuté, entre autres choses, par sa désinvolture provocante à l'égard de certaines régularités traditionnelles de la poésie littéraire. Beaucoup de vers pouvaient paraître faux et ne pouvoir rentrer dans le mètre qu'au prix d'une diérèse aberrante ; de nombreux passages pouvaient paraître irréguliers au niveau de l'organisation strophique ou rimique sans s'apparenter pourtant à la liberté pratiquée dans certaines fables, odes, etc. On se propose ici, d'abord, d'évaluer la régularité contextuelle *au niveau des mètres*, ce qui impliquera parfois de tenir compte de l'organisation métrique à un niveau supérieur (strophe, poème...) et de la conformité à des modèles non-contextuels (culturels). On examinera ensuite quelques-uns des poèmes qui s'écartent de la régularité majoritairement observée¹.

Première division du corpus

Les AJ sont composées de 103 poèmes ou sous-poèmes si on distingue comme sous-poèmes les 8 sonnets de « Paris » et les 3 actes du « Grand Opéra »². La plupart semblent avoir une certaine *autonomie rythmique* (à vérifier) en fonction de laquelle on peut les considérer comme autant de *pièces métriques*³.

Régularité et excentricité prosodique

À peine a-t-il claironné en tête de la section Çà : « Je ne connais pas l'Art » que l'artiste montre dans les 112 vers des 8 sonnets de « Paris » qu'il maîtrise l'art des vers (métriques). Quelques définitions nous seront utiles. Appelons *tonique d'un vers* la tonique de son dernier mot⁴ et *tonique d'un mot* sa dernière *voyelle stable* (c'est-à-dire qui n'est pas un *e instable* ou caduc)⁵. La tonique du vers « Qui le chantent ou qui le sifflent » (p. 65) est donc le /i/ dernière voyelle stable de « sifflent » :

Qui le chan-ten-t'ou qui le s *i* fflent

Appelons *anatonique* la partie de la forme du vers, soulignée ci-dessus, incluant sa tonique et ce qui précède ; *catatonique*, la partie, en gras-italiques, incluant la tonique et ce qui éventuellement suit (la

¹ Merci à Romain Benini, Bertrand Degott et Delia Gambelli et Georges Kliebenstein pour leurs remarques ou la communication de travaux. Une première version de cette étude, destinée aux agrégatifs du concours de 2020, intitulée « Du jeu métrique dans les *Amours jaunes* de Corbière », a paru dans *Aspremont, Garnier, La Bruyère, Voltaire, Corbière, Cendrars*, éd. par A. Bourmaysan et G. Veyseyre, Sorbonne Université Presses, 2019, p. 149-176. – Cette version à peine retouchée en 2023 ne tient pas compte d'études sur Corbière depuis 2019.

² Mise en garde : Je donnerai souvent des chiffres précis au risque de quelques erreurs dans mes décomptes.

³ En un sens provisoire de « métrique », puisqu'il s'agira ici d'en évaluer la métricité.

⁴ Si le dernier mot est clitique comme « je » dans « dis-je », c'est le mot prosodique qu'il forme avec sa base (« dis-je ») qui est pertinent à cet égard.

⁵ Cette définition, approximative, suffira ici.

tonique commune à ces deux formes est donc soulignée et en gras-italiques) ; *longueur anatonique* d'un vers le nombre de voyelles de sa partie anatonique (ici 8) ; *longueur catatonique* ou *cadence* celui de sa partie catatonique (ici 2). La longueur anatonique détermine le rythme du vers qu'on nomme *mètre* quand il est régulier ; elle ne dépend donc pas de si sa tonique est suivie ou non d'une voyelle posttonique (« si-fflent » ou « siffl' » ?). Il importe de distinguer systématiquement la longueur anatonique d'un vers et sa longueur totale même si souvent elles coïncident ; pour préserver de cette confusion (fréquente), convenons de dire qu'un vers qui a 8 voyelles anatoniques, mais 9 voyelles en tout si sa tonique est suivie d'une posttonique, est un *8-voyelles*, ou *8v* (longueur anatonique comptée en voyelles), mais un *9-syllabes* en longueur totale (comptée en syllabes) si on considère qu'il a une *e* posttonique en 9^e syllabe.

Un rythme de vers périodique. – On constate que chaque sonnet de « Paris » forme une *suite périodique*⁶ dont la *période* est 8 quant à la longueur anatonique de ses vers, à condition de tenir exactement compte des conventions traditionnelles d'interprétation syllabique de l'*e* instable, donc de la graphie⁷ ; ces conventions imposent la liaison, et par suite l'emploi d'*e*, dans « chan-ten-t'ou ». Autrement dit, le métrique, ce n'est pas (seulement) le vers, c'est la pièce métrique.

Des rimes, masculines ou féminines – Tout vers rime avec un vers voisin. La *rime* (*parfaite* ou *intégrale*) est une équivalence (complète) de suite de phonèmes catatoniques. Seule exception certaine⁸ dans les AJ : dans « Insomnie » (p. 108), Corbière inflige un raclement de rime aux « damnés-de-lettre » en les faisant dé-rimer au trop savant « plectre » connu d'eux seuls ; « damnés » que l'écrivain maudit à sa façon en les privant d'une lettre pour rimer bien, et d'une autre nécessaire pour être, à la lettre, des gens « de lettres ».

À l'intérieur de chaque paire de quatrains, ou de tercets, dans « Paris », Corbière se conforme même à ce principe aujourd'hui dit d'*Alternance des rimes* : si un vers ne rime pas avec le précédent, il n'est pas de même cadence, masculine ou féminine. Une suite de mots est dite *féminine* si sa forme catatonique inclut deux voyelles (comme celle de « (s)i-fflent »), *masculine* si elle n'inclut d'autre voyelle que sa tonique comme dans le mot-rime précédent « (perro-qu)*ets* » ; la succession de ces deux mots-rimes est donc conforme à l'Alternance (mais non celle de « casser > perroquets » à la frontière quatrains-tercets précédente). Or l'observation de cette règle implique que l'auteur tient compte de la convention de pertinence de la graphie d'*e* instable, même en fin de vers où il n'est pas question d'élision devant mot jonctif : la succession de mots-rimes « reni-*e* > jour » à l'intérieur d'un quatrain (p. 67) est donc conforme à l'Alternance (féminin > masculin) (ce qui ne prouve pas que l'auteur aurait, concrètement, prononcé : « reni-*e* »).

Dans l'ensemble des AJ, l'Alternance n'est pas toujours si bien observée, mais elle l'est dans la majorité des strophes ou groupes rimiques⁹ (*Alternance intra-strophique*) ; ce laxisme relatif témoigne seulement d'une certaine liberté à l'égard d'un principe rythmique que depuis un certain temps certains jugeaient artificiel et purement graphique (contrainte académique).

Cette régularité montre que Corbière pouvait être au moins *attentif* à la distinction des vers masculins et féminins (ou du moins en faire semblant dans l'écriture), donc à un principe fondamental des conventions prosodiques de la poésie littéraire. Y était-il même *sensible* ? La large domination statistique des *strophes masculines* (à dernier mot-rime masculin) dans les AJ tend à le suggérer¹⁰.

À la rime¹¹, Corbière se permet tout de même, de temps en temps, plus fréquemment que Hugo et même Baudelaire, des équivalences du genre « ça= forçat » (« Le renégat »), mais une seule fois une rime entre mots dont seul l'un se termine graphiquement par un « s », « x » ou « z » (« faute » particulièrement repérée par association à l'opposition singulier-pluriel), dans « Cris d'aveugle » : « Mort = corps »¹².

⁶ Une *suite périodique simple* est une suite d'éléments (*périodes*) revenant tous dans le même ordre, comme *aaaaa...*, de période *a* ; *abababa...* est une *suite périodique binaire* à base de deux périodes *a* et *b*.

⁷ Voir par exemple Gouvard 2005, Cornulier 2010 à « Fiction graphique ».

⁸ La rime « aïeule = feuille » (p. 222) pouvait être parfaite pour Corbière avec « l » mouillé.

⁹ Les *groupes rimiques* et leurs constituants *modules* sont caractérisés dans Cornulier 2008.

