

Poésie et parodie au XIX^e siècle

Albert Glatigny, Tristan Corbière, Charles Cros

Thèse présentée à la Faculté des lettres et sciences humaines
Institut de littérature française
Université de Neuchâtel

Pour l'obtention du grade de docteur ès sciences humaines et sociales

Soutenue le 12 avril 2018

Par

Stéphane Ischi

JURY :

Prof. Daniel Sangsue, directeur de thèse

Prof. Antonio Rodriguez, rapporteur

Prof. Henri Scepi, rapporteur

IMPRIMATUR

La Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Neuchâtel, sur les rapports de M. Daniel Sangsue, directeur de thèse, professeur, Université de Neuchâtel ; M. Antonio Rodriguez, professeur, Université de Lausanne ; M. Henri Scepi, professeur, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris 3) autorise l'impression de la thèse présentée par M. Stéphane Ischi en laissant à l'auteur la responsabilité des opinions énoncées.

Neuchâtel, le 12 avril 2018

Le doyen
Pierre Alain Mariaux

Mots clés en français : Glatigny – Corbière – Cros – parodie – pastiche – poésie – comique – satire

Mots clés en anglais : Glatigny – Corbière – Cros – parody – patiche – poetry – comedy – satire

Résumé

Notre travail retrace un basculement qui a lieu dans la seconde moitié du 19^e siècle. La poésie connaît en effet une crise soudaine, qui s'actualise par trois symptômes principaux : d'abord une remise en cause de la versification classique, la fameuse « crise de vers » évoquée par Mallarmé. Un autre signe plus matériel peut être noté : le public lui-même se détourne de la poésie et se passionne pour la prose, principalement le roman. Le troisième axe est sans doute le plus fondamental : la poésie vit une sorte d'autonomisation, elle abandonne sa volonté de « dire le monde ». Le lyrisme ne semble plus rattaché aux émotions du poète, mais devient une fin en soi, une sorte d'autocélébration du langage.

La prolifération de parodies poétiques que connaît cette période n'est pas un hasard. Dans les parodies des auteurs étudiés, Albert Glatigny (1839-1873), Tristan Corbière (1845-1875) et Charles Cros (1842-1888), la réécriture souligne les caractéristiques de la crise des valeurs poétiques : la versification du texte visé est souvent malmenée, tandis que le poète est présenté comme une figure en décalage avec son époque, en rupture avec le reste de la société. Le positionnement vis-à-vis du troisième est plus intéressant, car il se situe dans un rapport de contradiction : la parodie ne se satisfait pas d'un « divorce » entre la littérature et la vie. Elle ne cesse d'y remédier en projetant de la « quotidienneté » dans le texte premier, en ramenant de force un lyrisme trop éthéré au niveau des réalités les plus crues. Cela explique notamment les nombreuses parodies à caractère obscène. Face à une idéalisation excessive des sentiments amoureux, elles rappellent à l'esprit la matérialité du corps, aux émotions la réalité de l'instinct. C'est ainsi à une pulsion « vitaliste » que répond la parodie de la deuxième moitié du deuxième du 19^e siècle.

Summary

Our work traces a shift that takes place in the second half of the 19th century. Poetry is experiencing a sudden crisis, which is actualized by three main symptoms: on the one hand a challenge to classical versification, the famous "Crisis of Verse" mentioned by Mallarmé.

Another more material sign can be noted: the audience itself turns away from poetry and is passionate about prose, mainly the novel. The third axis is doubtless the most fundamental: poetry lives a kind of empowerment, it abandons its desire to "tell the world". The lyricism no longer seems to be related to the poet's emotions, but becomes an end in itself, a kind of self-liberation of language.

The proliferation of poetic parodies that this period is experiencing is not a coincidence. In the parodies of the authors studied, Albert Glatigny (1839-1873), Tristan Corbière (1845-1875) and Charles Cros (1842-1888), the rewriting highlights the characteristics of the crisis of poetic values: the versification of the text is often mishandled, while the poet is presented as a figure at odds with his time, breaking with the rest of society. The positioning vis-à-vis the third is more interesting because it is in a relationship of contradiction: the parody is not satisfied with a "divorce" between literature and life. It does not cease to remedy this by projecting "everydayness" in the first text, forcing a lyricism too ethereal at the level of the rawest realities. This explains the many obscene parodies. Faced with an excessive idealization of love feelings, they remind the spirit of the materiality of the body, the emotions of the reality of instinct. It is thus to a "vitalist" impulse that the parody of the second half of the second of the 19th century obeys.

Remerciements

Je tiens à exprimer ma plus vive reconnaissance à mon directeur de thèse, le Professeur Daniel Sangsue, pour m'avoir guidé tout au long de ce travail de recherche. Ses conseils avisés, ses précieuses suggestions, ses relectures fréquentes et minutieuses ont été essentiels dans la réalisation de ce travail

J'aimerais aussi remercier les Professeurs Antonio Rodriguez et Henri Scepi d'avoir accepté de faire partie du jury de thèse et ainsi de me permettre d'enrichir ce travail de leurs remarques.

Je remercie également le Fonds national suisse de la recherche scientifique, qui a rendu possible la réalisation du projet « Poésie et parodie dans la littérature française de la seconde moitié du XIX^e siècle », dans lequel la présente thèse s'inscrit.

Table des matières

Table des matières	1
Introduction	5
Poésie et parodie	6
Parodie et crise des valeurs poétiques	8
Présentation des auteurs	12
Méthode	20
Plan	23
I. Parodie et poésie	27
1. La parodie	27
1.1. Définition des principales notions	27
1.1.1. Parodie et pastiche	27
1.1.2. Notions connexes : burlesque et héroï-comique	31
1.1.3. Satire et comique	32
1.1.4. Le ludique	37
1.2. Contextes de la parodie	40
1.2.1. Parodie et évolution littéraire	40
1.2.2. Évasion ou acceptation	42
1.2.3. Parodie et résolution des contraires	44
1.2.4. Parodie, libération et perversion	44
2. Crise de la poésie	46
2.1. L'ère du doute	46
2.2. L'éclatement des règles	48
2.3. L'image du poète	50
2.3.1. Lamartine et la crise du lyrisme populaire	51
2.3.2. La lyre désaccordée	54
2.3.3. Le poète et son public	58
2.4. Poésie et représentation	60
2.5. Poétique de la poésie parodique	66
2.6. Poètes de la parodie	70
2.6.1. Banville, les bouts-rimés et le secret de la versification	70
2.6.2. Lautréamont, poésie et modernité	74
2.6.3. Mallarmé et la « crise de vers »	77
2.6.4. Jules Laforgue, la confrontation de l'idéal et du réel	81
II. La parodie chez Albert Glatigny	85
1. État des lieux	85
2. Statut du poète	88
3. Actualisation	90
3.1. <i>Les Vignes folles</i> (1860) et <i>Les Flèches d'or</i> (1864)	90
3.2. <i>Gilles et Pasquins</i> (1872)	94
3.2.1. Détour par Banville	95
3.2.2. La satire dans <i>Gilles et Pasquins</i>	97

4. Trivialisation.....	106
4.1. <i>Le Parnasse satyrique du dix-neuvième siècle</i> (1864)	106
4.2. <i>Les Joyeusetés galantes et autres du vidame Bonaventure de la Braguette</i> (1866)	113
4.3. <i>Les Bons Contes du Sire de la Glotte</i> (1870)	120
4.4. <i>La Tour du bordel</i>	124
4.5. <i>Le Théâtre érotique de la rue de la Santé</i> (1864-1866)	129
5. L'enquête corse	136
6. Bilan intermédiaire	141
III. La parodie chez Tristan Corbière.....	143
1. État des lieux.....	143
2. Statut du poète.....	146
2.1. Animalisation du poète.....	146
2.1.1. « Le Poète & la Cigale » - « La Cigale & le Poète »	146
2.1.2. « Sonnet à sir Bob »	150
2.1.3. « À ma jument Souris » - « À la douce amie »	154
2.2. La Muse prostituée	156
3. Stéréotypie hugolienne	158
3.1. La satire d'Hugo.....	158
3.1.1. Seuils hugoliens.....	158
3.1.2. « La fin », réplique à « <i>Oceano Nox</i> »	160
3.1.3. La satire de la poétique hugolienne.....	164
3.2. La satire de Lamartine.....	175
3.3. La dénonciation des clichés romantiques liés au monde méditerranéen.....	178
3.4. L'influence d'Édouard Corbière	181
4. Continuité baudelairienne.....	187
4.1. « La pipe au poète »	187
4.2. « Duel aux camélias »	191
4.3. « Fleur d'art ».....	194
4.4. « Bonne fortune & fortune »	196
4.5. « Litanie du sommeil ».....	197
5. Le procès de la poésie.....	200
6. Bilan intermédiaire	204
IV. La parodie chez Charles Cros.....	207
1. État des lieux.....	207
2. Statut du poète et de la Muse	209
3. Multiplicité parodique	210
3.1. <i>Le Moine bleu</i>	210
3.2. <i>L'Album zutique</i>	221
3.3. <i>Dixains réalistes</i>	233
3.4. Le deuxième cercle zutiste et autres cercles.....	239
3.5. Les textes en collaboration avec Émile Goudeau.....	243
4. Continuités.....	248
4.1. <i>Le Coffret de santal</i> (1873)	248
4.1.1. Un hypotexte particulier : Le « Cantique des cantiques ».....	248

4.1.2. La parodie de Baudelaire.....	250
4.2. Charles Cros a-t-il lu <i>Les Amours jaunes</i> ?	255
5. Mécanisation de la littérature	259
5.1. Le spiritisme comme pratique du pastiche	259
5.2. La mécanique des sentiments.....	267
5.3. Artificialité et misogynie « fin-de-siècle ».....	273
6. Bilan intermédiaire	277
Conclusion.....	279
Bibliographie.....	285
Sources primaires : parodistes étudiés	285
Ouvrages d’Albert Glatigny	285
Ouvrages de Tristan Corbière	285
Ouvrages de Charles Cros	286
Autres sources primaires.....	286
Sources secondaires sur Tristan Corbière et <i>Les Amours jaunes</i>	293
Sources secondaires sur Charles Cros.	295
Sources secondaires sur Albert Glatigny.....	297
Parodie et intertextualité.	297
Comique, humour.....	301
Poésie et poètes	301
Généralités.....	303
Divers	306
Usuels	308
Liens internet.....	308

Introduction

J'ai eu le bonheur, en compagnie avec mon ami Léo Trézenik, - un écrivain charmant, prématurément mort et injustement oublié - de faire connaître *Les Amours jaunes* à Paul Verlaine. Cette nuit de l'hiver 1883 durant laquelle nous lûmes, Trézenik et moi, tour à tour, le précieux volume, de sa première à sa dernière page, au maître de *Sagesse*, est un des plus chers souvenirs de ma carrière littéraire.

Quelques vers cités de mémoire auparavant avaient excité la curiosité de Verlaine. Comme Trézenik ne voulait pas se séparer de l'exemplaire qui lui avait été prêté par le docteur Chenantais, c'est Verlaine lui-même qui sollicita une lecture en commun.

Inoubliables heures ! Du commencement à la fin - notez ce trait singulier - Verlaine ne cessa de rire, et aux passages les plus émouvants, les plus poignants, son rire nous interrompait¹.

Dans cette fameuse anecdote, l'auteur symboliste Charles Morice raconte comment il a fait découvrir à Verlaine l'œuvre alors méconnue de Tristan Corbière. Comment expliquer la réaction de Verlaine, ce long fou rire qui accompagne les passages les plus poignants de l'œuvre ? Jean-Luc Steinmetz compare ce rire « à celui que souleva dans le groupe des amis de Kafka la lecture de *La Métamorphose* »². On serait là devant une sorte de « rire jaune » auquel le titre du recueil semble prédestiner le lecteur, André Breton fera lui-même le rapprochement³. Mais alors comment expliquer la nature primesautière et enthousiaste de ce rire ? Jean-Luc Steinmetz penche pour une hilarité due aux jeux de mots et autres jongleries verbales du poète breton : « C'était certes limiter Corbière à sa surface, à la fois rude et chatoyante, aux variations de sa peau de serpent, s'avouer pris au piège de ses coqs-à-l'âne »⁴.

Avançons une autre explication : et si le rire de Verlaine n'était pas une réaction superficielle, mais faisait au contraire intervenir une profondeur palimpsestuelle ? Il est justement dans la nature de la parodie de convoquer un « texte sous le texte » et d'amuser celui qui devine cette double couche par les contrastes et les transformations par laquelle elle les oppose et les réunit d'un même mouvement. La dimension parodique de l'œuvre ne pouvait échapper à Verlaine, familier de cette pratique qu'il exerça, entre autres, dans l'*Album zutique* en compagnie de Rimbaud ou Charles Cros.

¹ Cité par Steinmetz, Jean-Luc, *Tristan Corbière. « Une vie à-peu-près »*, Fayard, 2011, p. 482-483.

² *Ibid.*, p. 485.

³ « On peut aimer jaune comme on rit jaune ». Cité par Christian Angelet en introduction de son édition des *Amours jaunes* (Le Livre de Poche, 2003, p. 13). La citation est courante dans la critique corbiérienne mais jamais sourcée, sauf renvoi à la notice consacrée à Corbière de l'*Anthologie de l'humour noir* de Breton où nous ne l'avons pas trouvée.

⁴ Steinmetz, *op. cit.*, p. 485.

POÉSIE ET PARODIE

Il ne va pas de soi, notamment pour la critique littéraire, d'associer « poésie » et « parodie ». En effet celle-ci est une catégorie de l'intertextualité plus communément associée au roman. Bakhtine est sans doute celui qui a théorisé ce principe de la manière la plus drastique, comme le résume Tzvetan Todorov : « Dès la première édition du *Dostoïevski*, et surtout avec “Le discours dans le roman”, la prose, qui est intertextuelle, s'oppose à la poésie, qui ne l'est pas »¹. Depuis, la situation a évolué et la critique récente a mis en valeur la pratique de la poésie parodique, particulièrement pour la seconde moitié du XIX^e siècle. Les exemples d'études consacrées à Rimbaud, Lautréamont, Laforgue, Verlaine et Baudelaire permettront de l'illustrer, tout en introduisant des axes de réflexion qui nous conduiront à notre problématique.

Ainsi, le lien entre poésie et parodie a été particulièrement mis en valeur dans de nombreux travaux consacrés à Arthur Rimbaud, comme le résume Steve Murphy :

Après une longue période où la parodie a pu être tenue pour une littérature secondaire - ce qui n'a en rien entamé le goût du public et des écrivains pour cette littérature « au second degré » - de nouveaux travaux critiques ont redonné à la parodie et à son analyse une réelle légitimité, esthétique et culturelle. L'œuvre de Rimbaud a elle-même bénéficié de ce regard neuf et on peut citer de nombreuses analyses de la parodie en général, de l'intertextualité, encore que l'on soit loin d'avoir vraiment défini l'extension de la parodie dans son œuvre².

Daniel Sangsue retrace ce long cheminement intellectuel dans « Pour un Rimbaud parodiste ». On y observe deux tendances : d'une part le constat d'une « prégnance de la parodie dans l'œuvre de Rimbaud »³, mais également, une réticence de la part de certains chercheurs à rattacher le prestigieux poète à une pratique encore mal perçue.

Claude Bouché a consacré un ouvrage à la parodie chez Lautréamont. La réflexion sur *les Chants de Maldoror* et les *Poésies* est précédée d'une réflexion théorique sur la notion de parodie et ses mécanismes, notamment les nombreuses transformations que le nouveau texte fait subir à son prédécesseur : suppression ou adjonction⁴, condensation ou au contraire fragmentation⁵... Claude Bouché observe également des procédés de « court-circuit » dans

¹ Todorov, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, Seuil, collection « Poétique », 1981, p. 100.

² Murphy, Steve, « Le goût de la parodie : Rimbaud, Cabaner, Ratisbonne », *Rimbaud vivant*, n°39, octobre 2000, p. 28.

³ Sangsue, Daniel, « Pour un Rimbaud parodiste », *Europe*, n°966, novembre 2009, p. 30.

⁴ Bouché, Claude, *Lautréamont. Du lieu commun à la parodie*, Paris, Larousse, coll. « Thèmes et textes », 1974, p. p. 50-51.

⁵ *Ibid.*, p. 55-56.

lequel les degrés de réalité se mélangent et où les protagonistes agissent comme s'ils avaient conscience d'être des personnages fictifs, par exemple lorsque, dans l'une des *Moralités légendaires* de Jules Laforgue, Hamlet est « censé vivre son histoire comme s'il était le propre lecteur du récit qui le met en forme »¹.

Jules Laforgue est justement l'un des auteurs qui a le plus intéressé les théoriciens de la parodie. Daniel Grojnowski, avec *Jules Laforgue et l'originalité*, dresse un bilan de la parodie à la fin du XIX^e siècle :

Plusieurs termes sont alors employés concurremment - le burlesque, le grotesque ; le fumisme, l'incohérence - qui, tout en témoignant d'un certain flou conceptuel, s'accordent pour déprécier la parodie, la désamorcer, ou pour l'ignorer, tout se passant comme si elle constituait l'envers décrié – la mauvaise conscience de l'Écrit².

La pratique est surtout présente dans les *Moralités légendaires*, dans lesquelles Grojnowski identifie des phénomènes de « parodie simple », unissant un texte et sa transformation, et la « parodie complexe »³, qui consiste en des références plus subtiles à identifier. Ce dernier phénomène est si présent chez Laforgue que le poème parodique devient un véritable *patchwork*,

un tissu fait de pièces rapportées (transférées, appliquées) : cette poétique de l'habit d'Arlequin s'apparente, si on veut, à celle du centon, elle fait apparaître le régime des codes, le travail des mots par quoi l'écriture règne en majesté⁴.

Au-delà du lien à un parodié particulier, c'est donc le travail d'écriture lui-même qui est pris pour cible par la révélation de ses procédés. Comme l'écrivent Henri Scepi et Daniel Grojnowski dans leur édition des *Moralités légendaires* : « La mise en lumière de la facticité d'une écriture fait surgir le profil fuyant et insaisissable d'un auteur ironique [...] qui met en question les discours de la tradition et les formules stéréotypées »⁵.

L'ouvrage collectif *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours* permet, par des études portant sur Baudelaire et Verlaine, de révéler des traits caractéristiques de la parodie poétique de la seconde moitié du XIX^e siècle. Ainsi, Michèle Hannoosh montre que la parodie chez Baudelaire est répétition, celle-ci permettant de se définir par rapport à la modernité : « La parodie est, on le sait, une répétition qui déforme, et dont la déformation crée

¹ *Ibid.*, p. 58.

² Grojnowski, Daniel, *Jules Laforgue et l'originalité*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1988, p. 190.

³ *Ibid.*, p. 215.

⁴ *Ibid.*, p. 221.

⁵ Laforgue, Jules, *Les Moralités légendaires*, éd. D. Grojnowski et H. Scepi, Flammarion, 2000, p. 37.

du sens. C'est justement par la répétition *parodique* que Baudelaire expose la répétition mortifiante de la douleur au sein de la vie moderne »¹. La parodie chez Verlaine révèle, quant à elle, un phénomène remarquable : l'autoparodie. En effet, Verlaine nomme « à la manière de Verlaine » l'un de ses poèmes. Il y « souligne les chevilles et les tics qu'il se connaît »². Si le pastiche est parfois présenté comme un moyen *conscient* de solder une influence au lieu de la subir involontairement, sans doute est-ce de son propre *moi* que Verlaine tente de se déprendre. À travers ces réflexions consacrées à Baudelaire et Verlaine, on voit bien se profiler deux axes de réflexion primordiaux pour comprendre la poésie parodique, d'une part, le rapport entre poésie et modernité, d'autre part le lien entre parodie et un art conscient de lui-même et qui interroge ses effets.

PARODIE ET CRISE DES VALEURS POÉTIQUES

Au-delà de ces réflexions critiques, une question peut se poser : pourquoi une telle prolifération de poésie parodique en cette période fin-de-siècle ? En effet, la parodie connaît un remarquable essor à cette époque, avant que le pastiche ne tende à s'y substituer au siècle suivant³. Cette période correspond également à une crise des valeurs poétiques, qui se concrétise par de nombreux paramètres, notamment la remise en cause des règles classiques ou la montée en puissance du genre romanesque. Jules Lemaitre, dans ses *Contemporains*, constate une « perte de vitesse » de la poésie, qui est encore récitée, mais plus lue : « Bientôt le dernier poète offrira aux muses la dernière colombe ; suivant toute apparence, on ne fera plus de vers en l'an 2000 »⁴. Comme l'explique Daniel Grojnowski :

Alors que dans les années 1830-1840 le nombre des recueils de poésie est plus important que celui de romans (365 contre 210), un demi-siècle plus tard, le nombre de romans dépasse largement celui des recueils poétiques (774 contre 236)⁵.