¹⁰ Aujourd'hui cette distinction est généralement perdue ou obliérée au moins dans les parlers français du Nord, au point que la distinction des cadences féminines et masculines de vers, rime ou strophe échappe à la majorité des lecteurs actuels même lettrés.

¹¹ V. à ce sujet l'analyse approfondie de Billy (2009).

¹² Disparité peut-être excusée par le fait que, selon le système des strophes de ce poème, la paire de mots-rimes « Mort = corps » reflète la paire « -morts = corps ». Il se trouve d'autre part que, dans les *Fleurs du Mal* comme dans les AJ, une et une seule rime apparie deux mots avec ou sans « s/x/z » ; elle implique aussi un « corps » quasi-mort

Une excentricité prosodique

Sur un tel fond de régularité prosodique générale, « fautive », avec récurrences fréquentes, tranchait singulièrement dans les AJ et pouvait sembler ahurissante à un *lettré* se prenant les pieds dans de nombreux vers : l'auteur sème des diérèses loufoques métriquement forcées même dans des pièces régulières. Ces hyper-diérèses étaient d'autant plus provocantes qu'elles ne tendaient pas à rapprocher la langue des vers de la langue familière (comme l'omission d'une diérèse « obligatoire », « fautive » de versificateur débutant ou négligent¹³), mais inversement à l'en éloigner. Or la scansion des mots à graphie syllabiquement ambiguë du type « oua », « ia », « ui », etc. était un trait voyant de la *distinction sociale* de la poésie littéraire. Ces diérèses caricaturaient donc les diérèses régulières que, symétriquement, la syllabation spéciale de la poésie littéraire infligeait à un lecteur peu lettré découvrant la langue des vers dans de la poésie littéraire.

La comparaison avec les vers antérieurs de l'album de Roscoff confirme qu'il s'agit d'un choix esthétique récent, d'autant plus significatif socialement qu'il s'affirme dans un recueil publié, et à « Paris » ! Les hyper-diérèses de Corbière (comme « rien ou quelque chose » scandable en 6 dans « Ça ») s'apparentent aux coordinations loufoques qu'il avait déjà pratiquées dans l'album, par exemple en parodie d'enseignes commerciales populaires. De ces traits d'excentricité, il se fait une marque de fabrique : celle d'un poète venu de sa province, qui se moque de « l'art » et peut affecter de ne pas le « connaître » tout en s'y montrant maître. Ce travail un peu pervers de la prosodie métrique marque une posture individuelle (mais sociale), plutôt qu'il ne révèle un quelconque projet de destruction du système de scansion traditionnel.

Ainsi Corbière fait trébucher son lecteur métrique lettré dès le 3^e vers de « Paris », « Bazar ou rien n'est en pierre » : pressé par le contexte de le rythmer en 8, le lecteur est condamné à commettre dans sa tête, ou un vers faux en 7, ou une faute de syllabation en 8 ; et s'il opte pour celle-ci, il est réduit à choisir lui-même de maltraiter syllabiquement, dans ce « bazar », soit « ri-en », soit la « pi-erre »¹⁴. L'intention maligne est particulièrement soupçonnable dans des vers comme « Le Parnasse en escalier » (3^e sonnet de « Paris ») où le contexte métrique oblige à scander en quatre *pieds* métriques l'*escali-er* du Parnasse, en latin *Gradus ad Parnassum*, titre d'un ouvrage enseignant lourdement la scansion quantitative des pieds métriques latins, pensum détesté de milliers de collégiens ; quelques vers plus loin, la remarque suivant laquelle « On a le *pied* fait à sa chaîne », puis, que « dans l'art » on peut être « pédicure » (donc tailler les pieds pour qu'ils entrent dans la chaussure), signifie au lecteur, en même temps qu'au Breton monté à « Paris », qu'il faut savoir souffrir pour être métriquement recevable dans la capitale de la réputation poétique.

Cas de périodicité pure

Dans la présente étude, on se contentera¹⁵ de rechercher des régularités au moins tendanciennes au niveau des suites de mètres ou longueurs anatoniques de vers ; puis d'examiner de plus près quelques-uns des poèmes qui ne semblent pas conformes aux régularités majoritaires observées. Partons de l'observation suivante :

- (1) Quatre cinquièmes des poèmes ou sous-poèmes des AJ sont strictement périodiques en longueur anatonique des vers.

Dans 78 pièces métriques sur 103, les longueurs anatoniques de vers forment une suite périodique simple comme dans « Paris » (période ou mètre 8) ou binaire comme dans « Pièce à carreaux » (p. 149) où les longueurs 8 et 4 reviennent régulièrement dans l'ordre 8.4.8.4.8...¹⁶. Cette proportion de régularité est significative si on la compare à celle qu'on pourrait trouver dans de la prose ; mais, pour un recueil de poésie littéraire de ce temps, elle est assez faible et on doit examiner les choses de plus près.

(dans « Une nuit que j'étais près d'une affreuse Juive »), soulignant contrastivement le peu d'effort(s) qui suffiraient à la femme pour « ranimer » le « cadavre » de l'homme pour l'amour.

¹³ Ces synérèses plus ou moins irrégulières sont proportionnellement plus rares dans les AJ (v. Billy 2014).

¹⁴ V. notamment Bobillot (2004 : 119-120). La conclusion de D. Billy (2014) pour qui ces diérèses correspondent à « une véritable entreprise de sabotage du vers » me paraît excessive.

¹⁵ Pour un exemple plus développé de ce type d'approche, v. Cornulier 2017.

¹⁶ La périodicité binaire est recomposable généralement en périodicité simple comme dans cet exemple où les périodes 8 et 4 composent des périodes 8.4 qui reviennent périodiquement.

Les longueurs anatoniques observées dans la totalité des AJ vont de 2 à 12. Comme les rares vers de longueur 2, 9 ou 11 n'appartiennent pas à des suites périodiques (chacun est contextuellement dépareillé), cette périodicité implique seulement les longueurs 4 à 8, 10, et 12. Mais ce répertoire de longueurs n'est pas forcément un répertoire de rythmes, car une longueur anatonique supérieure à 8 ne peut pas faire rythme en français (*loi des 8 syllabes*, la limite est même inférieure pour de nombreux locuteurs). En première approche, il semble donc y avoir dans les AJ des vers non seulement de longueur, mais de mètre 4 à 8 ; et d'autre part des vers de longueur 10 ou 12 qui ne peuvent être métriques que si leur propriété commune ne se réduit pas à cette longueur. Ci-dessous j'analyserai ces derniers en 66v, 46v ou 55v en me dispensant de le justifier¹⁷ ; dans le répertoire de la poésie littéraire à laquelle s'adosse Corbière, les longueurs anatoniques totales 10 et 12 correspondent en effet essentiellement à ces trois mètres familiers. Moyennant cela, les pièces métriques dont il est question ici pourront être dites périodiques en *mètres*, avec un répertoire de mètres assez traditionnel, car l'auteur des AJ reste à cet égard plus proche de la stricte tradition littéraire que par exemple Verlaine, qui à partir de 1872 ou 1873 recourt notamment à des mètres 3-6, 4-5 et 5-8.

Au-delà de ce bilan brut, il convient de distinguer le mètre de base (unique en cas de périodicité simple, *monométrique*) d'un éventuel mètre secondaire contrastant avec lui en cas de périodicité binaire. Pour critère de distinction du *mètre de base*, admettons qu'il est premier récurrent et non minoritaire (à l'intérieur même de chaque strophe, en cas de strophes). Par exemple, dans « À une rose » (p. 95), suite de strophes rythmées en 8.4 8.4, le mètre de base est 8 et chaque distique est ponctué par un *mètre secondaire* de 4 (en *clausule* de distique). Dans « Steam-boat » (p. 88), ce sont les strophes, rythmées en 8.8 8.4, qui sont ponctué en 4v (*clausule* de strophe). Dans les sixains de « Après la pluie » (p. 91) rythmés en 7.3.7 7.3.7, chaque module tercet est marqué au second (= avant-dernier) vers par un contraste en 3v. Moyennant cette distinction fondamentale, on peut constater la régularité suivante¹⁸ :

(2) Dans ces 78 pièces strictement périodiques (sur 103), il existe un mètre de base, qui peut être simple ($\leq 8v$) ou composé : 66v, ou 55v moins fréquent, ou 46 dans une seule.

La fréquence relative du 55v (pour comparaison, les *Fleurs du Mal* n'en contenaient que dans un seul sonnet) semble être un indice de l'intérêt de Corbière pour le *style métrique de chant*, voire de chanson¹⁹. Quant au 46v, dans la seule pièce où il est mètre de base, « À mon côté *Le Négrier* » (p. 285), il ne l'est que dans les couplets 46.6 46.6 auquel il donne peut-être ironiquement un ton de romance plutôt académique²⁰ ; ce mètre, alors commun en poésie lettrée et surtout en chanson, disons, bourgeoise ou élégante²¹, est dédaigné dans les AJ.

(3) Dans toutes ces pièces périodiques sauf une, le mètre *clausule* est nettement plus bref que son mètre de base.

Cette tendance est normale en métrique littéraire, sauf *style métrique de chant*. Dans une seule pièce, « Heures » (p. 140), chose exceptionnelle dans un sonnet (normalement monométrique), chacune des quatre stances est ponctué d'un allongement final en 55v sur fond (base) de 8v. Le choix du sonnet, forme littéraire en poésie moderne, n'est pas particulièrement approprié à une « sérénade » (chose encore plus évidente dans la « sérénade » « Chapelet », p. 134, en mètre purement littéraire 66). Dans « Heures », le mètre de base 8 est compatible avec un *style métrique de chant* aussi bien qu'avec un *style métrique littéraire pur*, et le 55v semble contribuer à un *style métrique de chant*. Soit une tension possible entre les styles métriques littéraire pur et de chant dans cette pièce, dont la syntaxe énonciative est plutôt littéraire (malgré la brièveté des énoncés).

¹⁷ Je note « 66 » le rythme « 6-6 » et ainsi de suite. J'essaierai de donner ailleurs des arguments en faveur d'analyses en 66, 46 ou 55v dans les AJ.

¹⁸ Par exemple il n'y aurait pas de mètre de base selon ce critère dans des strophes rythmées en 4.4.8.8.8.

¹⁹ Le 55v était bien attesté en chanson traditionnelle.

²⁰ Ce texte porte la mention « Vendu sur l'air de : *Adieu, mon beau Navire* », mais seuls les quatrains en 6.6 6.6 correspondent à cette chanson (devenue populaire) de l'opéra-comique *Les deux reines* (1835).

²¹ V. Benini 2014.

Quelques cas de périodicité non-strict

« Pudentiane »

La notion de (stricte) périodicité peut être raisonnablement assouplie en fonction de critères de diverse nature dont « Pudentiane » (p. 90) peut illustrer le premier²².

Le sonnet « classique »²³ combinait une tendance forte à la périodicité simple au niveau de la suite de vers (généralement monométrique) avec une dissymétrie au niveau des groupes rimiques : quatrains à modules distiques suivis d'un sixain à modules tercets ; à ce niveau, c'est par conformité au modèle culturel dit du *sonnet (français, classique)* qu'il était métrique. D'une manière assez excentrique pour un sonnet, « Pudentiane » installe la dualité dès le niveau du mètre de base en substituant au 66v installé dans les quatrains le 55v, presque dissonant avec eux. Chose beaucoup moins rare, il y avait dans les quatrains un mètre secondaire en clause des modules en 66.8²⁴ ; il y contribuait, combiné à une rime quasi litanique en « (m)ent », à parodier les dix « commandements de Dieu » et les dix « commandements de l'église » qu'on apprenait par cœur au catéchisme, souvent ânonnés en diction lourdement scandée : « Un seul Dieu tu adoreras / Et aimeras parfaitement. / Dieu en vain tu ne jureras / Ni autre chos(e) pareillement... », etc. ; ceux-ci formaient une suite périodique de 8v, regroupés en une suite périodique de modules distiques à rime composée continue en « -as / -ent », où « as » était toujours flexion verbale de futur de commandement, et « -ent » la plupart du temps élément de désinence adverbiale « ment »²⁵. En parodiant ce rythme, les quatrains scandaient la duplicité hypocrite de Pudentiane dont la posture pervertit ces commandements. Son unique commandement à elle, c'était en hémistiche initial : « Attouchez, sans toucher » ; d'entrée il scandait en rythme léonin (par rime entre deux sous-hémistiches 3v), la duplicité de la sainte-« nitouche » : « attoucher », mécaniquement, c'est moins que « toucher »... mais, par connotation sexuelle, c'est plus²⁶.

Brutalement, au point de bascule des quatrains/tercets, on passe du registre de la parodie et de l'hypocrisie à celui de la condamnation ; ce virage sémantique coïncide avec le passage dissonnant du 66 au 55v, dans un vers où une contre-rime, calée dans la symétrie 55, oppose à la sexualité sincère d'une « autre » qui « se donne » la faute de celle qui « se damne »²⁷.

L'emploi taratantara du 55

Le mètre 55 est parfois nommé le *taratantara*. Cette appellation est en effet pertinente dans certains de ses emplois, quand ils ont quelque rapport avec cette onomatopée aujourd'hui désuète. Elle était encore

²² Sur le sens de ce sonnet, v. Aragon & Bonnin (1992 : 86s) qui signalent notamment que « Pudentiane » ressemble à un nom de fleur.

²³ Je distingue arbitrairement comme « classiques » les régularités de la poésie littéraire dominant en gros depuis la fin du XVI^e siècle au Second Empire inclus. Il n'y a pas rupture brutale, mais continuités (variables) aux deux bords flous de cette période.

²⁴ Ce sonnet ne s'apparente donc pas un sonnet comme « Rêvé pour l'hiver » de Rimbaud, où il y a également trois mètres, mais seulement par variation de mètre secondaire, et non de mètre de base comme dans « Pudentiane » (Rimbaud, *Œuvres complètes*, éd. Jean-Luc Steinmetz, GF Flammarion, 2010, p. 60). (Ces deux sonnets sont comparés dans Thomas Incastori, *Le Sonnet à l'épreuve de la modernité, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, Corbière*, Tesi di laurea dirigée par Olivier Bivort, Università Ca' Foscari, Venise, 2017).

²⁵ En l'absence de texte canonique, il y avait des variantes, parfois moins régulières.

²⁶ Dans les traités pour confesseurs, dans le domaine de la « pureté » (morale sexuelle), la notion française d'*attouchement* traduit le latin *tactus* (le toucher), ce qui suffirait à établir l'hypocrisie de l'impératif « Attouchez, sans toucher ». En exacte conformité à ces mêmes traités, la *damnation* déclarée par le premier mot-rime des tercets répond aux *attouchements* sollicités par le premier mot des quatrains : en dehors du mariage, « Tout acte accompli par attouchement sur les autres ou sur soi-même, qui produit une jouissance charnelle, quelque innocent qu'il paraisse au premier abord, est un péché mortel, s'il y a advertance et volonté » (Abbé de Rivière, *Manuel de la science pratique du prêtre dans le saint ministère*, 3e éd., Paris, Putois-Cretté, 1873, p. 154, italiques dans le texte). Or le *péché mortel* est celui qui, nous faisant perdre la grâce, « nous rend dignes de la damnation éternelle » consistant « à ne voir jamais Dieu et à brûler éternellement » (P. Collot, *Explication des premières vérités de la religion*, nlle éd., Tours, Mame, 1866, p. 306). – Baudelaire avait déjà, semble-t-il, perverti les « Commandements de Dieu » dans les distiques bi-phoniques d'« Abel et Caïn » que conclut le commandement nouveau, donné par le poète à la race de Caïn, de monter au ciel et jeter Dieu.