Accompagnant cette prise de distance du public, une sorte de dévalorisation du métier de poète, décrit sur les registres de la dérision et de la désuétude, peut être constatée dans

¹ Hannoosh, Michele, « Baudelaire et la parodie », dans *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*, éd. C. Dousteyssier-Khoze et F. Place-Verghnes, Berne, Peter Lang, 2006, p. 133.

² Loiseleur, Aurélie, « Paul Verlaine à la manière de Paul Verlaine », dans *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*, éd. cit., p. 154.

³ Sangsue, Daniel, *La Relation parodique*, Paris, José Corti, 2007, p. 119.

⁴ Lemaitre, Jules, *Les Contemporains. Études et portraits littéraires. Première série*, Paris, Lecène et Oudin, 1886, p. 83.

⁵ Grojnowski, Daniel, *La Muse parodique*, José Corti, 2009, p. 12, note 5.

l'œuvre des artistes fin-de-siècle. José-Luis Diaz a montré comment ce désenchantement de la figure du poète, amorcée du temps du romantisme, ne fait que se renforcer :

La période suivante, celle de Flaubert, de Baudelaire, puis de Mallarmé, reste pour une bonne part, sur cette note de désenchantement ; et elle la pousse au noir. Plus de croyance dans le pouvoir des « Mages ». Désormais le saltimbanque est vieux, la muse est malade, histrions et prostituées envahissent le Parnasse. Pour horizon, le cygne poétique n'a plus la Nature, mais la ville boueuse. Et les « excentriques », en panne d'arabesques, ont le spleen¹.

Ce constat est important. En effet, la parodie est souvent interprétée, à juste titre, comme un « hommage à la popularité et au génie »², selon la formule de Théodore de Banville et « s'intègre de préférence dans le genre dominant »³. En revanche, la parodie fin-de-siècle se présente sous un jour différent, en prenant pour cible une activité, la poésie, en perte de vitesse. Ce changement est remarqué par Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand, qui comparent la parodie des Zutistes avec la *Parnassiculet contemporain* de 1860 :

Si dans ces années-là la parodie honorait à sa manière la toute-puissance du modèle, vingt ans plus tard, les détournements sont plus sérieux que blagueurs ; ils protestent certes, mais dans un esprit de révolte et avec des effets subversifs qui transformeront radicalement la poésie⁴.

Ainsi, l'étude de la parodie à cette époque précise prend tout son sens. La parodie comme « ombre portée » d'une œuvre à succès se situe à un niveau *synchronique*, tandis que le rôle *diachronique* de cette pratique sera beaucoup mieux montré lorsque le parodié n'est plus le représentant d'une pratique à son apogée. Il sera ainsi possible de mettre en valeur le rôle de la parodie dans l'histoire littéraire, et notamment dans les interrogations que subit la poésie à la fin du XIX^e siècle.

L'axe théorique suivant s'impose alors : l'existence d'un lien entre la pratique intensive de la parodie dans la seconde moitié du XIX^e siècle et la crise que traverse la poésie. L'autorité de prestigieux aînés, principalement Victor Hugo, est malmenée par des parodies qui sont souvent des hommages à la célébrité et à l'écrasante supériorité du géant romantique, mais ont parfois un statut beaucoup plus ambigu. De plus, la relation parodique est présente dans des textes qui, au-delà du lien à un hypotexte ou un hypostyle particulier, font contraster pauvreté du fond et respect exagéré des règles formelles. C'est alors la poésie elle-même qui est prise

¹ Diaz, José-Luis, *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Honoré Champion, 2007, p. 641.

² Banville, Théodore de, *Œuvres I. Odes funambulesques*, Genève, Slatkine, p. 18.

³ Bouillaguet, Annick, *L'Écriture imitative. Pastiche, parodie, collage*, Nathan, coll. « Fac », 1996, p. 123.

⁴ Cité par Sangsue, Daniel, « Pour un Rimbaud parodiste », éd. cit., p. 37.

pour cible, la parodie servant à mettre en avant la complexité et l'artificialité de ses mécanismes. On atteint le stade ultime prévu par Claude Bouché, en conclusion d'une énumération des différents degrés auxquels la parodie peut opérer, une catégorie

où la parodie jouerait alors, en irréférence complète à tout texte contingent, par rapport à la pratique littéraire elle-même, envisagée de façon plus ou moins « abstraite » (en ses mécanismes et procédures) : où il y aurait, si l'on veut, parodie de l'écrivain en général et de l'écriture en général, et non plus de tels écrivains et de telles écritures¹.

L'idée d'une crise des valeurs poétiques apparaît en filigrane de plusieurs publications, en général en lien avec la désagrégation du mouvement symboliste. Cela se retrouve dans *l'Enquête sur l'évolution littéraire* de Jules Huret, qui met en scène les querelles intestines entre des écoles parfois oubliées. Au-delà de ces questions, c'est la place de la poésie dans l'espace public que pose brutalement Edmond de Goncourt :

Les symbolistes, les décadentistes, enfin les gens qui se posent, d'avance, pour nos successeurs, me semblent être presque tous des poètes. Je déclare être un mauvais juge à leur égard, car je suis un bien plus grand lecteur de prose que de vers. Mais, toutefois, je me demande si, au dix-neuvième siècle, en cette toute puissance de la langue de Chateaubriand et de Flaubert, je me demande si un grand mouvement intellectuel peut être mené par des versificateurs. Les vers me semblent, à moi, la langue des jeunes peuples à l'aurore, et non la langue des vieux peuples, des peuples à leur coucher de soleil. Hugo a été une exception monstrueuse de génie. Il peut exister encore derrière lui des charmeurs dans le genre, mais l'action de la littérature sur les masses, je crois qu'elle n'appartient plus aux vers.²

Cette réflexion se retrouve chez des auteurs qui ont rapproché « décadence » et parodie. Pour Bourget, la parodie est

une des formes de l'esprit critique. Nous nous dégoûtons de tout ce que nous comprenons. Tout ce qui est parfaitement conscient est mort. Voilà pourquoi la parodie n'apparaît que dans les siècles de décadence, qui ne sont que des siècles d'extrême intelligence, par conséquent d'impuissance. Rien de ce qui est parfaitement intelligent n'est puissant, alors une sorte de rage nerveuse s'établit³.

Au-delà des jugements de valeur de Paul Bourget qui donne au décadentisme une connotation morale péjorative, on retrouve chez lui l'idée d'une association entre la parodie et l'extrême maturité d'un art qui s'interroge sur lui-même. Il rejoint ainsi les critiques adressées au mouvement symboliste, qui serait porté sur la réflexion théorique aux dépens de la réalisation

¹ Bouché, Claude, *op. cit.*, p. 37.

² Huret, Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire*, éd. D. Grojnowski, José Corti, 1999, p. 186-187.

³ Cité par Grojnowski, Daniel, *Jules Laforgue et l'« originalité »*, éd. cit., p. 196-197.

d'œuvres marquantes. Cet angle critique est omniprésent dans *La Crise des valeurs symbolistes*¹ de Michel Décaudin, qui retrace en détails les crises successives que traverse la poésie dans les années qui vont de l'éclatement du symbolisme aux avant-gardes dadaïste et surréaliste. On y découvre une période qui s'étire du symbolisme au surréalisme, marquée par une succession d'écoles éphémères qui sont plus connues pour leurs manifestes que pour leurs œuvres, comme l'exprime ce mot recueilli par Le Cardonnel et Vellay dans *La Littérature contemporaine* : « Vous connaissez les idées exprimées par Louis Bertrand dans une préface récente ? Ce fut une sorte de préface de Cromwell. - Oui répondit M. Remy de Gourmont ; seulement il y manquait Cromwell »².

La critique contemporaine a prolongé la réflexion sur le symbolisme comme mouvement où l'art s'interroge sur lui-même, au risque que l'extrême lucidité n'entrave la spontanéité créatrice. Ainsi, Jean-Nicolas Illouz aborde en 2004 dans *Le Symbolisme*³ les doutes qui traversent une littérature qui remet en cause l'illusion référentielle et désacralise les mythes littéraires du passé. La particularité d'une littérature qui se referme en quelque sorte sur elle-même réside dans le rôle de la « conscience de soi » qui va se manifester. Illouz qualifie le symbolisme d' « école qui se caractérise par l'incessant retour critique qu'elle tente d'opérer sur elle-même pour produire sa propre théorie »⁴. Valérie Michelet Jacquod parlera d' « art de l'extrême conscience », formule de Jacques Rivière pour qui le symbolisme est « l'art de gens qui savent terriblement ce qu'ils pensent, ce qu'ils veulent, ce qu'ils font »⁵. Ces observations, qui recourent les réflexions de Paul Bourget ou les synthèses de Michel Décaudin, sont primordiales. En effet, Illouz propose un mouvement de naissance de la modernité en deux étapes : « les simples jeux parodiques des uns vont faire place à l'expérimentation par les autres de diverses innovations formelles délibérément recherchées et systématiquement revendiquées »⁶. La parodie n'est-elle pas justement le lieu d'une utilisation « consciente » de motifs qui se sont figés en stéréotypes ?

Jean-Nicolas Illouz insiste également sur les tensions entre valeurs poétiques et modernes :

¹ Décaudin, Michel, *La Crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française. 1895-1914*, Genève-Paris, Slatkine, 1981.

² *Ibid.*, p. 100.

³ Illouz, Jean-Nicolas, *Le Symbolisme*, Librairie générale française, 2004.

⁴ *Ibid.*, p. 51.

⁵ Cité par Michelet Jacquod, Valérie, *Le Roman symboliste : un art de de l' « extrême conscience »*, Genève, Droz, 2008, p. 24, note 48.

⁶ Illouz, Jean-Nicolas, *op. cit.*, p. 39.

Il saute tout de suite aux yeux que - dans ce poème [« *L'Albatros* »] placé presque au début du parcours de la deuxième édition (1861) des *Fleurs du Mal* - Baudelaire adopte une attitude qui ne semble présenter aucun caractère d'originalité dans le contexte romantique et qui trouve son fondement précis à l'intérieur d'une cosmologie dualiste de lointaine ascendance platonicienne, responsable de la profonde rupture qui s'est produite à l'époque moderne entre le rêve et la réalité et, sensiblement, entre poète et société¹.

Hugo Friedrich synthétise cette problématique par une question qui se pose à tout poète de la modernité : « dire comment la poésie est encore possible dans un monde de la technique et du commerce »².

La notion d'une crise des valeurs symbolistes nous semble ainsi masquer une réalité plus essentielle, plus générale, une crise de la poésie dans son ensemble. L'essai d'Henri Scepi, *Poésie vacante. Nerval, Mallarmé, Laforgue*³ exprime la tentation du silence d'une pratique en crise, que les poètes eux-mêmes décrivent sur un ton désabusé comme un exercice vain et anachronique. Il est intéressant de constater que cela entre en contradiction avec le point de vue d'autres auteurs, par exemple Pierre Bourdieu, qui tirent des mêmes constats des conclusions inverses ; certes, le poète disparaît de l'espace social, mais cela ne fait qu'augmenter son prestige, loin de l'incompréhension de la foule :

Les progrès du champ littéraire vers l'autonomie se marquent au fait que, à la fin du XIX^e siècle, la hiérarchie entre les genres (et les auteurs) selon les critères spécifiques du jugement des pairs est à peu près exactement l'inverse de la hiérarchie selon le succès commercial⁴.

À une lecture sociologique, dans laquelle la sphère culturelle est le reflet, inversé comme il se doit, de la sphère économique, on peut opposer une approche qui se focalise sur une certaine autonomie du littéraire, en analysant comment le poète décrit sa propre activité.

PRÉSENTATION DES AUTEURS

Afin de tester la pertinence de nos hypothèses, il nous fallait définir un corpus de textes. Se pencher sur un ensemble d'écrits choisis parmi tout le « matériel parodique » de l'époque risquait de fausser la représentation de l'« échantillon ». L'inconvénient était de ne

¹ Richter, Mario, « Le Thème du bateau de Baudelaire au premier Rimbaud », dans *Lectures de Poésies et d'une Saison en enfer de Rimbaud*, éd. S. Murphy, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 75.

² Friedrich, Hugo, *Structure de la poésie moderne*, Le Livre de poche, 1999, p. 44.

³ Scepi, Henri, *Poésie vacante. Nerval, Mallarmé, Laforgue*, Lyon, ENS Éditions, 2008.

⁴ Bourdieu, Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, coll. Essais, 1998 (1992), p. 193.

sélectionner que des poèmes qui valident un certain nombre de nos présupposés théoriques. Le mieux était de choisir trois auteurs qui pratiquent la poésie parodique dans la seconde moitié du XIX^e siècle et d'analyser les stratégies et les motivations de leurs œuvres.

Notre analyse porte sur l'étude de trois poètes : Albert Glatigny (1839-1873), Tristan Corbière (1845-1875) et Charles Cros (1842-1888). Albert Glatigny est sans doute celui qui possède le moins de visibilité, sur le plan éditorial ou critique. L'ouvrage le plus complet à lui être consacré est sans conteste la monographie de Jean Reymond, *Albert Glatigny (1839-1873). La vie, l'homme, le poète. Les origines de l'école parnassienne*¹. Dans la partie biographique, l'auteur décrit le destin tragique de celui que ses activités de comédien itinérant et de poète maintenaient dans la misère. Lorsque Jean Reymond analyse ses productions et ses influences, il insiste de manière judicieuse sur l'omniprésence de la parodie chez Glatigny : dans *Gilles et Pasquins*² par exemple, le poète se livre à de nombreuses réécritures de poèmes de Victor Hugo. Glatigny a également participé au *Théâtre érotique de la rue de la Santé*, spectacle de marionnettes dans lequel sont mises en scène de nombreuses réécritures ludiques, devant un public choisi d'artistes tels que Théodore de Banville ou Carjat.

À la suite de Jean Reymond, la critique s'est principalement intéressée aux transformations parodiques dont Glatigny était l'objet, plutôt qu'à celles qu'il effectuait lui-même. Steve Murphy a ainsi montré les nombreux échos du poète parnassien dans l'œuvre d'Arthur Rimbaud. Steve Murphy en profite pour rendre Albert Glatigny à sa véritable dimension, en dépit de l'oubli dont il est l'objet actuellement :

Michael Riffaterre qualifie Glatigny, injustement à notre avis et en tout cas fort inexactement, de « ce Coppée mineur ». *Les Antres malsains* doivent davantage à Baudelaire, et de nombreuses phrases du texte affichent cette influence lexicale et rhétorique³.

Il peut être intéressant de s'arrêter véritablement sur un auteur qui n'est généralement que mentionné en rapport avec des poètes plus importants. À tel point qu'il devient même difficile de comprendre le surnom de « premier des Parnassiens » qui fut le sien⁴. Certes, son œuvre est victime des conditions de son élaboration, marquées par la précarité. Mais elle est justement un témoignage vivant de ces artistes décrits par Murger dans ses *Scènes de la vie de*

¹ Reymond, Jean, *Albert Glatigny. La vie - L'homme - Le poète. Les origines de l'école parnassienne*, Droz, 1936.

² Glatigny, Albert, *Gilles et Pasquins*, Lemerre, 1872.

³ Murphy, Steve, *Le Premier Rimbaud ou l'apprentissage de la subversion*, Lyon-Paris, Presses universitaires de Lyon et éditions du CNRS, 1990, p. 197.

⁴ Cassagne, Albert, *La Théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Seyssel, Champ Vallon, 1997, p. 148.

bohème, ouvrage un peu oublié à notre époque mais sans lequel on ne peut comprendre l'art du XIX^e siècle, comme le souligne Jean-Luc Steinmetz¹.

Se pencher sur Glatigny permet de mettre en avant un auteur qui a joué un rôle primordial dans la naissance du Parnasse, et qui remet en cause certains de ses clichés. En effet Glatigny est le représentant d'un courant « fantaisiste » qui mit du temps à s'imposer, comme le rappelle Yann Mortelette à propos de la publication du premier numéro du *Parnasse contemporain* : « L'influence de Banville est relativement réduite. Hormis "Le Jongleur" de Coppée qui s'inspire du "Saut du tremplin", la poésie funambulesque est absente du *Parnasse* et les fantaisies formelles y sont rares »². Il permet de mettre en avant un Parnassien qui se réclame de la fantaisie postromantique, et qui l'illustre par des poèmes d'une audace qui surprend encore à notre époque.

Une raison peut d'ailleurs expliquer que Glatigny ne soit pas totalement pris au sérieux : sa tendance à basculer dans la grivoiserie, voire dans la franche vulgarité. Cela est intéressant du point de vue de la pratique parodique. En effet, la vulgarité est souvent présente dans la parodie, par exemple dans la culture populaire ou simplement dans les échanges oraux quotidiens. En littérature, elle est moins présente et donc moins étudiée. Il existe des allusions sexuelles dans les poèmes de Corbière, mais le jeu consiste justement à utiliser des sous-entendus. Albert Glatigny est singulier par son apparente ignorance des normes et des « limites » en général.

Glatigny est également un poète qui permet de mettre en avant des aspects parfois ignorés ou de fausses idées sur le Parnasse. C'est le cas par exemple avec le lien au romantisme, dont Steve Murphy a montré qu'il était plus complexe qu'on ne le présentait parfois : « La perception des rapports entre le Parnasse et le Romantisme a souvent été marquée, à l'époque comme aujourd'hui, par l'image d'un mouvement doctrinaire, anti-romantique »³. La relation hypertextuelle entre l'œuvre d'Albert Glatigny et celle de Victor Hugo sera l'occasion de préciser le rapport entretenu par les deux courants. L'étude de la réécriture parodique permet justement d'analyser comment un auteur se définit par rapport à ses prédécesseurs.

Notre deuxième poète, Tristan Corbière, est sans doute l'écrivain idéal pour une étude sur la parodie, tant il a recours à cette pratique dans son unique œuvre, *Les Amours jaunes*, publiée en 1873. Le recueil passe d'abord inaperçu, et Tristan Corbière meurt en 1875 dans

¹ Steinmetz, Jean-Luc, « À propos d'une biographie », dans *Fortunes littéraires de Tristan Corbière*, dir. S. Lair, L'Harmattan, 2012, p. 23.

² Mortelette, Yann, *Histoire du Parnasse*, Fayard, 2005, p. 184.

³ Murphy, Steve, *Stratégies de Rimbaud*, Honoré Champion, 2004, p. 142.

l'anonymat. Verlaine le fait figurer en 1884 dans la première version de ses *Poètes maudits*, en compagnie de Mallarmé et de Rimbaud. Verlaine y évoque la personnalité de Corbière, « un Breton, un marin, et le dédaigneux par excellence »¹, et l'humour de sa poésie : « Son vers vit, rit, pleure très peu, se moque bien, et blague encore mieux »². La même année, Huysmans mentionne Corbière parmi les poètes préférés de Des Esseintes, dans son roman *A rebours*. Il insiste lui aussi sur le style particulier des *Amours jaunes* :

C'était à peine français ; l'auteur parlait nègre, procédait par un langage de télégramme, abusait des suppressions de verbes, affectait une gouaillerie, se livrait à des quolibets de commis-voyageur insupportable, puis tout-à-coup, dans ce fouillis, se tortillaient des concetti falots, des minauderies interlopes, et soudain jaillissait un cri de douleur aiguë, comme une corde de violoncelle qui se brise³.