²⁷ Dans l'album de Roscoff l'auteur déclarait préférer à celles qui « se vendent » en mariage celles qui, comme les amies des matelots, « se louent » en prostitution. – La « damnation » est la punition du

familière en culture classique, spécialement par référence à un vers latin d'Ennius (parfois jugé ridicule) : « At tuba terribili sonitu taratanra dixit » (la trompette [guerrière] d'un son terrifiant dit *ta-ra-tan-ta-ra*). Au XVI^e siècle, alors que le « r », bien roulé, pouvait encore être *terrible*, Bonaventure Des Périers avait caractérisé comme « en taratantara » un poème qui décrivait en mètre 55 (non sans humour) des débordements impies conduits par « le Diable » et dangereux pour le Salut des âmes²⁸. La sonorité *TTeRRRible* du 5-voyelles « Ta-RRRa-Tan-Ta-RRRa », ainsi explicitement associée à ces sous-vers de 5, scandait ces charivaris. Peut-être même, en cette époque de guerres de religion, pouvait-elle évoquer le prix à payer pour les péchés commis en ces occasions ? pour des chrétiens en effet, la plus redoutable trompette était celle de l'Ange qui, en descendant des cieux au dernier Jour de ce monde, convoquerait au son de sa trompette les vivants et les morts ressuscités : alors s'opérerait la « Résurrection de la chair », afin qu'ils puissent subir le Jugement dernier ; jour de la colère divine, jour redoutable ! où beaucoup seraient *damnés*, c'est-à-dire condamnés par le divin juge à un terrifiant châtement éternel²⁹.

Il se trouve, en tout cas, qu'aux XVIII^e et XIX^e siècles le choix du mètre 5, ou 55, semble être – parfois, non généralement – associé à une atmosphère redoutable, voire tonitruante. Le *Dictionnaire des rimes* au nombreux tirages de Landais & Barré (1856 : viii) donne pour seul exemple du mètre 5 une céleste et infernale vengeance dans cette strophe alors fameuse d'une cantate de J.-B. Rousseau : « Sa voix redoutable / Trouble les enfers ; / Un bruit formidable / Gronde dans les airs [...] La Terre tremblante / Frémit de terreur [...] La lune sanglante / Recule d'horreur » (entendre rouler les « r » !). C'est en rythme 5 que, dans « Le Feu du Ciel » (*Orientales* 1829), Hugo rythme l'explosion de la nuée que Dieu envoie châtier Sodome et Gomorrhe, et c'est en une série de plus de cinq cents vers de 5 qu'en « février 1870 » (date indiquée dans les *Années funestes* posthumes) ce Mage fait sonner ses « Coups de clairon »³⁰ contre le régime impérial (sans succès). Dans la « La Mort des amants » (*Fleurs du Mal*) était discrètement offerte en 55v, substituant à la terreur le plaisir, une version érotique de la Résurrection de la chair.

Or le mot qui livre le mètre 55 dans « Pudentiane » oppose à une autre qui sans hypocrisie « se *donne* », celle qui « se *damne* », où la contre-rime « se d-onne > -amne »³¹ substitue au Salut éternel, apparemment promis à celle qui trouve son « extase » dans la dévotion, la damnation éternelle cette *contre-rime* (contraste de forme catatonique) : « se damne ». Rime/contre-rime qui produit cette inversion terrible est donnée par le mot qui en même temps substitue dramatiquement, en plein sonnet (mais à la bascule), le détonnant 5-5 au mètre de base 6-6.

Les 55v ainsi introduits se concluent par le mot « pêché » ; cette graphie hybride (que quelques éditeurs ne se privent pas de corriger) évoque à la fois le *péché* qui vaut condamnation (évoquée dans ces 55v par référence au serpent – sexe et Satan) et le *fruit* interdit qui le provoque, ambivalence convenant à l'hypocrisie de Pudentiane. Le 55v, en sa valeur allusivement terrifiante, pouvait³² donc sonner, pour Pudentiane, la fin brutale de sa vie luxurieuse quand sonnerait enfin pour elle l'heure d'être jugée. L'église tonnait en chaire contre la luxure, Corbière contre l'hypocrisie. Si tel est en effet le coup métrique de ces vers, sans doute le poète s'amuse, tant rythmiquement que sémantiquement.

Mais, pour la majorité des 5-5v, l'appellation « taratantara » est peu pertinente, voire franchement incongrue. Il est difficile d'imaginer entendre des coups de clairon redoutables, des *ta-rrra-tan-ta-rrra* ! danc ces vers fameux : « J'ai dit à mon cœur, à mon faible cœur... », « Quand nous reverrons le temps des cerises... », et tant de vers de romances ou chansons en 5-5 ou 5v comme « Au clair de la lune / Mon ami Pierrot... ». Pour la même raison, qu'on prenne garde que l'interprétation trompetante suggérée ici du 55v – adossé au 66 et dissonant avec lui – n'est pas une interprétation du 55v *en général* même chez Corbière. Cet artiste avait au moins deux autres raisons, plus communes, et compatibles, d'apprécier ce rythme : il pouvait avoir une valeur de style métrique de chant (compatible avec la valeur taratantara par exemple en

²⁸ Dans « Caresmeprenant » ; depuis longtemps on s'autorise de cette indication pour *nommer* taratantara (substantif) le *mètre* 5-5 en tous ses emplois, mais cette garantie repose sur une interprétation hasardeuse ; en précisant que son poème était « en taratantara », Des Périers pouvait signifier que son poème était rythmé en coups de trompette ou d'autres instruments charivariques.

²⁹ Le taratantara est celui du bon Dieu tonnant dans un sermon de Luther cité (à titre de « bouffonnerie ») par Philomneste (1841 : 105)

³⁰ « Trompettes terribles, / Chantez et sonnez ! [...], « Clairons et trompettes, / Jetez votre bruit ! », etc.

³¹ Le « n » de « damne » est muet.

³² Pour un lecteur métrique contemporain de Corbière.

onomatopée du cor de chasse) ; il pouvait se distinguer à la fois du 6-6 (plus sérieux et dont il peut parfois paraître diminutif³³), et du 4-6 (plus académique³⁴) comme plus modeste et plus marginal.

Retour à « Heures ». Dans ces deux sonnets il est question de damnation, or ils s'apparentent par l'apparition en second du 55, Mb second surgi dans TT de l'un Mc surgissant en fin de chaque stance (ou partie détachée Q ou T) de l'autre. A cette singularité (unique dans AJ ?) s'ajoute la rareté du 55 en sonet. or il apparaissait d'une manière comparablement contrastive dans les Fleurs du Mal (double singularité : seuls 55v de ce recueil, et dans un sonnet où on peut à peu près le moins les attendre). Or le sonnet FM parle des divans-tombeaux (pas divins) où on attend au futur la résurrection de la chair. Autre indice comparatif de la pertinence taratantara³⁵.

« Soneto a Napoli »

Seules la première et la dernière période d'une suite périodique finie (par exemple premier et dernier vers) n'ont pas de prédécesseur ou de successeur ; au début on entre dans la périodicité, à la fin on en sort. Une modulation au point d'entrée ou de sortie est donc plutôt une sorte d'ornement par rapport à cette conséquence obligée de la finitude qu'une exception de plus. Et ainsi une suite monométrique dont seul le premier ou dernier vers est de rythme différent peut être considérée comme vraiment périodique. Ce cas peut être illustré par le « Soneto [sic] a Napoli » (p. 194) monométrique en 7v, du moins jusqu'à ce dernier tercet :

Lucia, Maz'Aniello,	7
Santa-Pia, Diavolo,	7
— CON PULCINELLA —	5

On peut s'interroger sur la scansion de ces mots en envisageant d'en accentuer certains à l'italienne, mais, de quelque manière qu'on les scande, les deux premiers vers sont de longueur anatonique 6 au moins, le dernier 5 au plus. Il est pourtant plus long sur le papier dans l'édition originale avec ses grandes capitales et ses tirets. On peut donc juger ce « Soneto » vraiment périodique en 7 à une modulation terminale près. Mais, quand même, cette clausule pouvait surprendre à la fin d'un sonnet, forme de poème normalement monométrique³⁶, au point qu'elle pouvait sans doute faire un effet de vers faux ou du moins suspect de l'être.

Alors on peut prêter attention à d'autres singularités. Seul des AJ, ce sonnet est tout en vers masculins. Son titre de « Soneto » au lieu de « sonetto » sent la fumisterie si on est vraiment « a Napoli » plutôt qu'à Séville ; la liste de sous-titres en jargon italianoïde renforcerait le doute même si on ne savait pas que Corbière connaissait l'Italie. On peut donc s'interroger sur la raison pour laquelle le dernier vers, clausule au parfum de faux, est séparé par des tirets et tout entier en grandes capitales comme c'était le cas dans l'ensemble-titre.