La dimension parodique de l'œuvre de Tristan Corbière a toujours été mise en avant par la critique. Dans *La Poétique de Tristan Corbière*, Christian Angelet intitule son premier chapitre « Un briseur d'idoles ». Il insiste sur le rapport satirique que Corbière entretient avec ses prédécesseurs romantiques. On trouve dans l'essai d'Angelet des remarques d'une grande finesse qui ont marqué, à juste titre, l'ensemble de la critique postérieure consacrée à l'œuvre de Corbière. Il souligne notamment l'importance du style « désécrié » de la poésie de Corbière : « Tristan riposte à la beauté formelle des Romantiques par un style d'ébauche et une allure de brouillon donnée à ses vers, tout comme il plaque sur leur infatuation son ironie douloureuse, son scepticisme et sa duplicité »⁴. La volonté de distanciation de Corbière par rapport aux stéréotypes romantiques liés à la mer est notée par l'ensemble de la critique. Comme l'écrit Pascal Rannou, « dans *La Fin*, c'est un Tristan bourru qui paraît couper la parole à Hugo, et ridiculise sa grandiloquence »⁵. On est au cœur d'un paradigme décrit par Antonio Rodriguez, dans lequel les valeurs de la modernité s'affirment en opposition au romantisme : « Cette bipolarité entre "romantique" et "moderne" se constitue à la fin du XIX^e siècle, au moment où la poésie française vit une redéfinition esthétique cruciale »⁶. Les principaux griefs contre un certain romantisme, qu'Antonio Rodriguez retrouve chez Max

¹ Verlaine, Paul, *Œuvres en prose complètes*, éd. J. Borel, Gallimard, Pléiade, 1972, p. 637.

² *Ibid.*, p. 638.

³ Huysmans, *Œuvres complètes. VI-VIII*, Genève, Slatkine reprints, 1972, p. 284.

⁴ *Ibid.*, p. 18.

⁵ Rannou, Pascal, *De Corbière à Tristan. Les Amours jaunes : une quête de l'identité*, Honoré Champion, 2006, p. 217.

⁶ Rodriguez, Antonio, *Modernité et paradoxe lyrique : Max Jacob*, Francis Ponge, Jean-Michel Place, coll. Surfaces, 2006, p. 11.

Jacob ou Francis Ponge, notamment la volonté de se distancier de l'« épanchement spontané »¹ des émotions, sont déjà au cœur de la poétique corbiérienne.

De nombreux critiques ont également souligné l'importance de la biographie du poète pour la compréhension de son œuvre. Il vit dans l'ombre écrasante de son père, Édouard Corbière, lui-même ancien marin, devenu à la fois notable et « père du roman maritime en France »². L'approche biographique a récemment été illustrée par Jean-Luc Steinmetz avec *Tristan Corbière. « Une vie à-peu-près »*, publié en 2011. L'existence de Tristan Corbière s'y révèle finalement assez secrète, marquée par une sorte de « retraite » à Roscoff, en Bretagne, où sa famille possédait une maison. La principale révélation de l'ouvrage consiste dans la découverte par Benoît Houzé, doctorant, de l'*Album Louis Noir*³, du nom de l'un des peintres paysagistes que Corbière côtoyait dans l'une des auberges de Roscoff. Il est composé de dessins, difficiles à attribuer avec certitude, et de variantes de poèmes de Tristan Corbière antérieures à leur publication.

Ainsi, un important appareil critique a déjà été déployé autour de la poétique corbiérienne. Le risque est justement de « colporter à l'envi d'identiques clichés et de récurrents poncifs, en citant copieusement les exégèses précédentes, en un chapelet de commentaires citant les commentaires »⁴. La découverte de l'*Album Louis Noir* a relancé les études corbiériennes par l'exploitation d'un matériau en partie inédit, mais notre intention est de montrer à quel point *Les Amours jaunes* ont encore de nombreuses clés de lecture à révéler.

En effet, les poèmes de Corbière sont d'abord cryptiques et ne s'offrent pas au lecteur sans effort. Ils possèdent des degrés de complexité et de densité, dont la dimension intertextuelle est une composante, qui se révèlent au fur et à mesure de l'étude. L'analyse des transformations parodiques permettra de mettre en avant le caractère primordial de l'intertextualité dans la poésie de Corbière. Celle-ci se définit avant tout dans le rapport qu'elle entretient avec d'autres textes, dans l'admiration ou le rejet. *Les Amours jaunes* nous permettront de spécifier la notion de parodie, d'illustrer un certain nombre de ses traits constitutifs observés par les théoriciens de la littérature. Et, parallèlement, l'étude de la parodie offrira l'opportunité de mieux cerner les enjeux de l'œuvre corbiérienne, ses motivations.

¹ *Ibid.*, p. 41.

² Berthou, Jean, *Édouard Corbière, père du roman maritime en France. Catalogue de l'exposition présentée à Brest et à Morlaix en 1990*, Gallimard, 1990.

³ Corbière, Tristan, *ffocsoR (L'Album Louis Noir)*, Françoise Livinec, 2013.

⁴ Lair, Samuel, « Tristan Corbière en fond troué d'Arlequin », dans *Fortune littéraires de Tristan Corbière*, éd. cit., p. 12.

D'une part, nous entrerons dans le détail des transformations qui concernent des hypotextes déjà identifiés. Surtout, si les parodies « massives » ont déjà été observées, des transformations plus ponctuelles, qui mettent en jeu de nombreux hypotextes, à notre connaissance inédites, seront mises en valeur. Si, par exemple, il est évident que « La fin » est une parodie d'« *Oceano Nox* », des hypotextes tels que « 4 septembre 1843 » des *Contemplations* ou *Les Travailleurs de la mer* jouent également un rôle déterminant.

Le rapport à Hugo est pour nous primordial. Jean-Luc Steinmetz remarque de nombreuses allusions parodiques au grand auteur romantique, il estime cependant que « si Isidore Ducasse n'a pas hésité à se confronter à l'homme de Guernesey, un Corbière, en revanche, ne s'est pas senti habilité à le faire »¹. L'étude de la réécriture parodique montrera au contraire à quel point la confrontation à Hugo est essentielle et définit *Les Amours jaunes* comme une véritable œuvre en creux, réplique à Hugo à la fois par le lyrisme et l'ironie. L'association de ces deux derniers éléments, apparemment contradictoires, est de première importance pour saisir la tonalité particulière de la poésie fin-de-siècle.

Tristan Corbière a une pratique plutôt solitaire de la parodie, tandis que le dernier poète étudié, Charles Cros, illustre parfaitement le « groupisme » qui marque le milieu littéraire de la fin du XIX^e siècle. Il a participé à deux recueils de parodies et de pastiches célèbres : *L'Album zutique*, auquel collaborent notamment Verlaine et Rimbaud, et les *Dixains réalistes*. De plus, il a joué un rôle important dans les nombreux cénacles littéraires, tels les « Hydropathes », les « Vilains Bonhommes » ou le cabaret « Le Chat Noir », dans lesquels la pratique de la parodie est habituelle. Charles Cros était un personnage hors normes, poète, mais aussi inventeur. Ses travaux sur la photographie en couleurs ou le télégraphe ont été des étapes importantes dans l'évolution de ces technologies. La vraie spécificité de son œuvre, sa profonde originalité, consistent dans sa capacité à traiter les mêmes thématiques sous l'angle de la poésie, de la parodie, de la prose littéraire ou scientifique, au sein d'une écriture ludique et expérimentale qui confond toutes les catégories.

La monographie de Louis Forestier, *Charles Cros. L'homme et l'œuvre*², permet de replacer l'auteur dans le contexte de son époque. L'ouvrage décrit le bouillonnement créatif causé par les cénacles qui foisonnent à Paris et façonnent l'humour fin-de-siècle. Louis Forestier désire avant tout, en se basant sur la biographie de Cros, établir une sorte d'itinéraire spirituel et métaphysique suivi par le poète. Louis Forestier a établi, avec Pierre-Olivier Walzer, l'édition Pléiade des *Œuvres complètes* de Charles Cros, conjointement à celles de

¹ Steinmetz, Jean-Luc, *Tristan Corbière. « Une vie à peu près »*, éd. cit., p. 24.

² Forestier, Louis, *Charles Cros. L'homme et l'œuvre*, Minard, coll. Lettres modernes, 1969.

Tristan Corbière¹. L'appareil de notes apporte d'importantes précisions, notamment du point de vue des influences et des jeux de réécriture.

Dans la critique littéraire contemporaine, Charles Cros est souvent mentionné pour sa participation au fameux *Album zutique*. Sur ce dernier, il existe une abondante littérature critique, principalement consacrée aux pièces d'Arthur Rimbaud. Bernard Teyssède a publié récemment un volume très complet, *Arthur Rimbaud et le foutoir zutique*², qui analyse en détail les ressorts comiques et intertextuels de l'*Album*. Les éditions disponibles fournissent en outre de précieux renseignements et un état des lieux des recherches sur le sujet. Ainsi, Pascal Pia a édité le fac-similé original, dans lequel chaque pièce est précédée d'une présentation³. Daniel Grojnowski est l'auteur de nombreux ouvrages qui décrivent les caractéristiques de cet humour fin-de-siècle que l'on trouve, notamment, chez Charles Cros. Dans *La Muse parodique*⁴, il a aussi publié l'*Album zutique* et les *Dixains réalistes*. Chaque recueil est précédé d'une présentation de l'auteur destinée à retracer le contexte de création de l'œuvre.

La participation de Rimbaud à l'*Album zutique* a quelque peu éclipsé celle de Cros, comme l'illustre le point de vue d'André Guyaux : « Le coppée est un genre où Rimbaud excelle. [...] Sur les vingt-quatre dizains de l'*Album zutique*, sept sont de lui, les plus réussis incontestablement »⁵. Charles Cros a également pratiqué avec bonheur le « coppée », par des mécanismes de « perversion » de l'hypotexte qui sont parfois proches de ceux qu'utilise Rimbaud, comme l'a montré Steve Murphy⁶. Il convient de souligner les stratégies déployées par deux groupes, les zutistes et les amis de Nina de Villard, qui font corps dans la pratique de la parodie afin de démonter la « mécanique » d'un poète, François Coppée, dont le succès commercial ne leur semble pas correspondre à sa valeur artistique.

Les œuvres personnelles de Charles Cros, quant à elles, ont d'autant plus d'intérêt qu'elles ont bénéficié d'une moins grande attention critique. *Le Coffret de santal* sort en 1873, la même année que *Les Amours jaunes*, tandis que *Le Collier de griffes*, publié à titre posthume en 1908, regroupe les textes postérieurs. Les dates ont leur importance, puisque des observations inédites nous permettront de supposer une influence de Corbière sur les derniers poèmes de Charles Cros, sur fond de désenchantement et d'amertume, au sein d'un monde où la place de l'artiste est de plus en plus problématique. Le constat est comparable dans les

¹ Cros, Charles, Corbière, Tristan, *Œuvres complètes*, éd. P.-O. Walzer et F. F. Burch, Gallimard, Pléiade, 1970.

² Teyssède, Bernard, *Arthur Rimbaud et le foutoir zutique*, Éditions Léo Scheer, 2011.

³ *Album zutique*, éd. P. Pia, Slatkine, Genève-Paris, 1981.

⁴ Grojnowski, Daniel, *La Muse parodique*, éd. cit.

⁵ Guyaux, André, *Duplicités de Rimbaud*, Champion-Slatkine, Paris-Genève, 1991, p. 151.

⁶ Cf. Murphy, Steve, *Stratégies de Rimbaud*, éd. cit., p. 237.

réécritures de Cros où l'activité littéraire en général, et poétique en particulier, est réduite à un exercice mécanique soumis à une logique mercantile.

Il est important d'insister sur ce qui unit nos trois auteurs et crée ainsi la cohérence qui a présidé à notre sélection. Leur situation personnelle présente d'intéressants parallèles. Les trois symbolisent, à leur manière, les difficultés que connaît le poète dans une époque qui lui est de moins en moins favorable. La différence, on le sait, est que Tristan Corbière bénéficie de l'appui financier de son père, grâce auquel *Les Amours jaunes* sont publiées à compte d'auteur. Albert Glatigny vivait dans un état de misère perpétuelle qui lui a sans doute indirectement coûté la vie. Charles Cros, quant à lui, est obligé de s'appuyer sur des mécènes aristocrates, qui soutiennent ses projets scientifiques et littéraires. Ils sont évoqués dans les dédicaces de ses poèmes ou dans sa correspondance¹.

Malgré ce contraste biographique, la critique a souvent rapproché deux de nos auteurs, Charles Cros et Tristan Corbière, en faisant d'eux des « poètes de la modernité », par leur volonté de créer une poétique décalée, prenant le contre-pied de l'héritage de leurs prédécesseurs. Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand définissent Corbière, Cros et Laforgue comme « absolus, maudits, dilettantes »². Ils sont réunis par le développement d'une poésie qui unit lyrisme et ironie : « Si Corbière, Cros et Laforgue ont un “cousinage d'humeur”, c'est qu'ils sont habités par une similaire visée qui va transformer radicalement la poésie : l'affirmation du rire - du comique ou de l'humour, c'est selon - comme modalité lyrique »³.

Glatigny bénéficie d'un intérêt critique moindre, comme nous l'avons souligné. Cependant, une continuité a été établie entre le courant fantaisiste parnassien auquel il se rattache et les novateurs ultérieurs. C'est ce que développe Jean-Louis Cabanès dans un article consacré à *La Revue Fantaisiste*. Dans cette publication, fondée par Catulle Mendès et à laquelle collabore Glatigny, la fantaisie se « caractérise par le passage incessant d'un registre à un autre, par une oscillation constante entre le ludique et l'idéalité, le détail trivial et l'envolée lyrique »⁴. On est en présence d'une polyphonie qui fait dire à Jean-Louis Cabanès qu'il serait faux de considérer les « fantaisistes » comme des poètes mineurs :

Ce serait oublier Jules Laforgue ou Tristan Corbière qui conciliaient lyrisme, ironie, parodie, en inventant des formes neuves. Ils sont peut-être, plus encore que les fantaisistes patentés [...] les véritables héritiers d'un

¹ Forestier, Louis, *op. cit.*, p. 149-151, 277-278.

² Bertrand, Jean-Pierre, Durand, Pascal, *Les Poètes de la modernité*, Seuil, 2006, p. 199.

³ *Ibid.*, p. 221.

⁴ Cabanès, Jean-Louis, « La Fantaisie dans *La Revue Fantaisiste* », dans *La Fantaisie post-romantique*, éd. J.-L. Cabanès et J.-P. Saïdah, Toulouse, PUM, coll. « Cribles », 2003, p. 121.

mouvement littéraire qui semblait avoir jeté ses derniers feux dans la revue fondée par Catulle Mendès¹.

Cela nous permet de souligner la particularité de leur positionnement vis-à-vis des mouvements littéraires de leur époque. Glatigny est un Parnassien, il fait même partie, selon Yann Mortelette, de la vingtaine de poètes qui « peuvent [...] prétendre à la dénomination de Parnassiens avec quelque raison »². Les deux autres auteurs sont plus difficiles à situer. Pour Louis Forestier, Cros renie très tôt le Parnasse et se situe dans une sorte d'avant-garde du symbolisme : « Cros est en réalité l'écrivain d'une transition. [...] En son époque, il a le mérite de pressentir très tôt, presque en même temps que Rimbaud, la crise des valeurs sur lesquelles sa génération fondera son esthétique »³. Christian Angelet place Tristan Corbière au sein d'une mutation qui prépare la révolution poétique de Lautréamont, Rimbaud et Mallarmé⁴. C'est le rôle de la parodie dans cette période transitoire, au sein de laquelle se situent Cros et Corbière, et que le courant fantaisiste de Glatigny annonce, qu'il s'agira de comprendre.

MÉTHODE

Afin de mener à bien l'étude de la parodie chez ces trois auteurs, la méthode utilisée sera celle de la « microlecture » telle que la définit Jean-Pierre Richard :

La lecture n'y est plus de l'ordre d'un parcours, ni d'un survol : elle relève plutôt d'une insistance, d'une lenteur, d'un vœu de myopie. Elle fait confiance au détail, ce grain du texte. Elle restreint l'espace de son sol, ou, comme on dit en taumachie, de son *terrain*⁵.

Ce « vœu de myopie » ne provoquera pas de trouble dans la perception de nos œuvres, la mise en perspective historique que constitue l'identification de la crise des valeurs poétiques permettant justement d'élargir notre champ de vision et de cerner les enjeux de la parodie à l'époque étudiée.

Il sera important que les résultats recherchés par la microlecture ne soient pas entravés par un *a priori* théorique quelconque. Au cours de l'analyse se présenteront des parodiés qui n'appartiennent pas à la sphère littéraire proprement dite. Ce phénomène a été amplement observé par de nombreux critiques ; il est particulièrement « massif » chez Lautréamont et

¹ *Ibid.*, p. 144.

² Mortelette, Yann, *op. cit.*, p. 486, note 5.

³ Forestier, Louis, *op. cit.*, p. 510.

⁴ Corbière, Tristan, *Les Amours jaunes*, éd. cit., « Préface », p. 30-31.

⁵ Richard, Jean-Pierre, *Microlectures I*, Seuil, 1979, p. 7.

Rimbaud. Claude Bouché rappelle la diversité des « prélèvements nombreux effectués sur les discours les plus divers »¹ par les *Chants de Maldoror* : « le discours des sciences, le discours de l'école, le discours du roman-feuilleton, le discours rhétorique, le discours épique, etc. »². Les études sur Rimbaud ont de manière irréversible illustré la pertinence de n'exclure aucun élément extra-textuel pour comprendre un poème. Dans *Rimbaud et la Commune*, Steve Murphy éclaire, par la microlecture, les sous-entendus politiques présents dans l'œuvre rimbaldivienne. Le déchiffrement patient des liens intertextuels ou des allusions ou références à l'actualité permet d'offrir des clés d'interprétation qui étaient parfois évidentes à l'époque de la rédaction des textes, mais ne le sont plus pour le lecteur contemporain.

Un travail basé sur une lecture détaillée et minutieuse devrait nous permettre de trouver des hypotextes inédits. Cela pouvait sembler aisé pour Albert Glatigny, poète peu étudié, beaucoup moins pour Charles Cros et surtout Tristan Corbière. Nous estimons cependant y être parvenu, grâce à divers moyens. Nous avons ainsi étudié des œuvres dont on pouvait attendre qu'elles nous fournissent de nombreuses sources, comme celles de Victor Hugo ou Charles Baudelaire. D'autre part, lorsque nous « pressentons » une allusion parodique sans parvenir à l'identifier, nous n'avons pas hésité à utiliser des moyens de recherche informatique. La recherche de « mots-clés » ou d'expressions plus ou moins précises, sur des moteurs de recherche, a parfois donné de réels résultats. Elle apportera de nombreux éléments pour les futures éditions des œuvres étudiées, aussi bien pour des interprétations que pour de simples notes de bas de page indiquant des allusions difficiles à percevoir pour le lecteur contemporain. Ce travail de microlecture, appliqué à nos poèmes, a déjà fait ses preuves et permis des découvertes qui ont été publiées en articles, car non directement liées à la question de la parodie. Ainsi, nous avons dans *Romantisme* montré l'influence de Corbière sur Arthur Rimbaud³, tandis que la *Revue d'histoire littéraire de la France* a publié une étude sur l'attribution, plus que probable, d'*Ignis*, roman du comte Didier de Chousy publié en 1883, à Charles Cros⁴.

Il est évident que cette recherche d'hypotextes peut rappeler la « critique des sources », à laquelle il était souvent reproché d'accumuler les références sans en tirer de véritables analyses. Des spécialistes ont montré à quel point cette étape d'identification est nécessaire,

¹ Bouché, Claude, *op. cit.*, p. 16.

² *Ibid.*

³ Ischi, Stéphane, « Rimbaud et Corbière se sont-ils lus ? », *Romantisme* 1/2011 (n°151), p. 101-112.

⁴ Ischi, Stéphane, « Une énigme littéraire : le comte Didier de Chousy », *Revue d'histoire littéraire de la France* 2/2015 (Vol. 115), p. 347-368.

mais non suffisante¹. Il nous semble évident que l'identification des sources reste une étape indispensable. Sans hypotexte, il n'y a pas de parodie stricte : son identification permet d'indiquer au lecteur le matériau à partir de laquelle la parodie opère sa transformation. Cette étape n'est cependant pas une fin en soi, elle permet dans un deuxième temps d'étudier la nature du lien entre parodie et parodié, ce qu'il reste du texte premier, et ce qui est détourné, modifié, inversé. Puis un travail d'interprétation doit avoir lieu pour comprendre le positionnement vis-à-vis de l'œuvre visée.

Claude Bouché insiste sur une caractéristique de la « critique des sources » : sa tendance à négliger le « principe de condensation »². Selon lui, il n'existe pas de simple rapport de « texte à texte » linéaire : « le texte qui sert de support à la citation (soit, dans notre cas, le parodié) ne peut être envisagé autrement que comme un point dans un ensemble, une intersection parmi d'autres dans un réseau qui ne commence ni ne finit avec lui »³. Il faut donc tenir compte de cette complexité, et du réseau auquel est rattaché un texte premier, sans pour autant négliger de préciser les transformations qu'apporte la parodie. Ainsi, lorsque Corbière indique dans « La fin » qu'il parodie « *Oceano Nox* », il faut à la fois observer en détails les modifications, suppressions, rajouts, inversions qu'il opère et tenir compte de la situation de ce texte emblématique d'un auteur lui-même révélateur dans la volonté de tourner en dérision les stéréotypes littéraires liés à la mer. De même, lorsque Cros dans « L'évocation des endormis », parodie Hugo, on ne peut pas indiquer uniquement que Cros accentue les traits rhétoriques de la poésie hugolienne, il faut également s'appuyer sur des textes précis pour illustrer comment cette rhétorique fonctionne, même si les textes convoqués n'ont de sens que dans le maillage hugolien auquel ils appartiennent.

Ces précautions prises, la microlecture aura également l'avantage d'opérer un « retour au texte », évitant ainsi l'écueil de travaux qui alignent des citations de littérature secondaire. Elle ramène au texte lui-même, puis à sa réécriture. Cette approche minutieuse permet d'éclairer les intentions de la parodie elle-même. Comme nous le verrons dans notre partie théorique, le rapport de la parodie au texte premier est un motif d'interrogation. Est-elle un exercice de révérence ou de démolition ? Si la parodie, lorsqu'elle est hommage, peut cohabiter avec son hypotexte sans dommages, la parodie « critique » peut avoir un rôle plus destructeur.

¹ Murphy, Steve, *Stratégies de Rimbaud*, éd. cit., p. 63.

² Bouché, Claude, *op. cit.*, p. 63.

³ *Ibid.*, p. 65.

PLAN

Notre approche a bien entendu déterminé le plan de notre travail. On aurait pu parfois préférer une approche thématique, afin d'éviter d'aborder un poème après l'autre. Cependant, le degré de complexité de certaines parodies, la manière dont les vers se répondent les uns aux autres, et répondent à des vers qui les précèdent, exigent une approche individuelle. Passer d'un thème à un autre aboutirait à une succession de rondes où les poèmes seraient convoqués puis remisés jusqu'au motif suivant. Le fait de les analyser de manière approfondie permet de répondre aux exigences du lecteur qui cherche à observer la parodie en action, la profondeur diachronique qu'elle apporte à une œuvre.

Nous débiterons notre travail par un chapitre théorique. Il est bien entendu nécessaire de rappeler quelques définitions de base, mais également de circonscrire des concepts précis qui s'appliquent à nos auteurs, tels que le burlesque, la satire ou le comique. Des notions récentes, telles que le « parodique » et la « parodicité » seront également définies. Puisque nous mettons en rapport parodie et crise des valeurs poétiques, nous préciserons comment cette remise en cause se concrétise en répondant à une question : en quoi peut-on parler d'une crise de la poésie ? Il sera primordial, et ce sera le sens de toute notre démarche, de prouver en quoi la parodie est l'expression par excellence des doutes qui traversent le lyrisme, mais permet également la naissance d'une poétique originale qui intègre héritage culturel et modernité. Le résultat sera donc complexe, et composé de morceaux multiples, le comique et le lyrique se mêlant. La polyphonie est au cœur de ce « chant à côté » que constitue la parodie selon son étymologie¹.

Chacune des parties consacrées à l'un des trois poètes débutera par un état des lieux critique, suivi d'un aperçu du « Statut du poète », marqué par un contexte de dévalorisation et de dérision. Pour la suite, les subdivisions, au nombre de trois, seront déterminées par les procédés utilisés par le parodiste. Chez Glatigny, la partie « Actualisation » offrira plusieurs types de renouvellement. Il y a d'abord le « Château des souvenirs » de Gautier que Glatigny rénove et auquel il redonne vie en y plaçant les maîtres de son panthéon personnel, tels Banville ou Hugo. Mais l'actualisation aura lieu surtout avec *Gilles et Pasquins* dans lequel le parodiste projette des personnages de l'actualité, principalement issus de la Presse, dans des sources littéraires. « Trivialisation » présentera des parodies où le « satirique » se mélange au « satyrique », par un rabaissement obscène de l'hypotexte. Les deux derniers textes de cette section seront des pièces destinées à des représentations publiques, *La Tour du bordel*, dont

¹ Sangsue, Daniel, *La Relation parodique*, éd. cit., p. 28.

l'attribution à Albert Glatigny n'est qu'une hypothèse, et les pièces du *Théâtre érotique de la rue de la Santé*. « L'enquête corse » portera sur un texte en prose dans lequel la désillusion envers les stéréotypes littéraires romantiques et l'incompréhension entre le poète et ses congénères s'inscriront avec douleur dans le texte et le corps même de l'auteur.

Chez Tristan Corbière, « Stéréotypie hugolienne » permettra de mettre l'accent sur la relation hypertextuelle obsessionnelle qui unit *Les Amours jaunes* et l'œuvre du grand poète romantique. Lamartine sera également une « cible » pour Corbière, mais Victor Hugo est l'auteur avec lequel Tristan Corbière engage un véritable duel littéraire dont il faudra révéler les enjeux. « Continuité baudelairienne » sera au contraire l'occasion de présenter une relation pacifiée, et même bienveillante, envers une œuvre avec laquelle Corbière se trouve en symbiose intellectuelle. « Le procès de la poésie » sera celui des règles de versification contraignantes qui figent l'élan créateur et constituent un piège pour le poète inexpérimenté.

Charles Cros est celui qui offre la pratique de la parodie la plus protéiforme, à l'image de la diversité de son œuvre. La « Multiplicité parodique » décrira des parodies situées dans le registre de l'abondance, de l'excès : multitude d'abord des parodistes, du groupe des « ninistes » auteurs du *Moine bleu* aux poètes de l'*Album zutique*, ou avec la collaboration entre Charles Cros et Émile Goudeau sous le nom de « Carlemyll ». Pluralité également des sources parodiées : un texte comme *Le Moine bleu* est constitué d'un feu d'artifices de références, d'allusions et de détournements. Le chapitre suivant, consacré à l'œuvre personnelle de Charles Cros, sera au contraire placé sous le signe de « Continuités ». Comme chez Corbière, le lien à Baudelaire sera aussi primordial que bienveillant. Une autre influence inédite sera mise à jour, puisque nous nous demanderons justement si Charles Cros a pu lire *Les Amours jaunes*. Une dernière partie, « Mécanisation de la littérature », décrira la production de poèmes par des procédés purement scientifiques ou pseudo-scientifiques, dans des contextes tels que des séances de spiritisme ou un « Journal de l'Avenir » dont les rédacteurs sont connectés à des cervelles électriques. Dans « La science de l'amour », l'art se résumera à une série de recettes destinées à séduire. Mécanisme et artificialités se mélangeront sur fond de « misogynie fin-de-siècle », d'une « Machine à changer le caractère des femmes », jusqu'à la description des artifices, tels le maquillage, derrière lesquels la féminité est censée se dissimuler.

Chaque partie s'achèvera sur une sorte de bilan intermédiaire qui cherchera à mettre en présence les résultats obtenus avec notre thèse du lien entre parodie et crise de la poésie. La conclusion générale nous permettra de préciser quels peuvent être les différences ou les points

communs de nos trois auteurs, particulièrement au niveau de leur pratique parodique et de leur rapport aux doutes que traverse la tradition lyrique.

Il sera ainsi possible, par le lien entre poésie et modernité, de faire le bilan de ce que nos auteurs ont apporté à la postérité poétique. On sait que, pour Hugo Friedrich, la poésie moderne se caractérise par un certain nombre de tendances que l'on pourrait qualifier de réduction à l'abstraction : « idéalité vide, éloignement du caractère concret des choses, secret et mystère »¹. Toutefois, comme l'explique Antonio Rodriguez,

la volonté de rassembler la poésie moderne autour d'une ligne continue et progressive est problématique. Les traits majeurs pour la définir, que sont l'autonomie et l'obscurité, sont posés autour d'une vision historique essentialiste².

Il sera intéressant de confronter ces concepts avec les poétiques de Glatigny, Corbière et Cros. Sans doute leur originalité leur permet-elle d'offrir au lecteur une modernité d'un genre différent, qui s'amuse des contrastes entre l'art et le réel, se refusant à évacuer le second terme.

La parodie, pratique autrefois décriée, sera donc étudiée chez des auteurs souvent inclassables et parfois tenus pour secondaires par la critique. Nous espérons ainsi qu'ils seront redécouverts par le lecteur sous un jour nouveau, la profondeur palimpsestuelle ajoutant un intérêt à la lecture. Elle en révèle les enjeux, la profondeur insoupçonnée, la volonté de se définir par rapport à une tradition littéraire. À une époque de crise de la poésie, ils ont donné une large place à une pratique, la parodie, souvent mal vue elle aussi. Jean-Luc Steinmetz exagère peut-être quelque peu lorsqu'il dit que « personne ne lit Corbière, à part en Bretagne, et encore »³, il est pourtant urgent de remettre en valeur l'originalité du « déchant » corbiérien, de la fantaisie de Glatigny ou de la poésie « fumiste » de Cros.

À travers eux, nous verrons comment le XIX^e siècle a traité la question de la transmission culturelle, une question que l'on pourrait résumer par *comment écrire de la poésie après Hugo, de plus à l'époque du commerce, du télégraphe, et de la prose triomphante (roman, presse etc.)*? Se dessineront alors les contours d'une pratique particulière : la poésie parodique de la seconde moitié du XIX^e siècle. Elle naît d'un moment singulier, où la poésie, dans un moment de retournement sur elle-même, s'interroge, avec

¹ Friedrich, Hugo, *op. cit.*, p. 77.

² Rodriguez, Antonio, *op. cit.*, p. 25.

³ Steinmetz, Jean-Luc, « À propos d'une biographie », dans *Fortunes littéraires de Tristan Corbière*, éd. cit., p. 22.

intelligence et ironie, sur son rôle dans la société qui lui est contemporaine, et sur la place qu'elle entend donner au legs poétique qu'elle reçoit de ses glorieux prédécesseurs.

I. Parodie et poésie

La première partie de notre chapitre sera consacrée à la parodie. Il sera indispensable de définir précisément, à l'aide des derniers acquis de la poétique, des termes souvent pris l'un pour l'autre, tels que « pastiche » ou « parodie ». Dès l'introduction il a été annoncé qu'il s'agissait d'observer la parodie « en action », et plus particulièrement son rôle dans l'évolution littéraire. Cela permettra de mettre en avant les processus mentaux auxquels la parodie permet de répondre. Durant les périodes de bouleversement, dans lesquelles se manifeste une opposition entre tradition littéraire et modernité, la parodie superpose des réalités *a priori* opposées. Grâce à la psychanalyse, on cherchera à comprendre comment ce mécanisme peut provoquer le rire.

C'est justement l'une de ces périodes de bouleversement, que subit la poésie fin-de-siècle, qui sera l'objet de notre seconde partie. Elle se déclinera en plusieurs volets, à la fois distincts et complémentaires, tels que la perte de confiance dans le langage, la remise en question des règles de versification, ou encore le désintérêt du public envers la poésie. Tous ces éléments sont en effet réunis en une époque où la poésie s'interroge sur sa place au sein de son temps, questionnement qui donnera naissance à une intense pratique de la parodie. Celle-ci sera mise en avant par de brèves monographies consacrées à des « poètes de la parodie » tels que Banville, Lautréamont, Mallarmé et Laforgue.

1. LA PARODIE

1.1. Définition des principales notions

1.1.1. Parodie et pastiche

Pour ce qui concerne la parodie elle-même, nous utiliserons la définition que donne Daniel Sangsue dans *La Relation parodique* : la parodie est « *la transformation ludique, comique ou satirique d'un texte singulier* »¹. *Macbett* de Ionesco, par exemple, est une parodie de *Macbeth* de Shakespeare. On se trouve donc dans le domaine de l'hypertextualité, relation qui unit deux textes dont l'un est la réécriture d'un modèle clairement identifiable. Nous appellerons le texte premier *hypotexte*, le second *hypertexte*, selon la terminologie de Gérard Genette². Bien entendu la parodie n'est qu'un cas particulier d'hypertextualité, on peut

¹ Sangsue, Daniel, *La Relation parodique*, éd. cit., p.104.

² Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, 1982, p. 13.

en effet trouver des réécritures sérieuses, comme l'*Ulysse* de Joyce, reprise de l'*Odyssée* d'Homère.

Cette définition permet d'étendre celle de Gérard Genette, qui, dans *Palimpsestes*, limitait la parodie au registre du ludique, régime « qui vise une sorte de pur amusement ou exercice distractif »¹. La transformation satirique était appelée « travestissement »², tandis que le registre comique n'était pas traité. Le danger de l'évacuation du comique et de la surestimation du ludique est de limiter l'étude à des transformations liées à des « jeux intellectuels », comme ceux de l'OULIPO, qui ne correspondent pas à la pratique la plus courante de la parodie. Gérard Genette considère par exemple comme « pauvre matière » une transformation quelque peu lubrique de « La cigale et la fourmi », lui préférant une « paraphrase » du *Temps des cerises* par Michel Butor³. Pourtant, le procédé de « rabaissement » à des réalités vulgaires fait partie intégrante du parodique, aussi bien en littérature que dans le langage courant, il sera donc important de l'analyser et de comprendre à quels besoins fondamentaux il répond.

Le pastiche, par contre, consiste en l'imitation du style d'un auteur et non d'une œuvre singulière, comme la parodie. Marcel Proust a lui-même publié un recueil de pastiches, *Pastiches et mélanges*⁴, dans lequel il imite notamment Balzac, Flaubert ou Michelet. Les deux notions se distinguent nettement à l'échelle de leur longévité. En effet, la parodie est théorisée dès l'Antiquité grecque et constitue sans doute la « case manquante » de la théorie des genres aristotélicienne, au croisement du comique et du narratif⁵. Le terme « pastiche », quant à lui, n'apparaît « guère en français avant les XVI^e et XVII^e siècles »⁶ et désigne d'abord l'imitation dans le domaine de la peinture, avant de s'appliquer à la musique et à la littérature. Les deux genres procèdent en réalité de deux démarches différentes : la parodie est une *transformation*, le pastiche est une *imitation*. Une deuxième différence est l'objet sur lequel portent pastiche et parodie : celle-ci transforme un texte singulier, celui-là prend pour cible un corpus général, par exemple l'œuvre d'un auteur ou un genre particulier.

La distinction paraît donc *a priori* d'une clarté absolue : transformation d'un texte singulier d'un côté, imitation d'un corpus plus étendu de l'autre. Mais la question peut alors se poser si l'on envisage une permutation : peut-on transformer un genre ou un style ? Ou

¹ *Ibid.*, p. 43.

² *Ibid.*, p. 40.

³ *Ibid.*, p. 48.

⁴ Proust, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges*, et suivi de *Essais et articles*, éd. P. Clarac et Y. Sandre, Gallimard, Pléiade, 1971.

⁵ Sangsue, Daniel, *La Relation parodique*, éd. cit., p. 27-28.

⁶ Aron, Paul (sous la direction de), *Du pastiche, de la parodie et de quelques notions connexes*, Nota bene, 2004, p. 9.

imiter un texte singulier ? Le dernier cas est hautement improbable, en effet, comme le signale Gérard Genette, imiter un texte singulier serait simplement le recopier¹. Par contre, une parodie de genre est plus facilement envisageable. Un exemple vient immédiatement à l'esprit : le *Don Quichotte* de Cervantès, souvent présenté comme une parodie de littérature de chevalerie. Gérard Genette préfère le terme, emprunté à Sorel, d'« antiroman », tout en le trouvant « à la fois trop étroit et trop large »², pour définir une transformation portant sur un hypoggenre. Il crée ensuite la catégorie de l'« antiroman singulatif », c'est-à-dire « à hypotexte singulier »³, dont le *Télémaque travesti* est à ses yeux le seul exemple. Par souci de clarté, nous en restons donc à la conclusion que la parodie peut porter sur un corpus plus étendu qu'un texte singulier. Ainsi, si la parodie s'attaque à une œuvre singulière, elle peut aussi dépasser ce cadre restreint. C'est donc son caractère de *transformation* qui reste inchangé et la définit le plus sûrement.

Certains textes présentent cependant un caractère plus ambivalent. Les « faux coppées », par exemple, se situent souvent entre le pastiche et la parodie. Comment expliquer un tel flou, alors que nos définitions présentaient une claire différence entre les deux démarches ? Cela tient au fait que parodie et pastiche sont liés à la volonté de caricaturer. Ainsi un pastiche, en s'emparant du style d'un auteur, peut chercher à l'exagérer pour en faire la satire ou provoquer le comique. Il se rapproche alors de la parodie, qui peut elle aussi utiliser l'exagération, l'amplification. Lorsque le pastiche se rapproche ainsi de la parodie, on peut également lui assigner des buts comiques, ludiques ou satiriques, notions qui nous servaient à définir la parodie. Dans ces cas-limites, nous ferons appel au concept plus général de « parodique », notion

proposée par Steve Murphy dans un important article de *Parade sauvage* consacré à Rimbaud, pour désigner des phénomènes plus diffus que la stricte hypertextualité de la parodie (et qui peuvent aller, chez Rimbaud, jusqu'à l'intertextualité d'un ou deux mots seulement)⁴

En effet, comme le précisait Steve Murphy, « à elle seule, l'hypertextualité ne permet pas, par définition (c'est-à-dire en respectant la définition proposée par l'inventeur du terme), de circonscrire les pseudopodes indisciplinés du parodique »⁵.

¹ Genette, Gérard, *op. cit.*, p. 110.

² *Ibid.*, p. 206.

³ *Ibid.*, p. 214.

⁴ Sangsue, Daniel, « Seuils de la parodie », *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*, C. Dousteyssier-Khoze et F. Place-Verghnes (eds.), Oxford, Bern, etc., Peter Lang, 2006, p. 17.

⁵ Murphy, Steve, « Détours et détournements : Rimbaud et le parodique », *Parade sauvage*, Colloque n° 4, *Rimbaud : textes et contextes d'une révolution poétique*, Charleville-Mézières (13-15 septembre 2002), p. 78.

La relative proximité entre parodie et pastiche explique que l'on observe, après une domination de la parodie, une sorte de substitution à l'époque moderne :

à partir de la fin du dix-neuvième siècle, *le pastiche a tendance à remplacer la parodie*. Sous l'impulsion des *Pastiches* de Proust et des *À la manière de...* de Reboux et Muller, les « parodistes » se transforment en pasticheurs, caricaturant le style des écrivains en vogue plutôt que leurs œuvres¹.

On peut ainsi citer de nombreux pastiches récents, tels que *Virginie Q.*², d'une certaine Marguerite Duraile (en réalité Patrick Rambaud), pastiche de Duras.

Si la pratique de la parodie littéraire est en recul, il faut cependant souligner que celle-ci ne recouvre pas l'ensemble de la pratique parodique. Catherine Dousteysier-Khoze propose la notion de *parodicité*, qui donne à la parodie toute son extension :

la parodicité ne sera donc pas seulement l'un des sous-concepts de la littérarité : elle appartiendra également à l'ensemble plus vaste que constitue le domaine artistique, voire au domaine de la sémiologie générale³.

C'est justement dans des domaines extralittéraires que la parodie est actuellement la plus pratiquée. Comme le note Daniel Sangsue, « les messages qui constituent notre environnement visuel et sonore sont fréquemment basés sur une rhétorique parodique »⁴, aussi bien dans la publicité que dans les titres de journaux. Les jeux de mots qu'apprécie le journal *Libération* s'appuient parfois sur des transformations parodiques, par exemple à la une du 26 avril 2017, entre les deux tours de l'élection présidentielle française : « Eh, Manu, tu redescends ? ». Le titre rappelle au candidat Emmanuel Macron de ne pas considérer comme acquise à l'avance son élection face à Marine Le Pen en adaptant une phrase répétée par le protagoniste d'un célèbre sketch des Inconnus (« Eh, Manu, tu descends ? »). À l'instar du domaine littéraire, le but est de « cibler » une œuvre populaire, pour favoriser au maximum sa reconnaissance par le public. Internet, par l'intermédiaire des réseaux sociaux, est l'occasion d'une véritable explosion parodique. Les « memes », terme anglo-saxon (« mème » en version française) qui désigne les contenus « partagés » sur des supports tels que Facebook ou Twitter sont, dans leur majorité, des détournements parodiques. Ils sont devenus l'objet d'une science particulière, la mémétique⁵.