Avec son titre à rallonge en italien (approximatif), ce tercet tout en « italien » et sa datation finale d'un « venerdi » à « Mergelina », le « Soneto a Napoli » situe le lecteur dans Naples. D'où un effet d'ambiance invitant, chez ce poète-peintre, à soupçonner dans « CON PULCINELLA » un élément d'affiche vue ou de livret criant le nom d'un personnage racoleur adjoint (« CON », avec) en complément burlesque à des pièces plus ou moins sérieuses – un peu comme, dans le même recueil, « IMPRIMÉ » évoque un achevé d'imprimer, « CAFÉ DE LA VIE » une enseigne, « DÉFENDU DE POSER DES ORDURES » une affiche ou inscription, etc³⁷. Telle était justement la fonction dramaturgique et, pourrait-on dire, publicitaire du personnage de Polichinelle à Naples. Voici, parmi bien d'autres exemples typiques, la première de couverture d'un livret d'une pièce dont le titre n'a pourtant rien de napolitain – à « Napoli », 1854 :

³³ Comme dans « Résignation » où Verlaine annonçait la réduction de ses ambitions en tête des *Poèmes saturniens* (1866).

³⁴ V. Benini (2014).

³⁵ On reviendra sur l'emploi du 55v en valeur taratantara à propos du Douanier.

³⁶ Les relativement rares fois où il y a des clausules dans un sonnet, il s'agit le plus souvent de clausules de modules ou de strophes.

³⁷ Les grandes capitales, pouvant mimer des inscriptions, sont distinctes des petites capitales.



Il n'y a, bien sûr, pas l'ombre d'un Polichinelle « avec » les personnages de *La muette de Portici*, opéra sérieux de Scribe et Delavigne 1828 (musique d'Auber) ni dans les autres drames évoqués en ce tercet. Les tirets encadrant le dernier vers donnent l'impression qu'à une liste complète de personnages vient s'ajouter, juste pour attirer le chaland, un personnage (incongru) de plus. La mixture improbable qui en résulte correspondait au goût de l'artiste breton, amateur d'enseignes de débit de boisson, etc. Corbière avait sans doute eu l'occasion de voir des affiches ou couvertures de livret de ce genre lors d'un voyage en Italie et d'en apprécier le « buon gusto moderno ». Il s'agit donc vraisemblablement d'un effet de vers faux ou du moins surprenant, scandant en pointe de sonnet une de ces espèces de conjonctions loufoques dont il était spécialiste. Polichinelle était un personnage dissonant à tout égard, difforme (double bosse dorsale et ventrale), aux manières farcesques, à la voix piaulante, prolixe en pets dont il ponctuait au besoin ses remarques les plus profondes. L'ultime couac du « Soneto a Napoli » lui convient parfaitement.

Soucis de formatage poétique

Des trois éditions suivantes – Aragon & Bonnin 1992, Classiques de Poche 2003, GF Flammarion 2018 – aucune ne formate tout à fait fidèlement les titres et sous-titres du « Soneto a Napoli », c'est-à-dire au moins : tout en capitales, les quatre premières lignes en italiques et groupées, la dernière « CON PULCINELLA » seule en caractères romains et détachée des autres. Seule la seconde de ces éditions l'édite en une page (avec un tas de notes au lieu d'un fleuron en bas). Tel qu'imprimé par Alcan-Lévy en 1873, le sonnet occupe la page et l'addition « – CON PULCINELLA – » s'y distingue en bas du sonnet comme en bas de l'ensemble-titre³⁸.

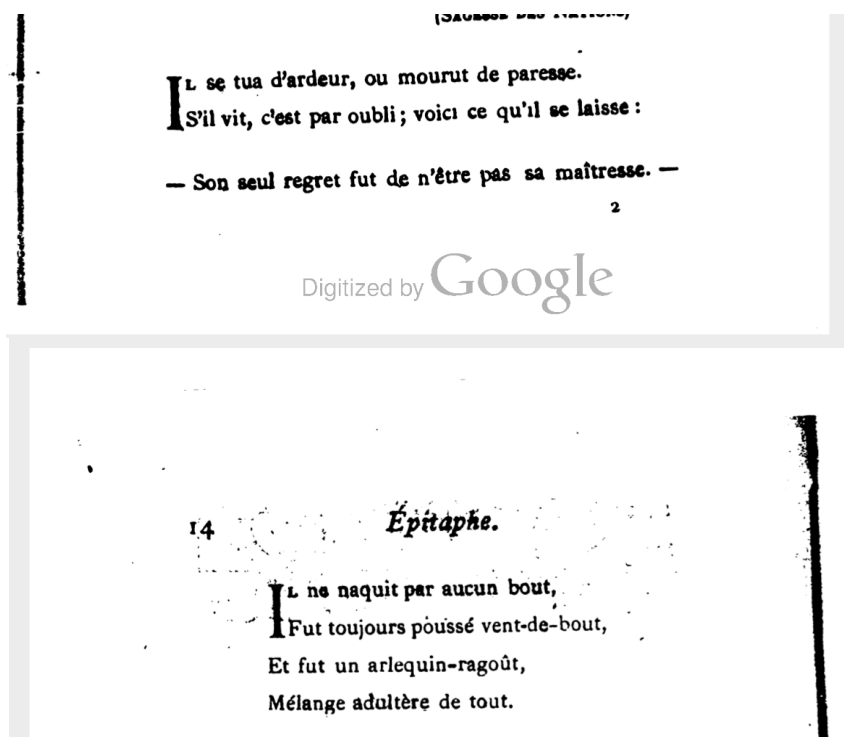
Ce formatage favorise le parallèle entre l'ensemble-titre et le tercet tous deux en « italien » et confirme la valeur d'affichage du dernier vers. Cet « italien »-là est jugé « approximatif » ou « fantaisiste » par divers éditeurs : c'est peu dire. Ces vers quasi macaroniques font sens par rapport aux premiers mots de la série des poèmes napolitains (puis italiens) : « VOIR *Naples* et... – Fort bien, merci, j'en viens. – Patrie / D'Anglais en vrai, mal peints sur fond bleu-perruquier ! », où « D'Anglais », souligné en rejet dès le premier entrevers, dénonce la supercherie : faux italien pour vrais touristes. Le lecteur du « soneto » est traité en touriste comme son auteur sans doute le fut en Italie. L'accentuation à la française des quatre derniers mots-rimes du sonnet (et de la série napolitaine), dont « Pulcinella », s'imposait dans cet italianisme-là. Le choix exceptionnel d'un sonnet en vers systématiquement masculins, cohérent avec

³⁸ Sans point final dans cet ensemble-titre comme dans les autres.

cette accentuation mal-italienne, s'oppose symétriquement au système dominant de la poésie italienne où la plupart des poèmes (sonnets inclus) sont tout en vers féminins (*piani*)³⁹.

L'« Épitaphe » et son trou

Voici les premiers vers de l'« Épitaphe » de ce qui semble être le poète des *Amours jaunes*, du bas de la page 13 (après une épigraphe) au haut de la page 14 de l'édition originale des AJ (1873) :



Les sept... ou huit premiers vers de l'Épitaphe

Cette pièce peut illustrer simultanément les deux critères précédents (pièce métriquement composite, modulations en bord de suite périodique). Ce poème formerait une suite périodique pure en 8v, n'était le fait que les trois premiers vers sont des 6-6 (une modulation initiale au niveau des mètres ne comporte pas ordinairement plus d'un vers de mètre secondaire) et leur 8^e vers en 5-5 (premier ne figurant pas ci-dessus).

Les vers de ce texte sont regroupés en quatorze paragraphes dont, en 1873, la pertinence individuelle est typographiquement marquée (sauf pour le second apparent réduit au 4^e vers) par impression de leur mot initial en lettrine et petites capitales. Comme ils partagent cette marque avec tous les poèmes du recueil, chacun peut paraître former comme un sous-poème ou une sous-épitaphe, ce qui est cohérent avec le fait que chacun constitue un bref auto-portrait de l'auteur mort (vivant)⁴⁰. L'unique 5-5v (non distingué de ses voisins par sa marge gauche), « Du *je-ne-sais-pourquoi*. — Mais ne sachant où », apparaît alors comme modulation initiale de la troisième sous-épitaphe (voire de tout ce qui succède à la strophe de la naissance)⁴¹.