¹ Sangsue, Daniel, *La Relation parodique*, éd. cit., p. 119.

² Duraile, Marguerite, *Virginie Q.*, Balland, 1988.

³ Dousteysier-Khoze, Catherine, « De la parodicité : l'exemple naturaliste », in *Poétique de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*, éd. cit., p. 69.

⁴ Sangsue, Daniel, *La Relation parodique*, éd. cit., p. 19.

⁵ Cf. Shifman, Limor, *Memes in digital culture*, Cambridge, Massachusetts, London, The MIT Press, 2013.

1.1.2. Notions connexes : burlesque et héroï-comique

Les notions de « burlesque » et d' « héroï-comique » sont souvent citées en lien avec la parodie. Il s'agit de deux pratiques inverses, bien que parallèles : le burlesque traite dans un style bas d'un sujet élevé, tandis que l'héroï-comique traite un sujet bas avec un langage élevé. Il n'y *a priori* pas besoin d'évoquer l'existence d'un hypotexte pour trouver ces registres, comme l'explique Genette, en résumant les auteurs critiques qui l'ont précédé :

ni à propos du burlesque, ni à propos de l'héroï-comique, la *doxa* classique ne prend en compte la dimension hypertextuelle, c'est-à-dire le fait que le travestissement burlesque transpose un texte et que le poème héroï-comique pastiche un genre¹.

Genette ne donne pas entièrement tort à cette *doxa*, puisque « le burlesque ne se réduit pas nécessairement au travestissement : il lui suffit pour exister de traiter un sujet noble en style vulgaire »², mais il estime cependant qu' « il n'a atteint son plein rendement [...] que dans le travestissement, qui en est une spécification secondaire, mais décisive (le détail qui change tout) »³. Il fait le même constat avec la pratique inverse :

Symétriquement, l'héroï-comique pourrait se contenter de traiter un sujet vulgaire dans un vague style noble indifférencié. Mais il n'accomplit (et apparemment d'emblée) sa *vis comica* potentielle qu'en s'en prenant à un style noble déterminé, qu'on se plaît à reconnaître et à voir brocarder⁴.

Ainsi, l'héroï-comique n'est pas forcément lié au pastiche ou à la parodie, il peut fonctionner sans qu'il y ait de textes premiers, ou sans reconnaissance de ces derniers. De manière parallèle, les pratiques hypertextuelles ne sont pas forcément recouvertes de cette couche extérieure que peut former l'héroï-comique. Cependant, celui-ci permet de donner un élément de comique au texte et donc d'intéresser le lecteur à une parodie, même lorsque celle-ci n'a pas fonctionné, notamment en cas d'échec dans la reconnaissance du parodié. Par exemple, dans le cas d'un « faux coppée », le fait de mettre en vers des sujets dérisoires peut provoquer en lui-même un effet comique. Cependant, comme le souligne Gérard Genette, la reconnaissance d'une dimension hypertextuelle va donner au poème sa pleine mesure.

Cela rejoint le problème plus général de la reconnaissance de la cible d'une parodie. Michele Hannoosh a pris à ce sujet une position originale, en insistant sur la dimension auto-suffisante de la parodie :

¹ Genette, Gérard, *op. cit.*, p. 191.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 191-192.

La parodie préserve par nature l'original en elle-même, elle est donc autosuffisante, capable d'être comprise même quand les détails de l'œuvre parodiée (l'original ou la cible, quand ils sont distincts) sont perdus ou inconnus. Concrètement, l'identification du modèle peut certainement clarifier des aspects de la parodie ou améliorer notre appréciation de la distorsion, mais elle n'est pas nécessaire à sa compréhension¹.

Ce passage de Gérard Genette sur la parodie de proverbes se rattache également à notre problématique :

Dans tous ces cas, l'hypotexte se laisse aisément percevoir sous son costume de fantaisie. Mais il arrive, au gré sans doute de l'incompétence du lecteur, qu'il se dérobe à ce déshabillage. L'effet parodique disparaît alors, mais subsiste le tour proverbial, la frappe gnomique².

Ainsi, sans reconnaissance de l'hypotexte, la parodie laisse la place à un parodique plus vague, adressé à l'égard d'un discours sérieux sous-entendu. Cependant il est clair que, sans hypotexte identifié, la parodie en tant que parodie ne fonctionne pas, même si le texte en lui-même peut ne pas perdre tout intérêt pour le lecteur. Ainsi, un travail d'identification des modèles permet d'ajouter, en quelque sorte, une nouvelle dimension aux œuvres littéraires.

1.1.3. Satire et comique

Dans la définition de la parodie, nous avons utilisé les notions de « comique », de « ludique » et de « satirique », qu'il faut aussi expliciter. La satire consiste à s'attaquer aux travers d'une personne, d'une institution ou d'une profession. Elle vise donc une cible extratextuelle, au contraire de la parodie ou du pastiche. Mais la parodie peut être mise au service de la satire. Si celle-ci s'attaque au texte qui est parodié, on peut parler de *satire parodique*. C'est le cas notamment dans le *Chapelain décoiffé* de Boileau, parodie du *Cid* de Corneille. Si par contre la cible est extérieure au texte parodié, on parle de *parodie satirique*³. Dans le cas de *Macbett* de Ionesco, par exemple, l'œuvre ne s'attaque pas à l'œuvre de Shakespeare, mais montre comment le pouvoir corrompt l'Homme.

La question du comique est complexe, et le cadre de ce travail ne nous permet pas de faire un résumé des différentes théories qui ont prétendu faire état de la question. Les différents théoriciens du rire semblent eux-mêmes s'étonner de leur difficulté à cerner ce

¹ « Parody by nature preserves the original in itself and is therefore self-sufficient, capable of being understood even when the details of the parodied work (original or target, when these are distinct) are lost or unknown. In practical terms, identification of the model may certainly clarify aspects of the parody and enhance our appreciation of the distortion, but is not essential to an understanding of it » Hannoosh, Michele, *Parody and Decadence. Laforgue's Moralités légendaires*, Columbus, Ohio State University, 1989, p. 21, notre traduction.

² Genette, Gérard, *op. cit.*, p. 52-53.

³ Sangsue, Daniel, *La Relation parodique*, éd. cit., p. 245.

concept et c'est sans doute à juste titre que Jean Fourastié parle d'« échec des sciences humaines »¹ sur le sujet. Nous utiliserons donc certaines définitions quelque peu « datées », et qui sont pourtant, à notre connaissance, inégalées. Il sera également intéressant de les confronter à des ouvrages plus récents, consacrés notamment à l'humour, notion qui ne se confond pas avec le comique.

L'une des références incontournables sur le comique est bien entendu l'ouvrage d'Henri Bergson publié en 1901, *Le Rire*. Celui-ci donne du comique cette fameuse définition: « *du mécanique plaqué sur du vivant* »². Elle permet d'expliquer pourquoi un individu qui trébuche provoque le rire : entraîné par son mouvement, il n'a pas su s'adapter à une nouvelle situation, un obstacle par exemple. Il agit comme un mécanisme dépourvu d'intelligence, de souplesse. Ce principe bergsonien s'applique également au comique que produit une difformité physiologique. En effet, Bergson observe que seules des difformités pouvant être contrefaites par un homme qui n'en serait pas affecté, prêtent à rire, ce qui permet d'adapter ce cas particulier à sa définition générale. Le comique naît alors de ce que l'infini des mouvements dont le corps humain est capable s'est figé, comme par raidissement, en une grimace devenue perpétuelle. Bergson donne l'exemple suivant : « Ne serait-ce pas alors que le bossu fait l'effet d'un homme qui se tient mal ? Son dos aurait contracté un mauvais pli »³. Dans notre corpus, de telles observations renvoient à de nombreuses figures des *Amours jaunes*, on pense par exemple aux marins dont Corbière fait ressortir le pittoresque en décrivant leur apparence et leur « trogne ». Leur faciès est justement décrit comme marqué par un « tic » figé : « Leur *face-à-coups-de-hache* a pris un tic nerveux / D'insouciant dédain pour ce qui n'est pas Eux... »⁴.

Mais le comique qui nous intéresse plus particulièrement dans un cadre poétique est celui que Bergson appelle le « comique de mots », soit le comique « que le langage crée », par opposition à celui « que le langage exprime »⁵. En effet, de même que le mécanique et la raideur font rire lorsqu'ils se plaquent sur des physionomies ou des mouvements, on retrouve un processus similaire lorsque le langage se fige dans des « formules toutes faites et des phrases stéréotypées »⁶. Nous en avons un exemple avec le « Sonnet posthume » de Corbière, et l'utilisation du terme « espoir » qui semble appelé mécaniquement par « araignée du soir », conformément à un proverbe bien connu : « *Et l'ange du plafond, maigre araignée, au soir, /*

¹ Fourastié, Jean, *Le Rire. Suite*, Denoël/Gonthier, 1983, p. 7.

² Bergson, Henri, *Le Rire*, éd. D. Grojnowski et H. Scepti, GF Flammarion, 2013, p. 83.

³ *Ibid.*, p. 74.

⁴ Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 197, v. 25-26.

⁵ Bergson, Henri, *op. cit.*, p. 123.

⁶ *Ibid.*, p. 128.

- *Espoir* - sur ton front vide ira filer ses toiles »¹. Corbière parodie également l'expression « Voir Naples et mourir » dans « *Veder Napoli poi mori* » : « Voir *Naples et...* - Fort bien, merci, j'en viens »². Les italiques désignent la présence d'un discours étranger, justement un stéréotype qui vient s'insérer mécaniquement. Mais Corbière l'interrompt et prend son contre-pied, « banalisant » le voyage à Naples en affirmant sa bonne santé.

Bergson a évoqué la satire parodique. Il rattache ce cas à la situation de ce qu'il appelle le « voleur volé »³ à propos du comique de situation : il s'agit du mouvement mécanique par lequel un stratagème revient à la figure de son créateur, comme une balle qui rebondit sur un mur. C'est ce qui arrive à l'auteur de l'hypotexte parodié :

On saisit une métaphore, une phrase, un raisonnement, et on les retourne contre celui qui les fait ou qui pourrait les faire, de manière qu'il ait dit ce qu'il ne voulait pas dire et qu'il vienne lui-même, en quelque sorte, se faire prendre au piège du langage⁴.

Le fait d'appeler Hugo « L'Homme-Ceci-tûra-cela »⁵ est caractéristique de ces retournements. On retrouve des procédés similaires dans les parodies de Glatigny : dans « Monselet dévoré par les homards », la chute de Daniel dans la fosse aux lions, décrite par Hugo dans « Les lions », poème de la première série de *La Légende des siècles*, est remplacée par celle de Charles Monselet, critique littéraire amateur de bonne chère⁶.

Bergson donne à sa définition une extension qui nous permettra de mieux cerner le comique parodique. La résurgence du mécanique est, selon lui, la manière dont le corps, à savoir la pure matérialité, entrave les mouvements de l'âme. Ainsi, nous rions lorsqu'un orateur éternue au moment le plus émouvant de son discours : l'enveloppe « lourde et embarrassante »⁷ de son corps se rappelle à notre souvenir, tandis que nous l'avions oubliée, entraînés par un pur principe intellectuel.

Ce comique se rapproche fortement de celui qui est décrit par Bakhtine à propos de l'humour rabelaisien : « Le rabaissement est enfin le principe essentiel du réalisme grotesque : toutes les choses sacrées et élevées y sont réinterprétées sur le plan matériel et corporel »⁸. Il n'y a bien entendu rien de péjoratif dans ce mouvement de retour à des réalités concrètes :

¹ Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 241, v. 7-8.

² *Ibid.*, p. 151, v. 1.

³ Bergson, Henri, *op. cit.*, p. 125.

⁴ *Ibid.*

⁵ Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 81, v. 82.

⁶ Cité par Reymond, Jean, *op. cit.*, p. 378.

⁷ Bergson, Henri, *op. cit.*, p. 91.

⁸ Bakhtine, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance*, Gallimard, 1970, 368.

Tous ces rabaissements n'ont pas un caractère relatif ou de morale abstraite, ils sont au contraire topographiques, concrets et perceptibles ; ils tendent vers un centre inconditionnel et positif, vers le principe de la terre et du corps qui absorbent et donnent le jour. Tout ce qui est achevé, quasi éternel, limité et périmé se précipite dans le « bas » terrestre et corporel pour y mourir et renaître¹.

Il est important de souligner qu'il n'y a pas de contradiction entre ce type de rire et celui que décrit Bergson. En effet, il faudra rechercher, dans les parodies que nous étudierons, s'il n'y pas une volonté consciente de prendre au piège des textes premiers qui seraient un peu éthérés, éloignés des réalités, et de s'amuser à les ramener vers un certain prosaïsme. Il y a donc une dimension normative, un jugement porté sur le parodié, et une volonté de revivification. Peut-être faut-il alors inverser la définition de Bergson et parler de « vivant projeté sur du mécanique », sur les automatismes et autres stéréotypes que la parodie appelle à dépasser.

Et c'est ainsi que l'on peut comprendre le comique qui naît de l'imitation, auquel on peut associer le pastiche ; si l'on peut imiter quelqu'un, c'est qu'il s'est laissé aller à un mécanisme. Ce dernier peut consister en une gestuelle particulière, ou dans des « tics » d'écriture dans le cas du pastiche, et le rire vise à condamner cette distraction, cette aliénation de liberté absolue de l'âme dont nous avons l'illusion : « Imiter quelqu'un, c'est dégager la part d'automatisme qu'il a laissée s'introduire dans sa personne. C'est donc, par définition même, le rendre comique, et il n'est pas étonnant que l'imitation fasse rire »². Dans le cas du pastiche, il s'agit justement d'adopter le « tour » d'un auteur, de reprendre, afin de les caricaturer, les « stylèmes » qui permettent immédiatement de l'identifier. Les « faux coppées », de l'*Album zutique* ou des *Dixains réalistes*, illustreront parfaitement cette mécanique.

La comparaison du comique et du satirique avec le registre de l'humour permettra de les définir encore plus précisément et de constater leur pertinence dans le cadre de notre corpus parodique :

Alors que les dispositifs énonciatifs du comique et de la satire se caractérisent par la séparation rieur/risible selon le dualisme du « mécanique » et du « vivant » (Bergson) ou du texte « sérieux » pourvu de « disjoncteurs » (Attardo) (cas du comique), ou bien du risible contrasté avec

¹ *Ibid.*, p. 368.

² *Ibid.*, p. 25.

un système de valeurs (cas de la satire), celui de l'humour se construit sur l'étrange alliance du rieur et de ce dont il rit¹.

Il y a une dimension clairement normative dans le comique et le satirique :

Puisqu'il s'agit de dire la vérité en riant, la satire se distingue du comique par la « visée correctrice », intention réformatrice qui présuppose l'existence d'un système de valeurs. Le risible consiste en toute déviation par rapport à une norme clairement affirmée et présentée comme légitime, on y rit d'une cible jugée et condamnée. Pour la satire, le comique est un moyen parmi d'autres, elle en utilise les procédés qui lui semblent efficaces afin d'attaquer un ou plusieurs types de discours².

Le comique et le satirique attaquent le sérieux, mais au profit d'une autre sorte de sérieux. Dans l'humour, il n'y a pas de visée correctrice ou de système de valeurs préétablies. L'humoriste ne s'« extrait pas du monde » dans une posture d'autorité, il constate les failles et les contradictions sans prendre parti, il se situe dans le registre de l'« ambivalence » : « il emporte les contradictions dans son mouvement englobant »³.

On se rendra compte, au fur et à mesure de notre étude, à quel point nos parodies se rapprochent des visées du comique et du satirique et contrastent avec la « poétique de la coexistence »⁴ de l'humour. Si Corbière parodie les romantiques, c'est pour souligner à quel point leur exploitation du *pathos* les détourne de la réalité. C'est également le rôle des « faux coppées » qui tournent en dérision la vision du monde exprimée par Coppée. Dans le choc entre l'idéal et le réel, la parodie choisit de prendre parti, selon des jugements de valeur que l'analyse permettra de révéler.

On peut cependant noter qu'un certain nombre de textes de nos auteurs peuvent se rapprocher de la définition de l'humour. La volonté de non-contradiction de l'humour peut être rapprochée de l'état de rêve, dans lequel tous les contraires cohabitent sans s'exclure. « Litanie du sommeil » de Tristan Corbière peut illustrer cet état d'esprit, il n'est pas surprenant qu'André Breton le fasse figurer dans son *Anthologie de l'humour noir*. Si l'on rattache le *nonsense* à l'humour, on peut aussi citer un certain nombre de textes à l'humour absurde et régressif de Charles Cros, tels que le « Hareng-saur », qui ne sont d'ailleurs pas des parodies.

L'amour du *nonsense* est également à l'œuvre dans les « monologues » de Charles Cros, que récitaient de célèbres comédiens tels que Coquelin cadet. On se trouve là au cœur d'un

¹ Moura, Jean-Marc, *Le Sens littéraire de l'humour*, PUF, 2010, p. 106.

² *Ibid.*, p. 87-88.

³ *Ibid.*, p. 67.

⁴ *Ibid.*, p. 245.

humour fumiste fin-de-siècle que Charles Cros illustre parfaitement, comme nous le verrons dans le chapitre qui lui est consacré. Cet esprit est à juste titre considéré comme précurseur du « rire moderne »¹. Une modification, apportée par Cros à la tradition du monologue, permet de l'illustrer de manière saisissante, puisqu'il rejoint également notre thématique de la crise des valeurs poétiques, et notamment de la versification classique. En effet, si Charles Cros n'invente pas le monologue, il le modernise et en fait l'ancêtre du sketch actuel, en le raccourcissant et en le faisant passer de la prose au vers².

1.1.4. Le ludique

L'importance de la satire, particulièrement marquée dans les parodies fin-de-siècle, n'évacue pas pour autant leur dimension ludique, comme le souligne Daniel Sangsue :

Il faut aussi faire la part de l'esprit de mystification, de blague et de plaisanterie, c'est-à-dire de gratuité, qui anime la parodie, et tenir compte également du contexte de *connivence* dont elle procède³.

Cette dernière notion permet de rendre compte des conditions de création d'un certain nombre de parodies, véritables « jeux textuels » pratiqués au sein de groupes informels. C'est le cas notamment avec le *Parnasse satyrique du dix-neuvième siècle*⁴, publié en deux tomes depuis la Belgique par Auguste Poulet-Malassis. Ils contiennent des textes licencieux de Banville, Monselet, Glatigny ou Baudelaire. Nous verrons à quel point les parodies se répondent les unes les autres par des jeux d'allusions sur le mode de la complicité (par exemple lorsque Glatigny s'amuse de la rime « Mallarmé » / « m'alarmai ») qui ont principalement pour base le ludique et remplissent une « fonction de sociabilité ». Le phénomène se reproduit avec les groupes littéraires fin-de-siècle qui cultivent le goût de l'ironie et de l'humour « fumiste », comme le précise Daniel Sangsue :

Que l'on pense à l'album disparu des Vilains Bonshommes, à l'*Album zutique*, aux *Dixains réalistes* des « ninistes » : la parodie y apparaît d'abord comme une activité de groupe, qui certes œuvre à la rupture, mais le fait en créant du lien, de la sociabilité⁵.

Au-delà de ses intentions satiriques ou comiques, l'intertextualité sert de prétexte à des jeux sans fin avec le texte. Cette volonté ludique est présente chez Charles Cros : chaque

¹ Grojnowski, Daniel, *Aux commencements du rire moderne. L'esprit fumiste*, José Corti, 1997.

² Forestier, Louis, *op. cit.*, p. 475.

³ Sangsue, Daniel, « Pour un Rimbaud parodiste », éd. cit., p. 37.

⁴ *Le Parnasse satyrique du dix-neuvième siècle*, Rome, à l'Enseigne des sept péchés capitaux [Bruxelles, Poulet-Malassis], [1864], 2 t.

⁵ Sangsue, Daniel, « Pour un Rimbaud parodiste », éd. cit., p. 37.

pratique, chaque motif, se manifestent sous deux aspects, l'un « sérieux », l'autre comique ou parodique. Il se moque de l'acrostiche mais en compose un à Nina de Villard¹. Il ne cesse de tourner en dérision le goût des Parnassiens pour la sculpture, comme nous le verrons dans le chapitre qui lui est consacré, mais illustre ce travers avec zèle dans « Galatée et Pygmalion »² et « La Dame en pierre »³. La parodie est un véritable « double » de tous les éléments de son œuvre, une mise en pratique d'une autodérision héritée de son intense fréquentation des salons de la bohème littéraire. Dans les « Principes de mécanique cérébrale »⁴, texte scientifique dont il ne reste que les premières pages, il défend l'idée que le cerveau peut être décrit comme une machine, point de vue qui était raillé dans « La Science de l'Amour »⁵.

Le même principe se retrouve chez Tristan Corbière, à l'intérieur même des *Amours jaunes*. On peut prendre pour exemple les variations qu'il fait subir à un *topos* : le recyclage que subit le cadavre après la mort. Le poème « La fin »⁶ exalte le sort des noyés, dont l'âme n'aura pas à « suinter dans les pommes de terre »⁷. Dans « La pastorale de Conlie »⁸, le poète met en garde contre la contamination des cultures par les cadavres : « Qu'en voyant regermer tes blés gras, on oublie / Nos os qui végétaient pourris, / [...] - Ne mangez pas ce pain, mères et jeunes filles ! / L'ergot de mort est dans le blé »⁹. Dans les « Rondels pour après » par contre, cette fusion dans les éléments naturels est évoquée avec une grande sérénité, dans des passages où l'ironie de « La fin » est absente¹⁰.

Albert Sonnenfeld évoque un cas extrêmement particulier : la réécriture sérieuse d'un élément à vocation comique. C'est un élément extrait de l'œuvre d'Édouard Corbière : « Oh qui pourra dans ton cœur, femme, / Mouiller l'ancre des passions, / Et crocher son âme à ton âme / Du grappin des tentations ! »¹¹. Comme l'observe Sonnenfeld, Tristan Corbière reprend ce pastiche de poésie romantique et rend l'image « plausible et émouvante »¹² : « Donc, quand la barque était à l'ancre, sans malice / J'accostais, novice vainqueur, / Pour mouiller un pied d'ancre, Espérance propice !... / Un pied d'ancre dans son cœur ! »¹³.

¹ Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 362.

² *Ibid.*, p. 190.

³ *Ibid.*, p. 56-57.

⁴ *Ibid.*, p. 528-530.

⁵ *Ibid.*, p. 223-234.

⁶ Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 236-238.

⁷ *Ibid.*, p. 238, v. 29.

⁸ *Ibid.*, p. 189-192.

⁹ *Ibid.*, p. 192, v. 83-84, v. 87-88.

¹⁰ *Ibid.*, p. 244-245.

¹¹ Cité par Sonnenfeld, Albert, *L'Œuvre poétique de Tristan Corbière*, PUF, 1960 p. 123.

¹² *Ibid.*

¹³ Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 214, v. 13-16.

Il faut noter que la réécriture sérieuse d'un passage parodique est extrêmement rare. Genette en donne un exemple dans *Palimpsestes*¹ : la réécriture du *Don Quichotte* par Unamuno. Ce dernier réécrit le classique de Cervantès, mais fait de Don Quichotte un véritable héros, en supprimant toute l'ironie de l'hypotexte. Il le fait en interprétant les faits à la manière de Don Quichotte lui-même, dont les aventures auraient été déformées par Cervantès. Genette en conclut : « La Loi serait donc, bien sûr : à *texte sérieux, hypertexte ironique*, à *texte ironique, hypertexte sérieux*. Mais ne forçons pas cette symétrie »². Il est justement intéressant, en tentant de forcer la symétrie, de se rendre compte que celle-ci fonctionne souvent à sens unique. Prenons la première partie de l'assertion : il est exact que les hypertextes comiques, dans les différents exemples que Genette a donnés, transformaient des modèles sérieux, et notre travail en offrira d'abondantes illustrations. En revanche, un certain nombre d'hypotextes sérieux aboutissent à des œuvres également sérieuses, comme par exemple l'*Ulysse* de Joyce, réécriture de l'*Odyssee*. Quant à la deuxième partie de la « Loi » genettienne, elle semble bien difficile à illustrer, comme son auteur le remarque lui-même dans *Figures V* :

il existe beaucoup (trop) de parodies pour opérer le renversement du sérieux au comique, et (trop) peu d'anti-parodies pour opérer le renversement contraire (l'héroï-comique, généralement tenu pour antithèse du travestissement burlesque, n'illustre pas cette hypothèse). C'est le sérieux en somme qui serait premier, et il serait plus fréquent (plus naturel ?) de passer, comme dit Boileau, « du grave au doux », que « du plaisant au sévère »³.

Une reformulation de la loi donnerait le résultat suivant : *À texte sérieux, hypertexte comique ou sérieux, à texte comique, hypotexte sérieux*. Pour résumer, le modèle est souvent sérieux, le comique n'intervient que dans un deuxième « mouvement », il naît d'une prise de conscience, d'une distanciation. Même les exceptions que nous avons n'en sont pas véritablement : le texte d'Édouard Corbière est un pastiche de poésie romantique, *Don Quichotte* est un pastiche de roman chevaleresque. Nos sources comiques sont plutôt des hypotextes intermédiaires.

Même si l'on trouvera sans doute des exceptions à notre loi, le plus important est que cette figure que Sonnenfeld a détectée chez Corbière, le passage du comique au sérieux, est extrêmement rare. Le fait que l'auteur de l'hypotexte soit le père de Corbière lui-même n'est sans doute pas un hasard. Nous verrons de quelle manière Corbière utilise les cibles romantiques, principalement par des transformations parodiques. Par contre les œuvres

¹ Genette, Gérard, *op. cit.*, p. 449.

² *Ibid.*, p. 457.

³ Genette, Gérard, *Figures V*, Seuil, 2002, p. 155.

paternelles, ne sont *jamais* parodiées, et nous venons même de développer le cas particulier du mouvement inverse, du comique ou sérieux.

Cette question de la réécriture sérieuse d'un texte comique est d'autant plus intéressante que nous en rencontrerons un autre exemple, dans notre chapitre consacré à Charles Cros. En effet, des échos du *Moine bleu*, œuvre composée par un groupe de poètes qui fréquentent le salon de Nina de Villard, peuvent être décelés chez l'un d'eux, Germain Nouveau. Il est fascinant que des vers d'une œuvre potache qui s'amuse de mille allusions et « clins d'œil » sur lesquels nous reviendrons en détail, aient influencé un poème, « Humilité », qui évoque la mort du Christ et que Nouveau a écrit après sa conversion.

Il est difficile de tirer des conclusions d'un tel rapprochement. On notera un fait important, souligné par Pierre-Olivier Walzer :

Peu de textes, dans toute la littérature française, dont l'origine soit aussi douteuse que celle du grand recueil mystique de Germain Nouveau. Pendant vingt-cinq ans, le manuscrit a subi toute sorte de vicissitudes, pour être finalement publié, en 1904, à l'insu de l'auteur et contre son expresse volonté¹.

La principale de ces vicissitudes est que, le manuscrit ayant été perdu, l'édition se base sur la restitution par cœur du texte par un ami de Nouveau, Léonce de Larmandie². Le fait de trouver des sources du recueil dans une pièce collective à laquelle a participé Germain Nouveau ne peut que conforter une certaine authenticité à la restitution de Larmandie. Quant à la question plus générale de la réécriture sérieuse d'un matériau comique, elle dépasse le cadre de notre travail. Il faudrait dans un premier temps réunir un corpus suffisant pour se livrer à une analyse, même si la rareté du phénomène doit elle-même être prise en compte.

1.2. Contextes de la parodie

1.2.1. Parodie et évolution littéraire

Les Formalistes russes ont, sans doute les premiers, apporté de précieuses observations sur le lien entre ces deux notions. Ainsi, Boris Tomachevski note un certain nombre de constantes dans l'évolution littéraire, dont le vieillissement de procédés destinés à disparaître ou à se renouveler : « Ainsi les procédés naissent, vivent, vieillissent et meurent. Au fur et à mesure de leur application, ils deviennent mécaniques, ils perdent leur fonction, ils cessent

¹ Lautréamont, Nouveau G., *Œuvres complètes*, Gallimard, Pléiade, éd. P.-O. Walzer, 1970, p. 465.

² Cf. *ibid.*, p. 466.

d'être actifs »¹. C'est ainsi que la plupart des œuvres vont tenter de dissimuler la dimension mécanique de leurs procédés. D'autres vont, au contraire, la mettre en avant, justement par la parodie : « S'il résulte un effet comique de la dénudation d'un procédé littéraire, nous avons affaire à un pastiche. On cherche habituellement à ridiculiser l'école littéraire opposée, à détruire son système créateur, à le "dévoiler" »². Tomachevski a également mis en parallèle évolutions littéraire et sociale :

Le remplacement constant des genres élevés par des genres vulgaires appartient au processus de succession des genres. On peut également le mettre en parallèle avec l'évolution sociale, au cours de laquelle les classes élevées, dominantes, sont progressivement remplacées par des couches démocratiques, par exemple la classe féodale par la petite noblesse fonctionnaire, l'aristocratie entière par la bourgeoisie, etc³.

Cette citation rappelle fortement le contexte historique étudié dans ce travail, marqué par la montée de la prose, et du roman en particulier, de même que par l'émergence de la bourgeoisie comme classe dominante⁴.

La théoricienne Michele Hannoosh a un point de vue plus nuancé. Loin de placer le rôle de la parodie comme catalyseur dans un processus de régénération, elle insiste au contraire sur sa capacité à fixer les normes dont elle s'amuse :

Ce dernier point révèle un aspect important de la parodie, d'abord précisé de manière systématique par la théorie formaliste : le développement de nouvelles formes littéraires. La parodie fonctionne particulièrement quand les procédés d'une tradition deviennent stéréotypés ; bien que, en tournant en dérision une tradition, la parodie y mette un terme, elle la régénère également, modifiant son cours plutôt qu'elle ne l'interrompt de manière définitive. *Les Moralités* confirment cela et, de plus, suggèrent que ni l'œuvre parodiée ni la cible n'ont besoin d'être en phase de déclin. En réalité, la parodie elle-même fortifie les conventions qu'elle cible, justement en les amplifiant⁵.

Ce point de vue, bien que motivant du point de vue de la réflexion théorique, ne nous semble pas opérationnel, en tout cas pour les œuvres qui nous concernent dans ce travail. Il serait

¹ Tomachevski, Boris, « Thématique », *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*, Seuil, éd. T. Todorov, coll Tel Quel, 1965, p. 306.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 309.

⁴ Cf. Bourdieu, Pierre, *Les Règles de l'art*, éd. cit., p. 89.

⁵ « This last point reveals an important aspect of parody, first elaborated systematically in Formalist theory: the development of new literary forms. Parody operates especially when the procedures of a tradition become mechanized; although by mocking the tradition, parody brings it to an end, it also regenerates it, altering its course rather than terminating it altogether. The *Moralités* confirm this and in addition suggest that neither the parodied work nor the target need be in decline. Indeed, the parody itself frequently fixes the conventions that it targets, precisely by exaggerating them » Hannoosh, Michele, *Parody and Decadence. Laforgue's Moralités légendaires*, éd. cit., p. 24, traduit par nous.

intéressant de rechercher si un poème équivalent à « I Sonnet » de Tristan Corbière, c'est-à-dire un sonnet qui tourne en dérision les règles de composition du sonnet, a pu être composé précisément quand ces règles se sont mises en place, et non pas au moment de leur remise en cause. Cela demanderait une recherche qui dépasse notre travail, mais cela nous paraît *a priori* difficile. De même, les « faux coppées » de Verlaine, Rimbaud ou Cros ne cherchent pas à « officialiser », sous couvert de moquerie, la manière coppéenne. Comme nous le verrons, il y a au contraire une volonté de « dépassement », la dénonciation d'une sorte de « voie sans issue » littéraire. Un développement ultérieur de Michele Hannoosh nous semble d'ailleurs révélateur :

L'analogie entre parodie et périodes de décadence historique a souvent été faite ; la recherche sur ce sujet a suggéré que la décadence ne coïncide pas avec le déclin d'une civilisation, mais plutôt avec les formes qu'elle acquiert à son apogée. Le même principe s'applique également à la parodie, qui porte souvent à ses sommets la tradition qu'elle parodie, tout en la redirigeant vers l'avenir¹.

Au risque d'énoncer une évidence, il faut noter qu'il n'existe aucune contradiction entre ces réflexions de Michele Hannoosh et une approche plus « destructrice » du rôle de la parodie. En effet, le climax d'un phénomène se confond par définition avec le moment où il commence à décliner.

1.2.2. Évasion ou acceptation

Dans une époque de déclin, perçue par l'artiste comme défavorable à sa pratique, une alternative se dessine entre les poètes de l'« évasion » et ceux de « l'acceptation », distinction empruntée par Michel Décaudin au romancier et poète Georges Duhamel. Il s'agit en réalité de deux positions extrêmes : ainsi, le poète de l'évasion « renonce à la vie. Son exemple n'est pas consolant, mais inquiétant ; et son bonheur, comme celui des fumeurs d'opium, inspire à la fois de la curiosité et de la terreur »². Le poète de l'acceptation, quant à lui, « est poète à toutes les heures du jour puisqu'il accepte tous les objets qui lui sont offerts dès le matin »³. Duhamel décrit ensuite un dépassement de l'alternative par une fusion des deux tendances : « Les poètes les plus fidèles aux devoirs quotidiens ont prouvé qu'il leur était possible, sans cesser d'accomplir cette tâche qu'ils ont assumée, de transfigurer l'objet

¹ « *The analogy between parody and periods of historical decadence has often been made; research into the latter has suggested that decadence coincides not with the decline of a civilization, but rather with the forms that it acquires at its culmination. This same principle applies to parody too, which frequently brings to its height the tradition that it parodies, while redirecting it towards the future* » *Ibid.*, traduit par nous.

² Décaudin, Michel, *op. cit.*, p. 497.

³ *Ibid.*

prochain de leur méditation au point de s'évader en pleine réalité »¹. C'est par ce mélange, cette « évasion en pleine réalité » que les poètes dont nous chercherons à comprendre la démarche dans ce travail, parviennent à transcender le réel et à engendrer une véritable poésie de la modernité.

Georges Duhamel insiste sur l'aspect « idéalisant » qui résulte de l'association entre poésie et quotidienneté. On peut aussi adopter le point de vue inverse et insister sur l'aspect de « désidéalisation » des motifs de la poésie classique. C'est ce que nous ferons dans cette étude, dans laquelle de nombreux motifs peuvent se rattacher à un « rabaissement » ironique des valeurs poétiques. La poésie amoureuse et le motif de la Femme seront les plus souvent victimes du procédé.

Fondamentalement, le recours à l'obscénité permet de ramener les rapports amoureux à leur fonction première, c'est-à-dire reproductrice. C'est une dimension très importante, particulièrement chez Jules Laforgue, par exemple lorsque la femme, dans *Les Complaintes*, est appelée « mammifère à chignon »². Ces vers de « Complaintes des printemps » en attestent également : « - Vierges d'hier, ce soir traîneuses de fœtus, / À genoux ! Voici l'heure où se plaint l'Angélus »³. Le vocabulaire (« mammifère », « fœtus ») donne une connotation scientifique, presque éthologique, qui appuie de manière ironique la dimension misogyne. On sait que Jules Laforgue était influencé par Arthur Schopenhauer, maître en désidéalisation. Pour celui-ci, les sentiments, notamment amoureux, ne sont qu'un leurre, inféodé à un seul but réel : « Toute passion, en effet, quelque apparence éthérée qu'elle se donne, a sa racine dans l'instinct sexuel »⁴. L'homme est un animal comme les autres, pressé par la Nature de reproduire l'espèce à laquelle il appartient.

Glatigny, Corbière ou Cros ne possédaient sans doute pas une métaphysique aussi précise. Pourtant, leurs dénonciations des « mensonges » que l'amour provoque dans l'esprit des humains et leurs jeux d'animalisation font que leurs œuvres contiennent « en germe » une vision du monde proche de celle de Laforgue, mais ils ne sont pas pourvus des concepts philosophiques rigoureux qui leur permettraient d'en chapeauter les divers éléments. Finalement, le recours à l'obscénité, ou à la fonction biologique des sentiments amoureux, permet de ramener à des « réalités » prosaïques ou engendrées par la modernité du discours

¹ *Ibid.*, p. 498.

² Laforgue, Jules, *Œuvres complètes. Tome premier. 1860-1883*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1986, p. 553, v. 47.

³ *Ibid.*, p. 569, v. 29-30.

⁴ Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, trad. A. Burdeau et R. Roos, PUF, 1978, p. 1287.

scientifique une poésie qu'on juge trop idéale, trop lointaine. Nous sommes en présence de « poètes de l'extrême acceptation », voire de « l'extrême cynisme ».

1.2.3. Parodie et résolution des contraires

Cette « poésie de l'acceptation », qui n'hésite pas à réconcilier des univers mentaux *a priori* séparés, permet de réduire en quelque sorte une « fracture », au sein d'artistes partagés entre les valeurs poétiques héritées du passé et les bouleversements que subit leur époque. Ce principe est particulièrement illustré par des manifestations parodiques qui font cohabiter des réalités opposées, par exemple dans le cas d'un contraste entre un « ailleurs » idéal, temporel ou géographique, exprimé par le parodié, et le prosaïsme de l'*hic et nunc* vécu par le poète et ses lecteurs. C'est le cas des parodies des *Odes funambulesques* de Théodore de Banville, qui projettent des personnages de l'actualité dans des hypotextes littéraires, principalement hugoliens : « Une grande partie de l'humour tient [...] au remplacement d'un Orient pittoresque et lointain par le Paris des années 1850 »¹. Myriam Robic illustre un point de vue similaire à propos du rapport de Banville à la mode de l'« Antiquité travestie », notamment les opérettes d'Offenbach :

Même si Banville ressent une forte aversion pour l'opérette parce qu'elle met en scène une certaine vision du monde bourgeois du Second Empire également à l'œuvre dans les romances à la mode au milieu du XIX^e siècle, sa conception de la parodie mythologique n'est pas si éloignée des bouffonneries d'Offenbach présentées par F. Sarcey comme la combinaison parfaite des éléments « comique et lyrique », esthétique qui rappelle celle des *Odes funambulesques* ou du moins le projet qu'annonçait Banville dans sa préface de 1857 à savoir unir « la chanson bouffonne » à la « chanson lyrique »².

Le burlesque qui réunit en son sein des personnalités mythologiques plongées dans un contexte contemporain obéit donc à un besoin fondamental, celui de réduire une fracture mentale entre deux mondes. Banville est choqué par la manière dont le burlesque ridiculise les valeurs antiques, tandis que lui-même opère des rapprochements similaires dans le but de moquer la modernité : même si les intentions sont contraires, il est intéressant de noter que les pratiques sont fort proches.

1.2.4. Parodie, libération et perversion

¹ Evans, David, « Théodore de Banville entre parodie et autoparodie : des *Odes funambulesques* aux Exilés », éd. cit., p. 138.

² Robic, Myriam, *op. cit.*, p. 392-393.

On pourrait encore tenter de comprendre par quel mécanisme cette résolution des contraires provoque le rire. La réponse à cette question nous permettra de préciser le lien entre parodie et humour. Il faut pour cela se référer aux observations de Freud, pour qui le rire naît d'une économie d'énergie réalisée par l'esprit :

Le plaisir du mot d'esprit nous a semblé provenir de l'économie d'une dépense d'inhibition, celui du comique de l'économie d'une dépense (d'investissement) de représentation, et celui de l'humour de l'économie d'une dépense de sentiment¹.

C'est cette économie d'énergie qui pourra alors se décharger en plaisir, éventuellement en rire. Dans le cas de la conciliation des contraires par la parodie, c'est l'économie d'une dépense d'inhibition qui semble en jeu. En effet, une barrière psychologique, qui demandait un effort pour être entretenue, s'efface lors de la résolution des contraires.

Il faut noter que, pour Freud, l'économie d'énergie la plus radicale consiste dans un retour à l'enfance, permettant de se débarrasser de toutes les inhibitions et obligations liées à l'entrée dans l'âge adulte : « Je ne puis décider si le fait de s'abaisser au niveau de l'enfant est seulement un cas spécial de rabaissement comique ou si, au fond, tout comique repose sur un abaissement au niveau de l'enfant »². On peut lier ce constat à la prolifération fin-de-siècle du *nonsense*, et particulièrement au succès du « Hareng saur », monologue de Charles Cros, justement dédié aux enfants.