Le second paragraphe seul fait exception à ce marquage. C'est aussi le seul qui se réduise à un alinéa métrique (vers) et n'est pas rimiquement autonome. Les trois premiers vers (incluant celui-là) forment

³⁹ Georges Kliebenstein m'écrit : « Tout pousse à soupçonner cette ouverture-queue de pornographie, à commencer par le "CON", qui, par le jeu italo-français de l'entre-deux-langues, entretient un rapport trouble avec "avec". Pas de cornes ni de cornard sans le "midi" érectile du "macaroni", sans un "con" pour compléter le tableau, - ni, bien entendu, sans (secret de) Polichinelle (dans le tiroir ou non). »

⁴⁰ Ont l'honneur de cette distinction outre ces sous-épitaphes : les paragraphes de « Litanie du Sommeil », le Cantique spirituel à Sainte-Anne, et le dernier vers de « Male-fleurette » (donc des « Rondels pour après »).

⁴¹ Vers raccourci (et propos faussé) par « Mais sachant où » dans la citation des *Poètes maudits*. (Verlaine, 1884, Vannier, p. 9).

donc un groupe comparable aux paragraphes suivants. À s'en tenir là, on pourrait se contenter de considérer le poème comme composé de treize sous-épitaphes et chacune de ses pièces composantes comme une suite monométrique (en 66 ou en 8v).

Tout cela ne peut qu'attirer l'attention sur la singularité de la sous-épitaphe initiale. Or elle se singularise à plusieurs autres égards. Sa paire de vers initiale est le seul paragraphe qui ne se termine pas par une ponctuation forte. Sa ponctuation terminale est un deux-points impliquant que ce qui lui succède fait corps avec elle ; cette solidarité des vers 2 et 3 est *apparemment* confirmée par le mot « voici » dans : « [...] voici ce qu'il se laisse : // – Son seul regret fut de n'être pas sa maîtresse. » Mais ce 3^e vers, à quoi se réduit le second sous-paragraphe, commence par un tiret signe de séparation. Soit un conflit bizarre entre deux bizarreries ; le 2-points dit : ce qui me suit colle à moi, mais le tiret dit : je suis décalé de ce qui me précède. Enfin les derniers mots du sous-paragraphe initial, « voici ce qu'il se laisse », annoncent un legs que le vers suivant, « Son seul regret fut de ... », ne semble pas pouvoir constituer. On dirait vraiment que cet artiste n'avait *rien* à se laisser.

Ces bizarreries convergentes s'expliquent d'un seul coup si on comprend cette première sous-épitaphe comme un quatrain privé de son 3^e vers : son interligne intérieur correspond à un « 3^e vers » manquant, trou dans le paragraphe et figure de ce qu'il se laisse : rien. Moyennant cette interprétation, le 3e vers imprimé – virtuellement « 4^e » vers du quatrain à trou – implique qu'il n'avait nul regret d'être dépourvu de tout même de maîtresse autre que soi. Poète-peintre/graphiste/designer comme il l'avait montré (confidentiellement) dans son album de Roscoff, Corbière invente ici la poétique du vers vide⁴².

Vide référentiel à la fin de l'« Épitaphe »

Pour un poète avide de gloire, mais anonyme, (début des AJ), la moindre des choses à espérer qu'à sa mort enfin il laisse son nom, gravé, sur une tombe. Or même pas ça !

Pour un poète avide de gloire du moins de se faire « un nom à tout casser » – comme celui qui est venu à « Paris » dans le poème précédent –, il y a un autre vide à l'autre bout de l'Épitaphe. Déjà, dans « Paris », il ne se *nommait* pas et paraissait d'abord sous la forme du pronom : « Il ». Or voici la *treizième* (chiffre fatidique ?) et dernière sous-épitaphe (p. 16 de l'édition de 1873) :

C*i*-gît, — cœur sans cœur, mal planté,
Trop réussi — comme raté.



Normalement, l'expression « Ci-gît » réfère par « ci » au lieu où elle est placée – une tombe⁴³ – et le verbe « gît » est suivi du nom du mort. Mais dans ces vers, CI-GIT... qui ? Au moment d'apparaître, enfin, dans cette dernière épitaphe, « son » nom manque⁴⁴. Ce trou syntaxique et référentiel, justement placé sur le dernier trou du poète, marque l'identité nulle du gisant⁴⁵. Effacement anthume, pire que l'effacement post-posthume du nom sur des marins entièrement disparus d'« Oceano Nox », poème de Hugo lourdement parodié à « La fin » des AJ : « Rien ne sait plus vos noms, pas même une humble pierre ». Ce manque cruel pour un poète, celui qui dans « Paris » voulait se faire « un nom tout casser », était annoncé à la fin de la 3^e sous-épitaphe : « Trop de noms pour avoir un nom ». (On peut penser au problème que c'était pour Édouard Corbière, fils d'Édouard Corbière auteur à succès, de se faire un nom).

⁴² Le vers vide a disparu dans la citation des *Poètes maudits* où les morceaux visibles de la sous-épitaphe sont recollés.

⁴³ Les inscriptions tombales sont ordinairement gravées en lettres capitales. Le trait-d'union permet au mot composé graphique « ci-gît » d'être comme gravé en capitales, comme le premier mot de chaque sous-épitaphe dans le poème.

⁴⁴
⁴⁵ Minute de théologie : le dieu *caché* qui répond à Moïse dans l'*Exode* avait peut-être devancé l'auteur des *Amours jaunes* en déclinant pour identité, selon une traduction littérale, « Je suis Je suis » sans autre prédicat à « Je suis », si on comprend qu'en disant « Je suis "Je suis..." », il s'identifie comme celui qui répond « Je suis... » quand on lui demande son nom, donc par le fait qu'il tient ce nom caché.

Les deux vides complémentaires, quatrain à vers vide et inscription à sujet vide, bouclent l'«épi-taphe» du poète *raté* qui n'a rien à laisser, pas même un nom⁴⁶. – À la fin du recueil (avant l'envoi à Marcel), le dernier vers détaché «ICI reviendra la fleurette blême», avec son mot initial en capitales avec lettrine, peut faire écho à l'inscription tombale initiale en annonçant le retour posthume du revenant sous forme de «fleurette blême».

La composition métrique de l'«Épithaphe» en sous-épithaphe permet de considérer le changement de mètre de base comme une modulation initiale, le mètre 6-6 distinguant la première sous-épithaphe.

Corbière connaissait certainement d'Alexis Piron, poète du siècle précédent, au moins l'épithaphe réduite à deux vers masculins de mètre 8 (comme la sienne), qui était dans toutes les mémoires. La voici d'après une anthologie de 1841, précédée de sa variante longue⁴⁷ :

MON ÉPITHAPHE,

ÉPIGRAMME.

—

Ci-gît... Qui? Quoi! ma foi, personne, rien.
Un qui vivant ne fut valet, ni maître,
Juge, artisan, marchand, praticien,
Homme des champs, soldat, robin, ni prêtre,
Marguillier, même académicien,
Ni francmaçon. Il ne voulut rien être;
Et véquit nul : en quoi certe il fit bien;
Car, après tout, bien fou qui se propose,
Venu de rien, et revenant à rien,
D'être en passant ici-bas quelque chose!

Pour le soulagement des mémoires, et pour le mieux,
J'ai cru devoir réduire cette épithaphe à deux vers :

Ci-gît Piron, qui ne fut rien,
Pas même académicien.

Le poète s'y décrit comme «personne» et «rien». Ce «rien» est donné au début comme réponse au mot «Qui?», lui-même questionnant l'identité de «Ci-gît...» initial sans sujet. La pointe finale contre les académiciens, le contraste entre la brièveté du «rien» en synérèse et le long «a-ca-dé-mi-ci-en» à diérèse avaient pu intéresser Corbière.

1841 «Décourageux», «Rapsodie du sourd»

«Le Décourageux» (p. 163), dont la série de 66v est interrompue par un 8v, peut être considéré comme composite. L'unique 8v est en clause d'une première partie où on parle du poète sans le faire parler; la seconde, strictement monométrique, le fait parler.

Même chose à peu près pour la «Rapsodie du sourd» (p. 165), dont les quatrains sont monométriques en 66, sauf le second dont les modules sont ponctués par clause de 8. Le quatrain initial ainsi démarqué de ses semblables fait parler «l'homme de l'art»; les suivants lui répondent. Le second quatrain, distinct par clauses, est-il initial de la seconde suite (ce serait peu habituel)? Est-il terminal de la première (mais il amorce la réponse)? Il est difficile et peut-être oiseux de décider; mais, du moins, il est à la frontière des deux parties.