Dans ce contexte, il n'est pas non plus surprenant de trouver une tendance de la parodie à basculer dans l'obscène. En effet, des contenus habituellement refoulés ou présents sous forme d'allusions seront ainsi libérés, d'où une économie d'énergie défoulée sous forme de rire. Cela s'applique bien entendu aux « faux coppées », comme l'a montré Steve Murphy à propos des « Remembrances du vieillard idiot » de Rimbaud, « où c'est aux fantasmes et phobies de François Coppée que le poème donne [...] expression »³. Et que dire des parodies de Glatigny, véritable défouloir, telle *La Tour du bordel*, qui s'amuse à détourner et « corrompre » un par un les vers de *La Tour de Nesle* de Dumas. On voit donc à quel point la parodie provoque le rire ou un simple plaisir chez le lecteur en usant de tous les moyens (retour à l'enfance, onirisme, obscénité, choc des contraires, etc.) visant à abaisser des barrières psychiques coûteuses en efforts. Le recours au texte parodié est primordial puisque c'est en son sein que ces barrières étaient en place et c'est donc en comparaison de celui-ci

¹ Freud, Sigmund, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, trad. D. Messier, Gallimard, coll. Folio essais, 1988, p. 410-411.

² Freud, Sigmund, *Ibid.*, p. 398.

³ Murphy, Steve, *Stratégies de Rimbaud*, éd. cit., p. 256.

que l'économie d'énergie sera constatée. Dans la deuxième partie de notre chapitre, nous allons justement préciser en quoi consiste la « crise des valeurs poétiques », période de transition au cours de laquelle un besoin de réconciliation, par la parodie, d'univers mentaux opposés se manifesteront de manière éclatante.

2. CRISE DE LA POÉSIE

2.1. L'ère du doute

Il est intéressant de noter que, dès la première moitié du XVIII^e siècle, s'impose l'idée qu'une certaine perfection a été atteinte dans le siècle précédent, et que les successeurs ne peuvent que descendre des cimes atteintes par les auteurs classiques :

le temps est venu [...] de la décadence, après l'indiscutable réussite de la génération de 1660. L'idée de décadence a été développée par toute une littérature qui a déjà attiré l'attention des critiques. Elle est bien faite pour tenter l'esprit des poètes : le public est si sûr de la valeur de Boileau, de Racine, de La Fontaine, que toute création prend la forme d'un défi, d'un concours, où les chances de l'emporter sont bien minces. La crainte du plagiat devient une obsession : du Bos consacre une partie de ses *Réflexions* à distinguer les « plagiaires » de ceux qui « mettent leurs études à profit » (II, section 8). Les nouveaux poètes paraissent condamnés à chercher une voie étroite entre la redite et l'imitation¹.

La notion de décadence se manifeste fortement dans les écrits de Paul Bourget, notamment dans ses *Essais de psychologie contemporaine*. Dans un chapitre consacré à Baudelaire, Paul Bourget décrit une époque caractérisée par une sorte d'excès d'intellectualisme, qui engendre des âmes « [i]nhabiles au bonheur »², « un esprit de négation de la vie »³. En se détournant de la religion, l'humanité est victime d'un « goût du néant »⁴. Il définit, dans un célèbre passage, le style propre aux époques de décadence :

Un style de décadence est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à l'indépendance du mot⁵.

¹ Menant, Sylvain, *La Chute d'Icare. La crise de la poésie française. 1700-1750*, Genève-Paris, Droz, 1981, p. 105.

² Bourget, Paul, *Essais de psychologie contemporaine. Études littéraires*, Gallimard, 1993, p. 9.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 11.

⁵ *Ibid.*, p. 14.

L'évolution de la poésie moderne est également marquée par ce qu'Hugo Friedrich nomme une « destruction du réel », comme si le style décadent portait en lui la remise en cause radicale de la capacité de la poésie à « dire le monde » :

Rappelons-nous la phrase de Baudelaire selon laquelle le premier acte de l'imagination est celui de la décomposition. Cette « décomposition » qui est à la base de l'œuvre de Baudelaire devient chez Rimbaud un véritable procédé poétique. Dans la mesure où la réalité est encore présente (ou bien parce que nous mesurons le poème à cette réalité dans un but heuristique), cette réalité subit une extension, un éparpillement de ses composantes, un processus d'enlaidissement, des tensions contradictoires enfin qui font d'elle un lieu de transition menant à l'irréel¹.

On a là une tendance à l'autoréférentialité qui se confirme chez Mallarmé :

Le nombre de thèmes ne cesse de se réduire, le monde concret ne cesse de perdre de son poids et inversement, le contenu de se faire plus étrange et plus dense. Alors que, primitivement, les vers racontaient, décrivaient, ressentaient et donc concentraient l'attention sur un contenu limité, ils dirigent désormais cette attention du lecteur sur eux-mêmes, c'est-à-dire sur l'essence de la langue².

Le réel est évacué, mais l'Idéal également, comme le constate Henri Scepi :

L'azur est bien mort vidé - à l'image de la « cervelle » du poète impuissant - et s'il revient, c'est seulement sur le mode spectral de la hantise. La poésie est dès lors livrée au désœuvrement, dont le poème retrace le procès³.

C'est ce néant que ne cesse de proclamer Tristan Corbière (« Le vide chante dans ma tête... »⁴), absence se répercutant à l'infini : « Ma pensée est un souffle aride ; / C'est l'air. L'air est à moi partout. / Et ma parole est l'écho vide / Qui ne dit rien - et c'est tout »⁵. Afin d'appréhender l'ampleur du questionnement qui s'est emparé de la poésie, il faut revenir plus en détail sur un certain nombre de bouleversements tels que la remise en cause des règles classiques, la montée en puissance du genre romanesque, ou les doutes que le poète semble entretenir sur sa fonction dans la société.

¹ Friedrich, Hugo, *op. cit.*, p. 99.

² *Ibid.*, p. 144.

³ Scepi, Henri, *op. cit.*, p. 87.

⁴ Corbière, Tristan, *op. cit.*, « Un jeune qui s'en va », p. 78, v. 28.

⁵ *Ibid.*, « Paria », p. 165, v. 35-38.

2.2. L'éclatement des règles

Pour comprendre la remise en question de la versification classique qui marque la fin du XIX^e siècle, il faut rappeler certaines spécificités de la langue française. Schopenhauer fait un constat décisif dans son chapitre « De l'esthétique de la poésie », l'un des suppléments à son œuvre principale, *Le Monde comme volonté et comme représentation*. La poésie repose principalement sur deux éléments, le mètre et la rime. Mais le premier élément s'efface dans les langues comme le français qui, à cause de l'évolution phonétique qu'elles subissent, perdent l'accentuation de leurs syllabes :

Les anciens dédaignaient la rime et elle n'a pris naissance que dans les langues antérieures à l'époque des Barbares. La pauvreté de la poésie française tient surtout à ce que, privée du mètre, elle est réduite à la rime, et s'accroît de cette foule de préceptes pédantesques dont elle a chargé sa prosodie pour dissimuler son dénuement : par exemple, pour rimer, deux syllabes doivent être de même orthographe, comme si la rime était faite pour les yeux, et non pour l'oreille ; l'hiatus est proscrit, un grand nombre de mots sont exclus des vers, etc¹.

Bien entendu, le jugement de Schopenhauer est quelque peu expéditif, ce qui ne surprend pas de la part du philosophe allemand, mais il a l'immense mérite de faire le lien entre la spécificité du français, la perte de son accent, (« En français, toutes les syllabes naissent et meurent égales en droit »² comme le dit le stylisticien Gilles Philippe) et l'importance primordiale de la rime. Ce dernier constat est sans cesse répété par Théodore de Banville dans son *Traité de poésie française* : « on n'entend dans un vers que le mot qui est à la rime »³. Dans ce même recueil, qu'on présente parfois comme un manuel rigoriste chargé de défendre la vieille poésie française, Théodore de Banville rejoint d'ailleurs Schopenhauer sur l'arbitraire d'un certain nombre de règles et condamne précisément la proscription du hiatus (« Qui donc a gagné quelque chose à la réglementation de la poésie ? Les poètes médiocres - Eux seuls ! »)⁴. Sur le lien entre l'absence de rythme et son corollaire, la primauté de la rime, on citera également Verlaine : « Notre langue peu accentuée ne saurait admettre le vers blanc [...] Rimez faiblement, assonez si vous voulez, mais rimez ou assonez, pas de vers français sans cela »⁵.

¹ Schopenhauer, Arthur, *op. cit.*, p. 1165.

² Philippe, Gilles, *Le Français, dernière des langues. Histoire d'un procès littéraire*, PUF, 2010, p. 214.

³ Banville, Théodore de, *Œuvres VIII. Petit Traité de poésie française*, Slatkine Reprints, Genève, 1972, p. 53.

⁴ *Ibid.*, p. 106.

⁵ *Ibid.*, p. 25.

On pourrait objecter que si les mots n'ont pas de rythme propre, leur disposition dans le poème va se charger de créer un rythme, comme l'explique Louis Benloew dans son *Précis d'une théorie des rythmes* :

Dans les vers peu étendus, de 4, 6 ou 8 syllabes, la rime suffit pour guider l'oreille ; mais dans les vers de 10 ou 12 syllabes il lui faut une étape de plus. Seulement, comme les accents ressortent peu en français, il ne suffit pas que la voix puisse se reposer sur une syllabe accentuée ; il faut encore que cette syllabe se présente toujours au même endroit [...]. Il faut donc au rythme français, naturellement si vague, pour le bien dessiner, une césure masculine toujours la même¹.

Un certain nombre de règles émergent donc, mais sans reposer sur le matériau sonore de la langue. Elles naissent de conventions, et peuvent à tout moment être remises en cause.

C'est ce que l'*Enquête sur l'évolution littéraire* de Jules Huret illustre de manière saisissante : les bases de la versification deviennent des carcans, empêchant la libre expression des émotions, comme l'exprime Anatole France : « À côté du vers parnassien qui, avec Leconte de Lisle, Catulle Mendès, de Heredia, Silvestre, est resté presque classique, n'est-il pas permis de chercher un vers plus libre, plus élastique, plus vivant ? »². Henri de Régnier réclame la liberté « la plus grande » en matière de versification : « qu'importe le nombre de vers, si le rythme est beau ? »³. Gustave Kahn, théoricien du vers libre, est sans surprise l'un des plus féroces contempteurs de la versification classique :

Est-ce à dire qu'il faille s'interdire toute incursion dans d'anciens rythmes ? Certes non - les musiciens écrivent bien des pièces dans le style ancien ; puis les vieux rythmes peuvent être précieux pour la farce comme les vieux dieux qu'on mène encore au carnaval dans les pièces bouffes⁴.

Pourtant, d'autres auteurs s'inquiètent de cette révolution. Surtout, la peur de ne « plus être au niveau », à l'instar d'Edmond Haraucourt pour qui les symbolistes ne sont que des nains sur l'épaule de géants tels que Hugo :

Les pâles phalanges que voici remplaceront-elles Hugo qui nous créa ? J'en doute. Le colosse apportait des montagnes dans ses bras, et nous les a jetées, en disant : « Voilà de la pierre, bâtissez ». On ne veut plus bâtir en pierre. C'est trop long, c'est trop dur⁵.

Verlaine est également perplexé devant certaines innovations :

¹ Cité par Souriau, Maurice, *L'Évolution du vers français au dix-septième siècle*, Slatkine Reprints, 1970, p. 54.

² Huret, Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire*, éd. cit., p. 57.

³ *Ibid.*, p. 130.

⁴ *Ibid.*, p. 381.

⁵ *Ibid.*, p. 326.

À présent, on fait des vers à mille pattes ? Ça n'est plus des vers, c'est de la prose, quelquefois même ce n'est que du charabia... [...] On appelle ça des vers rythmiques ! Mais nous ne sommes ni des Latins, ni des Grecs, nous autres !¹

Verlaine souligne ainsi le point central sur lequel nous attirions l'attention précédemment, à savoir le danger de remise en question des règles de versification dans une langue naturellement peu rythmée. Une tension se dessine clairement entre la prise de conscience de l'arbitraire de certaines règles et l'inquiétude sur la survie de la poésie dans le cas de leur abandon.

2.3. L'image du poète

La crise des valeurs poétiques se concrétise également par la vision dépréciative que le poète a de lui-même et de son art. Dans la lignée de notre axe théorique, nous débuterons chacune de nos parties par un chapitre dans lequel s'exprime une sorte de dévalorisation du métier de poète. Comment en est-on arrivé là ? Dans ce chapitre, nous mettrons en évidence trois facettes de ce problème. Premièrement, nous suivrons l'évolution du « lyrisme de masse » que Lamartine promeut, notamment par sa pratique politique. Il est d'usage d'en dater la crise à partir de 1848, or nous verrons que des signes avant-coureurs peuvent déjà être identifiés plus tôt. La notion de « poésie » connaît deux formes de brouillage : d'une part, sous la plume de Lamartine lui-même, où la poésie s'affranchit des vers et devient une notion aussi large que vague. D'autre part, sous la plume de ses adversaires, des termes comme « lyrique » ou « poétique » deviennent péjoratifs et désignent des paroles creuses et grandiloquentes. La remise en cause du « lyrisme de masse » de Lamartine est aussi celle de la vision d'un poète qui, par sa maîtrise du *pathos*, crée une harmonie universelle. Cette vision utopique contraste fortement avec le « mauvaise esprit » et l'humour potache des poètes parodistes. Deuxièmement, nous assisterons à la crise du lyrisme poétique par le sort qui est fait, dans les textes mêmes, au terme « lyre ». Enfin, nous nous poserons la question suivante : certes, au XIX^e siècle, le public se détourne des ouvrages de poésie, notamment au profit du roman, mais cela n'augmente-t-il pas le prestige symbolique de la poésie, délivrée des contraintes commerciales ? Si la réponse était positive, cela pourrait remettre en cause notre constat de « crise ». Dans tous les cas, il nous semble important de ne pas mépriser les aspects « matériels » et financiers qui ont pu affecter la vie des poètes et modifier la perception qu'ils ont de leur place dans la société de leur époque.

¹ *Ibid.*, p. 111.

2.3.1. Lamartine et la crise du lyrisme populaire

La thèse de Dominique Dupart consacrée à Lamartine¹ nous permet de retracer le long cheminement du « lyrisme démocratique » que le poète parvient à instaurer, aussi bien par ses activités littéraires que politiques : « En vendant des milliers d'exemplaires de *Méditations*, Lamartine inaugure un lyrisme de masse dont la tribune de la Chambre fut par la suite le relais historique et oratoire »². Pourtant, dès le départ, il semble qu'une remise en question des valeurs poétiques se manifeste dans ce lyrisme ayant vocation à s'adresser au plus grand nombre. Il s'affirme principalement par l'éloquence, que Dominique Dupart décrit comme « l'idéal sublime d'un texte écrit indifféremment en vers ou en prose »³. Cette indifférence se mue rapidement en préférence pour la prose :

Les versificateurs diront que je blasphème, les vrais poètes sentiront que j'ai raison. Changer la parole en musique pour la perfectionner, c'est la matérialiser. Le mot simple, juste et fort pour exprimer la pensée pure ou le sentiment nu, sans songer pas plus au son qu'à la forme matérielle du mot, voilà le style, voilà l'expression, voilà le verbe. Le reste est volupté, mais enfantillage⁴.

Comme le synthétise Dominique Dupart, « [l'] éloquence sublime relègue le travail poétique et son vêtement formel au rang des antiquités de la création littéraire »⁵. Il y a une exigence de sincérité face à laquelle les contraintes de la versification apparaissent comme un carcan inutile. Comme l'explique Dominique Dupart : « Avant Lamartine, l'éloquence était toute la langue, *même* la poésie. Après Lamartine, l'éloquence est toute la langue, *moins* la poésie »⁶.

La poésie ne disparaît pas, elle est sortie des pages des livres pour s'incarner dans le monde, comme Lamartine l'exprime au sujet de Byron :

Il y a plus de poésie vraie et impérissable dans la tente où la fièvre le couche à Missolonghi, sous ses armes, que dans toutes ses œuvres. L'homme en lui a grandi ainsi que le poète, et le poète à son tour immortalisera l'homme⁷.

La vie est l'espace de la « poésie vraie », on songe au constat que fait Balzac en 1830 dans un article sur les « mots à la mode » : « Aujourd'hui que la poésie est morte et qu'elle n'est plus dans les livres, la mode veut qu'on voie de la poésie partout »¹.

¹ Dupart, Dominique, *Le Lyrisme démocratique ou la naissance de l'éloquence romantique chez Lamartine. 1834-1849*, Honoré Champion, 2012.

² *Ibid.*, p. 31.

³ *Ibid.*, p. 48.

⁴ *Ibid.*, p. 49-50.

⁵ *Ibid.*, p. 50.

⁶ *Ibid.*, p. 77.

⁷ *Ibid.*, p. 79.

En plus de ce mouvement de prise de distance que Lamartine opère vis-à-vis d'une définition classique de la poésie, il est également révélateur d'observer le soupçon que la fonction de poète suscite chez ses contemporains. Malgré de grands succès de tribune, répercutés par les journaux de l'époque, il est souvent reproché à Lamartine de laisser son éloquence guider sa parole, au mépris de la réalité des dossiers traités, comme le résume Dominique Dupart :

Le journaliste est fidèle au cliché de l'irresponsabilité imputée à l'orateur lyrique. Cela aussi est donc l'avenir du lyrisme, l'épithète, le cliché de *poète* sans cesse jeté à la face de celui qui fait sa mue institutionnelle et politicienne. L'écart mesuré de la pensée lyrique à la réception des discours *par le lyrisme* commence à la dégradation de la poésie en étiquette péjorative².

Certaines réactions sont particulièrement éclairantes, comme un éditorial du journal *L'Univers* du 3 mars 1837 :

Chez monsieur de Lamartine, le poète domine et entraîne invinciblement le législateur ; le sens pratique des affaires lui échappe ; il faut dire que la logique lui a manqué aussi, sa pensée l'a poussé souvent beaucoup plus loin qu'il ne voulait aller³.

Cette critique nous intéresse d'autant plus lorsqu'elle s'exprime par la parodie. Le journal *Charivari* du 5 mars explique les ambiguïtés d'un discours de Lamartine par le fait que « certains membres de phrase » n'étaient là « que pour la rime et pour les besoins de la prosodie française »⁴. Et le journal de retranscrire les paroles de Lamartine, mais en les transposant en vers : « J'aime la liberté / Plus que personne au monde ; / Je crois l'égalité / À nulle autre seconde »⁵. Cette simple transformation suffit à créer un effet comique, comme si la mise en vers ne pouvait être qu'un exercice superflu, opéré au détriment du fond. *Le Charivari* conclut :

Quant à la valeur oratoire de ce morceau, chacun reste libre de l'apprécier comme il conviendra. Les journaux ministériels, en le portant aux nues, ne font que le rendre à sa source. Toutefois je connais beaucoup d'imitateurs

¹ Balzac, Honoré de, « Des mots à la mode », *Œuvres diverses II*, dir. P. G. Castex, Pléiade, Gallimard, 1996, p. 752. Cité par Dupart, Dominique, *op. cit.*, p. 50.

² *Ibid.*, p. 125.

³ *Ibid.*, p. 190.

⁴ *Ibid.*, p. 200.

⁵ *Ibid.*

qui, sachant l'axiome : « On naît poète, mais on devient orateur », estiment que M. Lamartine ne s'est donné la peine que de naître¹.

On vient de voir deux éléments de dissolution de ce langage particulier que l'on appelait « poésie ». D'une part, le mot se confond avec les effets qu'il provoque chez le lecteur. Tout devient, potentiellement, poésie, suivant un processus décrit par Jean Cohen. La poésie désigne à l'époque classique « un genre de littérature, le poème, caractérisé lui-même par l'usage du vers »², avant qu'à l'époque romantique ne s'amorce une évolution par métonymie :

Le terme a d'abord, par transfert, passé de la cause à l'effet, de l'objet au sujet. « Poésie » a ainsi désigné l'impression esthétique particulière produite normalement par le poème. C'est alors qu'il est devenu courant de parler de « sentiment » ou « d'émotion poétique ». Puis, par récurrence, le terme s'est appliqué à tout objet extra-littéraire susceptible de provoquer ce genre de sentiment³.