⁴⁶ Cf. l'intérêt de Corbière pour zéro, souligné dans une conférence de Benoît Dufau à l'Université de Paris-4 (4 juin 2018).

⁴⁷ *Petits Poètes français depuis Malherbe jusqu'à nos jours*, éd. Prosper Poitevin, t. 1, Paris, 1841, p. 158. Dans l'épigramme qui précède, Piron dit (je souligne) : «« Pas à pas j'arrive au trou / Que n'échappe fou ni sage ».

« À la mémoire de Zulma » à propos de trous

À propos de trou métrique ou référentiel, mentionnons « À la mémoire de Zulma », suite monométrique en 8v, *sauf* le vers faux « La lune a fait trou dedans ». Des bouche-trous bénévoles éditent parfois : « fait *un* trou » ; l'éditeur en Classiques de Poche (2003 : 73) explique : « Le poème est construit sur la déformation de l'expression "faire un trou à la lune" : faire faillite, ne pas payer ses dettes » (je souligne). Mais il n'est question ici ni de dettes, ni de faillite. D'autre part, « faire trou » faisait sens dans le domaine des effets visuels, notamment de ce qui, par contraste avec un fond, peut faire une forte impression... de trou. La comptabilité métrique du (vrai) vers faux peut mimer le trou fait par la lune ; dans ce texte à la mémoire d'une fille et d'un louis (rond) perdus, il n'est question que de trous et le mot « lune » est générateur d'une ritournelle de rimes en « -une » dont l'une par « une », proclitique en suspens. Disons que si le hasard plutôt que l'art a fait ce trou métrique au vers de Corbière, il a été bien inspiré.

« La Cigale... », « Le renégat », « Guitare », « À mon chien Pope »

De la célèbre fable liminaire de La Fontaine, on pourrait dire : « Le premier vers est un 7-voyelles... Ah ! le second est un 3v... Oh ! le 3^e est un 7v... », et ainsi de suite (histoire belge), et en fin de course : il y a une exception au 2^e vers. Mais les deux premiers forment un distique (groupe rimique minimal en *a-a*) : « La Cigale ayant chanté / Tout l'été ». Il s'agit donc bien d'une modulation initiale, dans cette suite de 7v groupés en *aa* (puis en *ab-ba*) dont seul le *premier* distique est pourvu d'une clausule de 3 (sorte, disons, de *modulation complexe*).

En 1668, en tête non seulement d'une fable, mais d'un recueil des fables, l'incipit de La Fontaine parodiait opportunément un rythme métrique de poésie chantée familier du siècle précédent. Corbière le parodie à son tour en le plaçant en tête non seulement de sa poésie liminaire, mais de son recueil d'*Amours jaunes*, position extrême que confirme en fin des AJ la parodie parallèle « La Cigale & le Poète ». Le recueil est ainsi métriquement et parodiquement bouclé en style métrique presque de chant auquel convient le mètre 7.

Dans la fable de 1668, la saison du chant apparaissait d'emblée comme *passée* par le passé composé du 3v « Ayant chanté » ; à la fin du récit, la Fourmi lui dit : « *Dansez* maintenant ». Cette fable ne signifiait donc pas directement que tout ce qui suivait dans le recueil de 1668 ou son premier livre était du chant. Corbière développe la portée de cet incipit métrique en faisant du passé composé celui de l'écriture, moment antérieur à la publication : c'est après avoir rimé que le poète est imprimé ; ce qu'on lui demande de « chanter maintenant », c'est les vers déjà écrits qu'il va donner à lire dans les pages suivantes. Y chantera-t-il en effet ? Réponse en fin de recueil : le poète, lui, ce n'est pas à danser qu'on l'invite, mais, encore, à *chanter maintenant*. N'avait-il donc pas chanté dans les AJ ? Les premiers vers de la fable conclusive précisent : il a chanté..., *déchanté*.

Chez La Fontaine, l'incipit 7.3 coïncidait exactement avec le groupe nominal initial (apposition au sujet comprise) ; c'est seulement après qu'elle a chanté que se succèdent des événements narrés au passé simple⁴⁸. La coïncidence initiale est un peu moins nettement marquée dans la fable liminaire des AJ à en juger par la ponctuation qui favorise un rapprochement du vers de 3 avec le suivant plutôt qu'avec le précédent ; cependant, ce n'est qu'après *avoir été* imprimé que le poète « Vit sa muse dépourvue / De marraine ». L'impression du mot-vers « imprimé » en *grandes capitales* – « IMPRIMÉ » – peut être motivée par le fait que certains *achevés d'imprimer* étaient imprimés ainsi ; tel est le cas de celui de l'édition de 1873 : « FINI D'IMPRIMER / PAR ALCAN-LEVY », etc. ; le mot-vers « Déchanté » correspondant à « IMPRIMÉ » dans la parodie terminale n'est pas en capitales parce qu'il n'évoque aucune inscription. L'évocation de l'achevé d'imprimer dès le seuil du recueil confirme l'équivalence des deux parodies qui le bouclent ; l'incipit évoque d'avance la fin qui à son tour lui fera écho – cas du type de circularité évoqué au cœur du recueil dans l'épigraphe (peu chantante) de l'« Épitaphe » du poète.

⁴⁸ On pourrait imaginer que, sur le modèle de l'incipit de la parodie de fable finale (« Le poète ayant chanté, / Déchanté, / Vit [...] »), l'incipit de la première signifie : « Un poète ayant rimé, (ayant) imprimé, vit sa muse [...] » ; mais la ponctuation est contraire à ce sens et ce n'est pas le métier du poète que d'« imprimer » ses vers.

Ces deux parodies sont donc des suites périodiques en 7v à modulation initiale complexe 7.3 en style métrique de chant. Il pourrait être symptomatique que le recueil soit ainsi bouclé non seulement sémantiquement, mais rythmiquement.

Des considérations du même ordre permettent de juger « Le renégat » et « Guitare » (p. 258 et 130) comme périodiques.

Le poème « À mon chien Pope » (p. 258), suite périodique en 8v, présente une modulation terminale complexe, par clausules, au niveau strophique. Mais cette modulation est très bizarre, d'abord parce que le mètre clausule change d'un module à l'autre, et subsidiairement par le fait que le rythme aboutit à un brévisime 2v ; surenchère dans la précipitation rythmique en rapport avec une surenchère de violence, moyennant un sinistre jeu de mot sur le sens anodin ou grave du verbe « enrager » : le philosophe-chien qu'on fait enrager, donc « enragé » (avant l'invention du vaccin), est provoqué à rendre rage (mortelle) pour rage (anodine) en violant (des chiens, pas la « Chienne ») et en mordant. Ce rythme étrange semble parodier une formule populaire, surtout enfantine, de provocation, utilisée en diverses régions de France pour faire bisquer (enrager) quelqu'un : « Bisque, rage », parfois « Bisque, enrage ! » (souvent ça marche !).

« Le douanier »

Finalement restent seulement un dixième des pièces métriques des AJ (11 sur 103 sauf erreur) qui ne sont pas périodiques en mètres ou du moins longueurs anatoniques, si on admet de considérer certaines comme composites (à sous-pièces métriques périodiques), et qu'on considère des modulations initiales ou terminales même complexes comme n'altérant pas la périodicité (interne). Quelques assouplissements supplémentaires, plus ou moins laxistes ou flous, permettraient encore d'arrondir la « statistique » en réduisant le nombre des non-périodiques. Contentons-nous, pour finir, d'examiner un seul exemple parmi la poignée des plus coriaces (pour un forcené de l'égalitarisme métrique) : le fameux poème du « Douanier » (p. 278).

Une « chanson » insérée

Au premier coup d'œil, la versification de cette centaine de vers fait un peu désordre. En analyse linéaire des mètres s'y succèdent au moins 5 suites : 1° suite périodique en 6-6 ; 2° suite de vers 8 ou 7v, sauf un 10 et un 3v ; 3° suite en 66 sauf un 11v ; 4° suite périodique en 55 sauf un 9v ; 5° suite périodique en 66. Mais ce découpage purement linéaire ne tient pas compte du sens. Globalement le poème se présente comme une « élégie », mais les 66v initiaux y annoncent « une chanson », image du douanier que l'auteur va « coller » empaillé ou desséché dans son élégie (dans l'album, il l'avait dessiné en marge du poème). L'individualité de cette « chanson » est rythmiquement marquée par le passage aux vers simples (8 ou 7v) à l'exception d'un unique 46v en modulation initiale et transition à partir des 66v précédents ; elle est confirmée à son initiale par le défaut d'Alternance des rimes (« maritimes » > « brises ») unique en ce poème. Elle se distingue également des vers élégiaques par le fait qu'elle peint le douanier au présent dans son activité. Plutôt qu'elle ne succède à une série de 66v et n'en précède une autre, elle paraît *insérée* dans le fond d'« élégie » en alexandrins. Ce n'est pas le lieu d'essayer d'apprécier sa métricité, un peu floue par moments, ce qu'excuse le fait même qu'elle soit présentée comme une chanson – les « vers » d'une chanson non académique, métrique quand on les chante, perdant souvent leur régularité (chrono-métrique) quand on les couche sur le papier.

Vision détonante, en 5-5v

Le passage en 55v n'est pas si nettement coupé des alexandrins qui l'entourent. Correspondant à un souvenir de *vision* du douanier, il est en vers composés comme les 66, que prolonge son premier vers, 66v, modulation initiale de cette vision. Au niveau rimique il se distingue de son contexte, rimé en suite de *aa*, par ses deux groupes rimiques à modules tercets puis distiques (un peu plus lyriques, mais de facture littéraire). La transition métrique du mètre de base 66 au 55 est tout de même brutale. Elle l'est d'autant plus que, plutôt paradoxalement, Corbière a pris soin de casser le rythme – 55 au lieu de 66 – en plein milieu du *aa* initial, ce qui peut rappeler le passage du 66 de base au 55 en plein sonnet de « Pudentiane » ; les mesures de 6 et de 5 étaient rarement mêlées en style métrique littéraire pur⁴⁹ et les

⁴⁹ Contrainte de discrimination des mètres (v. Cornulier 2008).

mètres 66 et 55 appartenaient à des registres hétérogènes. Et ordinairement, en poésie littéraire métrique (je ne parle pas des vers librement rythmés et rimés comme chez La Fontaine), on changeait pas de mètre à l'intérieur d'un groupe rimique *aa*⁵⁰.

Ici encore la valeur « tarantara » du 55v pourrait être pertinente. Le Jour de la fin du monde était deux fois nommé dans l'incipit *Dies iræ, dies illa*, « Jour de la Colère, ce jour-là », de l'hymne liturgique alors connue de tous ; dans l'incipit de la vision, « Un jour – ce fut ton jour ! », « *ton* jour » peut superposer le jour où le douanier apparaît « redoutable » dau grand Jour où reparaitra le « roi de majesté redoutable » (« *rex tremendæ majestatis* »). Littéralement terrifier les fidèles, même enfants, par la perspective du Jugement était un exercice banal de la part des prédicateurs catholiques⁵¹. Or le « papier timbré »⁵² où le fonctionnaire verbalise est un analogue (modeste) du « livre écrit » du Jugement dernier. Le nez qui dans ses efforts lance la foudre fait écho à la « *tuba mirum spargens sonum* », trompette répandant un son surprenant⁵³. Il ne s'agit pourtant à Roscoff que d'écrire un procès-verbal peut-être dicté par l'ami écrivain pour quelques objets de contrebande insignifiants : si grande est la peine que se donne pour écrire celui qui « ne savai[t] pas lire » !

Les deux passages insérés ou inscrits dans l'élégie du « douanier » s'opposent symétriquement. Le premier, en style plus populaire, chansonnait le bonhomme à « bonne trogne d'amour » ; l'autre le claironne au moment où, supposément redoutable, il tente de verbaliser.

Une belle paire de vers faux

Parmi ces 55v déjà détonnant en eux-mêmes, un vers détonne : « Sillonnaient d'éclairs ton nez cabré », et *dans* ce vers, c'est précisément le sous-vers « ton nez cabré » qui boite en rythme 4 au lieu de 5. Il est corrigé en « ton *grand* nez cabré » en Classiques de Poche (2003 : 228). Ne rêvons pas ici d'une négligence ou d'une coquille : l'hémistiche était déjà faux dans l'album de Roscoff par cambrure, au lieu de cabrure du nez

Peu avant grinçait un autre vers faux en contexte 66 : « Je te disais ce que je savais écrire ». Il est corrigé par le même éditeur pour le même prix en « *tout* ce que je savais écrire », où la cheville « *tout* » n'empêche même pas le triplé d'*e* instables « ce-que-je » d'enjamber d'un sous-vers à l'autre. Dans le vers authentique, la longueur anatonique totale 11 (supérieure à la limite rythmique 8) ne laisse au lecteur aucune chance de trouver une décomposition rythmique probable chez Corbière.

Ces deux vers faux, chez un tel auteur, méritent un petit effort d'attention plutôt que de correction ! Ils sont sémantiquement corrélés. Le premier dit la complicité spirituelle du lettré qui croyait *savoir écrire* avec l'illettré à la philosophie profonde ; le second, la coopération effective de l'un dictant avec l'autre écrivant. Est-ce comme pour s'en excuser que l'écrivain de statut social supérieur fait faute en prononçant les mots qui disent sa supériorité culturelle sur l'humble travailleur ? En tout cas, le fait est qu'ils boitent de conserve : le premier, digne d'un illettré de la métrique, boite par « ce que je savais écrire » comme si son poète ne savait pas écrire (en vers) ; le second, par le nez de son complice « cabré » contre l'écriture (élémentaire)⁵⁴.

Remarques pour finir sans finir

À défaut d'une analyse exhaustive du corpus, notre début d'enquête permet du moins de suggérer trois choses. D'abord, que Corbière, même en s'appuyant sur la tradition métrique, en secoue le joug plutôt

⁵⁰ Le mètre de base d'une pièce métrique s'établissait normalement à l'intérieur même de chacun de ses groupes rimiques. Or le *a-a* rythmé 66.55 du « Douanier » est un groupe rimique (à la différence de la suite *aa* intérieur à un module-tercet et ne formant pas groupe dans un tercet *aab-cab*).

⁵¹ Voir, pour un exemple parmi tant d'autres, le « Sermon sur l'enfer » de l'abbé Bedoin, curé de Mably, cité comme un modèle dans *La Tribune sacrée, Echo du monde catholique*, 19^e année, 1^{er} semestre, Paris, Bureaux : rue Madame, 1863-65, p. 707s.

⁵² Avec un timbre collé, ou frappé d'un coup de tampon, tamponné – encore un choc – (cf. le sens de « timbré » = « toqué » = fou).

⁵³ Pour d'autres nez trompétant en 55v, éventuellement avec connotation de Jugement dernier, voir Cornulier 2015.

⁵⁴ À cette auto-dérision métrique de l'artiste correspond, dans la version antérieure de « I Sonnet » dans l'album de Roscoff, son auto-dérision graphique. Ici un nez d'écrivain *se cabre*, là le cheval poétique déboitait (v. Cornulier 2018).

qu'il ne la rejette : il faut, pour apprécier le geste, l'adosser à cette tradition historique ; l'analyse des irrégularités doit donc commencer par celle de la régularité.

Ensuite, que, plutôt que d'appliquer aveuglément des critères passe-partout (qu'on les ait appris à l'école ou à la Sorbonne) à l'analyse rythmique de ses poèmes, il vaut la peine d'examiner chacun d'eux, individuellement, dans sa cohérence propre de rythme *et* de sens.

Enfin détail d'importance, que la meilleure édition du texte même des AJ, c'est encore celle, suivie de près par l'auteur⁵⁵, imprimée par Alcan-Lévy, en 1873, et qu'on peut consulter sur Internet gratuitement. Tant il est présomptueux de revoir le texte imprimé d'un artiste non seulement poète, mais peintre, et même graphiste⁵⁶.

* *
*

⁵⁵ Comme signalé, en correspondance, par Benoît Dufau.

⁵⁶ Ceci ne remet pas en cause les commentaires précieux de l'édition d'Aragon & Bonnin 1992.