D'autre part, des termes tels que « lyrique » ou « poétique » peuvent prendre un sens péjoratif, devenir synonymes de « grandiloquents », « vides », pompeux, comme le note Antonio Rodriguez :

L'usage du terme « lyrique » est devenu problématique par ses connotations. Il se couvre généralement d'appréciations ironiques, négatives et parfois d'appréciations exaltées tout aussi suspectes. Que ce soit pour déprécier le discours emphatique d'un politicien, l'ivresse stylistique d'un écrivain, la platitude de certaines déclarations ou que ce soit pour valoriser une part de sacré que révéleraient les poètes, on constate que le terme « lyrique » répond davantage à une valorisation esthétique qu'à l'observation rigoureuse d'une identité discursive⁴.

L'éloquence lamartinienne ne survivra pas à la Révolution de 1848 : « Après les journées de juin, on ne trouve plus personne pour acclamer Lamartine »⁵. Dominique Dupart cite des brochures anonymes qui réclament au poète député « [d]e belles actions, non de belles paroles » et ajoute : « Ah ! gémis Lamartine, en voyant ton passé, / Gémis, l'astre a pâli, l'astre s'est éclipsé »⁶.

¹ *Ibid.*, p. 202.

² Cohen, Jean, *Structure du langage poétique*, Flammarion, 1966, p. 7.

³ *Ibid.*

⁴ Rodriguez, Antonio, *Le Pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*, Mardaga, Sprimont (Belgique), 2003, p. 6.

⁵ Dupart, Dominique, *op. cit.*, p. 392.

⁶ *Ibid.*

Cette remise en question du « lyrisme de masse » marquera les générations futures et ouvrira la possibilité de remettre en cause des figures jusque-là intouchables, comme le note Pierre Loubier :

une fois son pari effondré, Lamartine sombre dans la mélancolie la plus profonde et devient le bouc émissaire de tous les déçus du romantisme [...]. Après 1848, et après le Coup d'état, tout se passe comme si l'antiromantisme naissait de la recherche des responsabilités de l'échec¹.

Si échec il y a, c'est particulièrement celui de la volonté de créer une sorte d'unité universelle, grâce aux émotions exprimées par le poète élégiaque :

le tout animé par la croyance, voire l'espérance en la vertu persuasive de la modalité plaintive, en l'efficacité pragmatique et magique du langage du pathos. Le lyrisme romantique avait précisément pour visée la construction de cette « utopie du lieu commun » qu'est l'Harmonie².

L'antiromantisme fait naître de nouvelles valeurs, notamment une volonté de « retenue » dans l'expression des émotions :

La pudeur, comme dans le domaine des sentiments, veut ici un stoïcisme dénué de toute ostentation. De la même manière, pour les poètes qui prennent élégiaquement en charge la souffrance sociale, tout sacerdoce tonitruant, tout humanitarisme hypertrophié est suspect de nombrilisme (l'éloquence narcissique de Lamartine et de Victor Hugo) et de ridicule dans la phraséologie machinale de l'apitoiement³.

C'est à l'égard de ces « bons sentiments » que la différence de nos parodistes éclate de manière évidente. Il y a chez eux un « esprit potache », une insolence, qui les distingue nettement d'une poésie du *pathos* désignée à réunir les foules en une harmonie universelle. Le magistère moral des grands romantiques a laissé la place à une approche plus complexe, dans laquelle la place du poète reste à définir, et où le son mélodieux de la lyre laisse la place à un goût pour le dissonant et le non-conventionnel.

2.3.2. La lyre désaccordée

La crise que connaît le lyrisme au cours du XIX^e siècle se reflétera dans la façon dont est traité l'instrument même qui, logiquement, le représente : « Faut-il rappeler que l'identification de la poésie à une lyre est inscrite dans la langue même : lyrisme, lyrique »⁴. À

¹ Loubier, Pierre, « La Canaille élégiaque », *Textuel*, n°61, Université Paris-Diderot, 2010, p. 45.

² *Ibid.*, p. 47.

³ *Ibid.*, p. 51.

⁴ Tibi, Laurence, *La Lyre désenchantée*, Honoré Champion, 2003, p. 99.

l'ère romantique, le poète se confond avec l'instrument, ou avec l'archet qui en fait résonner les accords, comme l'exprime Hugo : « La nature est la grande lyre, / Le poète est l'archet divin »¹. Laurence Tibi résume cette vision fusionnelle de l'artiste romantique :

Le lyrisme romantique était fondé sur l'épanchement du moi, l'expression de l'intériorité et de la subjectivité du poète. Il s'appuyait sur une métaphore organologique privilégiée : lyre, harpe ou luth. Placé sous le signe de la fusion, l'instrument de musique était conçu comme un prolongement de la voix, et celle-ci, en dernier ressort, comme une émanation de Dieu - un avatar, ou, à défaut, un substitut de la parole divine².

C'est cette construction harmonieuse que la seconde moitié du XIX^e siècle ébranlera. D'abord progressive, cette remise en cause aboutira à ce que Laurence Tibi nomme un « culte de la dissonance »³, qu'elle illustre par Tristan Corbière et Jules Laforgue. En effet, l'auteur des *Amours jaunes* se plaît à convoquer la lyre de façon volontairement convenue et peu inspirée, comme dans « I. Sonnet, avec la manière de s'en servir » : « Ô lyre ! Ô délire ! »⁴. Au-delà de la banalité de l'association sonore, le « délire » peut aussi d'interpréter comme « dé-lyre », surtout lorsqu'on connaît l'importance du préfixe « dé » dans *Les Amours jaunes* :

Ce préfixe « dé- », chez lui, renvoie à une ontologie, à une thématique de la privation, du dé-dit et du retrait : à l'allocutaire de « À un Juvénal de lait », alter ego du poète, sont attribués des vers « déchantés », passif insolite qui croise la notion de désenchantement avec celle d'un chant qui offense les canons de l'harmonie musicale : un « dé-chant » ; Corbière lui-même s'applique le qualificatif auto-dépréciatif de « décourageux ». Le suffixe privatif incite donc à une relecture de « délire » comme « dé-lyre » ou refus, rejet de la lyre de convention. Dé-lyrer, c'est ôter à la lyre tout son prestige⁵.

Laurence Tibi insiste à juste titre sur la notion de « déchant », qui est à la base du nouveau lyrisme que met en place l'œuvre de Corbière. « Déchanter » signifie justement revenir de ses illusions, celles de l'ancienne littérature, vis-à-vis de laquelle la parodie prend ses distances. Le terme permet à Corbière de se distinguer de ses prédécesseurs, et en même temps de se définir en tant qu'artiste dont la disharmonie est essentielle :

Dans *Épitaphe*, il reconnaît qu'il chante, même s'il « chante juste faux ». L'oxymore dit très exactement ce qu'était le chant pour Corbière : pour lui,

¹ Cité par *ibid.*, p. 196.

² *Ibid.*, p. 383.

³ *Ibid.*, p. 433.

⁴ *Ibid.*, p. 437.

⁵ *Ibid.*, p. 437-438.

chanter juste consistait à chanter faux, c'est-à-dire se montrer fidèle à la dissonance constitutive de son être¹.

Il est logique que nous retrouvions des usages comparables de la lyre chez les autres auteurs de notre corpus. Chez Charles Cros, l'affirmation du caractère désuet de la lyre rejoint la désillusion amoureuse, comme dans « Madrigal viol » : « Mais le temps est très loin où triomphait la lyre, / Où Pâris enlevait son Hélène en délire. / À notre époque tout le monde, idiot, ment, / Et vous ne croyez pas, dédaigneuse, au serment »².

Dans « Stabat Mater », extrait des *Flèches d'or* d'Albert Glatigny, la lyre d'Orphée est un « instrument misérable, / Aux impuissants accords ! »³ : « Disparais sous le sable et sois réduite en poudre, / Lyre, objet de mépris, / Toi qui devais couvrir les éclats de la foudre, / La tourmente et ses cris ! »⁴. Le motif était déjà manié avec distance par Théodore de Banville, dont nous montrerons l'importante influence qu'il eut sur Glatigny, dans « La Corde roide », où il appelle ironiquement à l'arrêt de la pratique poétique : « Quittons nos lyres, Érato ! / On n'entend plus que le râteau / De la roulette et de la banque »⁵. Le procédé est également au cœur de « Adieu, Paniers » :

Lyre d'argent, gagne-pain trop précaire,
Dont les chansons n'ont qu'un maigre salaire,
Je vous délaisse et je vous dis adieu.
Mieux vaut cent fois jeter nos vers au feu
Et fuir bien loin de ce métier de galère⁶.

Ce n'est pas par hasard si les exemples précédemment cités sont extraits des *Odes funambulesques*, dans lequel les procédés parodiques abondent et expriment également le décalage entre les valeurs de Banville et celles de l'époque où il vit. Sans surprise, la lyre est également mise en scène par Banville dans les *Occidentales*. Dans « Trop de cigarettes », le nouveau fusil inventé par Antoine Alphonse Chassepot se substitue à des instruments plus pacifiques : « Sur nous tous levant un impôt / Conseillé par notre délire, / L'outil de monsieur Chassepot / Remplace la Plume et la Lyre »⁷.

Nos trois poètes parodistes subissent sans doute également l'influence de Baudelaire. Celui-ci met en scène la lyre pour illustrer la crise des valeurs poétiques, justement au sujet de

¹ *Ibid.*, p. 447.

² Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 420, v. 5-8.

³ *Ibid.*, p. 123.

⁴ *Ibid.*

⁵ Banville, Théodore de, *Odes funambulesques*, Genève, Slatkine, 1972, p. 22.

⁶ *Ibid.*, p. 206.

⁷ Banville, Théodore de, *Œuvres III. Occidentales. Rimes dorées. Rondels. La Perle*, Genève, Slatkine, 1972, p. 117.

Théodore de Banville, dans les *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*. L'auteur rappelle d'abord la sortie des *Cariatides* en 1841 et le climat favorable à la poésie qui régnait à l'époque :

Paris n'était pas alors ce qu'il est aujourd'hui, un tohu-bohu, un capharnaüm, une Babel peuplée d'imbéciles et d'inutiles, peu délicats sur la manière de tuer le temps, et absolument rebelles aux jouissances littéraires. Dans ce temps-là, le *tout Paris* se composait de cette élite d'hommes chargés de façonner l'opinion des autres, et qui, quand un poète vient à naître, en sont toujours avertis les premiers¹.

Baudelaire recherche ensuite à caractériser le génie de Banville par un mot qui en offre la quintessence :

Ce mot, c'est le mot *lyre*, qui comporte évidemment pour l'auteur un sens prodigieusement compréhensif. La *lyre* exprime en effet cet état presque surnaturel, cette intensité de vie où l'âme *chante*, où elle est *contrainte de chanter*, comme l'arbre, l'oiseau et la mer².

Il existe en effet une « manière lyrique de sentir » : « Tout l'être intérieur, dans ces merveilleux instants, s'élançait en l'air par trop de légèreté et de dilatation, comme pour atteindre une région plus haute »³.

Il est frappant de constater comme l'hommage de Baudelaire est une critique en creux de la poésie de son époque, qu'il accuse de se complaire dans la « part infernale de l'homme »⁴. Banville est vu comme une sorte de « dernier des Mohicans » du lyrisme, sa poésie est sublime parce qu'elle est anachronique :

Mais Théodore de Banville refuse de se pencher sur ces marécages de sang, sur ces abîmes de boue. Comme l'art antique, il n'exprime que ce qui est beau, joyeux, noble, grand, rythmique. Aussi, dans ses œuvres, vous n'entendez pas les dissonances, les discordances des musiques du sabbat, non plus que les glapissements de l'ironie, cette vengeance du vaincu. Dans ses vers, tout a un air de fête et d'innocence, même la volupté⁵.

On se rend compte de manière saisissante à la fois des points communs que nos trois poètes parodistes partagent avec Baudelaire, notamment sur l'état de crise de la poésie, et des différences sur la leçon qui est tirée. En effet, si Baudelaire se félicite de l'absence de « discordance » chez Banville, de sa manière de continuer de faire de la poésie « comme si de

¹ Baudelaire, *Œuvres complètes II*, éd. C. Pichois, Gallimard, Pléiade, 1976, p. 162.

² *Ibid.*, p. 164.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 168.

⁵ *Ibid.*

rien n'était », nos auteurs prennent un chemin différent. Nous avons évoqué la notion de « culte de la dissonance » de Tristan Corbière. Nous l'illustrerons abondamment par l'étude de son chant, son « déchant », qu'il compare à celui du crapaud ou du corbeau - des références inhabituelles et aussi dis-harmoniques que possible. Si la lyre est au sol et désaccordée, Tristan Corbière s'en accommode et en joue, ce qui lui permet d'affirmer dans « *Elizir d'amor* » : « [...] ma musique est maudite / Maudite en l'éternité ! »¹.

2.3.3. Le poète et son public

La « cassure » entre le poète et son époque se concrétise par une certaine désaffection du public. Le fait n'est pas anodin et peut contribuer à la dégradation de l'image du poète à ses propres yeux. Henri Scepi notait déjà, chez Jules Laforgue, le lien entre absence d'audience et autodérision, à propos de la « Complainte d'un autre dimanche » :

C'est tout le sort de la poésie qui, par voie d'humour et d'auto-dérision, est ici impliqué : parole orientée vers l'autre, chez qui elle est censée provoquer une profonde résonance, un écho qui vaut reconnaissance et compréhension, elle se disperse vraiment en l'absence de tout destinataire. Manque en effet le lecteur, comme manque le peuple en cette fin de XIX^e siècle².

L'effondrement des ventes des ouvrages poétiques en est la claire et concrète illustration. La « carrière » de poète devient un choix risqué : comme le dit Jean-Luc Steinmetz, « depuis le XIX^e siècle, la fonction poétique impliquait les plus grands risques, parmi lesquels la misère et la folie »³. Au contraire, le romancier est à présent la figure montante du royaume des Lettres : « Sans doute [Zola] a-t-il vu le chiffre de vente des recueils de poèmes, car désormais il n'écrira plus qu'en prose, ce dont précisément il se console en soignant sa forme »⁴.

Cela nous renvoie à l'analyse de Pierre Bourdieu dans *Les Règles de l'art*. On se souvient que, pour lui, le champ culturel est en quelque sorte « calqué » sur le champ économique, mais à l'envers : « à la fin du XIX^e siècle, la hiérarchie entre les genres (et les auteurs) selon les critères spécifiques du jugement des pairs est à peu près exactement l'inverse de la hiérarchie selon le jugement commercial »⁵. La poésie est justement le genre le moins « vendeur » : « Au bas de la hiérarchie, la poésie qui, à de très rares exceptions près

¹ Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 109, v.7-8.

² Scepi, Henri, *op. cit.*, p. 211.

³ Steinmetz, Jean-Luc, « À propos d'une biographie », dans *Fortunes littéraires de Tristan Corbière*, éd. cit., p. 21.

⁴ Bernard, Marc, *Zola par lui-même*, « Ecrivains de toujours », Le Seuil, 1952, p. 18. Cité par Murphy, Steve, *Stratégies de Rimbaud*, éd. cit., p. 171.

⁵ Bourdieu, Pierre, *op. cit.*, p. 193.

(comme quelques succès du théâtre en vers), procure des profits extrêmement faibles à un petit nombre de producteurs »¹.

Le mépris des artistes pour le succès public peut se remarquer, notamment, lorsque l'on compare la réception des œuvres de Victor Hugo auprès d'autres écrivains. Lorsqu'il publie *Les Misérables*, il perd en prestige auprès des tenants de « l'art pour l'art » :

C'est une grande tristesse que de voir un homme comme Hugo déchoir, pour flatter le populaire et s'en faire applaudir, jusqu'aux *Misérables*, « son déshonneur », dit Baudelaire, « un livre enfantin », dit Flaubert².

Ce que les poètes reprochent à Victor Hugo, ce n'est pas son succès populaire en lui-même, mais les concessions qu'il est supposé avoir faites pour l'atteindre. Les œuvres poétiques qui suscitent l'admiration de ses pairs ont moins de succès que ses romans :

les *Odes* eurent quatre éditions, à tirage tout à fait limité, entre 1822 et 1828, et les éditions des *Feuilles d'Automne* et des *Orientales* furent généralement tirées à moins de mille exemplaires, jusqu'à ce que *Hernani* et *Notre-Dame de Paris* rendissent Victor Hugo célèbre³.

Chez certains poètes, il est pourtant évident que la perception d'une incompréhension entre le public et l'artiste ne provoque pas le sentiment d'une supériorité, mais instaure au contraire une sorte d'« ère du soupçon ». C'est dans l'œuvre de Baudelaire que le sentiment d'un décalage entre le poète et les réalités de son époque est exprimé avec le plus de force. On se souvient bien entendu de son « Poète-albatros », mais il en existe d'autres exemples, comme le résume Mario Richter :

Au cours de son itinéraire, Baudelaire ne manquait pas de confirmer cette insuffisance du Poète face à la réalité de son temps : il le considérait comme « chétif » (*À une mendicante rousse*, v. 5) et, dans *La Mort des artistes*, lui faisait jouer le rôle d'un bouffon ou d'un fou démodé, d'un personnage ridicule du passé et d'un archer risiblement doté, à l'époque des armes à feu, d'un arc, d'un « carquois » et de « javelots » pour « piquer dans le but, de mystique nature »⁴.

De manière générale, les difficultés matérielles au milieu desquelles devait se débattre le poète sont sans doute négligées. Les descriptions de la bohème littéraire par Murger ou le concept de « poète maudit » de Verlaine ont orné de pittoresque et de sublime des situations

¹ *Ibid.*

² Cassagne, Albert, *op. cit.*, p. 127.

³ Lyons, Martin, *Le Triomphe du livre. Une histoire sociologique de la lecture dans la France du XIX^e siècle*, Paris, Promodis, 1987, p. 130.

⁴ Richter, Mario, *op. cit.*, p. 75-76.

de dénuement total qui ne pouvaient que marquer d'un sceau tragique l'image que le poète avait de lui-même et de son art. La misère dans laquelle mourut Charles Cros a d'ailleurs inspiré à Léon Bloy des réflexions sur la nécessité pour les dirigeants de protéger de la misère les artistes que la logique marchande considère de plus en plus comme superflus :

Les artistes, ces grands inutiles, ainsi que les renomme la salope sagesse des emballeurs et des négriers, ont absolument besoin d'un pavillon qui les protège et d'une providence humaine qui les empêche de mourir de faim. Quand les rois et les puissants, dont c'est le devoir, viennent à leur manquer, ils périssent aussitôt de leur belle mort, ou ils tombent dans les crucifiantes mains, dans les redoutables et profondes mains, en forme de cercueil, des impresarii. J'étais rempli de ces idées peu folâtres, mercredi dernier, en assistant à la matinée du Vaudeville donnée au bénéfice de la veuve du malheureux poète-inventeur Charles Cros, mort dans la misère, avec l'insuffisante consolation d'avoir fait gagner quelques millions à l'américain Edison, inventeur du phonographe dix ans après lui¹.

L'artiste a échappé à la dépendance au mécénat, mais pour tomber dans une nouvelle servitude, celle du marché.

2.4. Poésie et représentation

Trois critères de crise des valeurs poétiques ont donc été mis en avant : la remise en cause de la versification, de l'image du poète et de la capacité du poète à dire le monde. Il est intéressant de noter que la parodie ne réagit pas de la même manière à ces bouleversements. En effet, nos trois poètes illustreront, à différents degrés, les deux premiers critères. Sur le plan formel d'abord, il y a une évolution entre le Parnassien Glatigny et les audaces des *Amours jaunes*. Il suffit de constater à quel point Corbière s'amuse à malmenier le vers par une ponctuation anarchique, ou inverse quatrains et tercets dans son sonnet « Le crapaud »². Nos parodistes ne sont pas des « anarchistes de la forme », mais il est évident que la volonté d'expressivité passe avant le respect obsessionnel des règles de versification, ainsi que l'observe Louis Forestier à propos de l'usage occasionnel du vers imparisyllabique par Charles Cros : « Comme Verlaine [...], Cros tente d'arracher les structures du vers aux règles strictes qui tendaient à prévaloir depuis de nombreuses générations de versificateurs »³. Pour le deuxième critère, nous avons déjà évoqué la dévalorisation du métier de poète et nous reviendrons sur le sujet au début de chacune des parties consacrées aux trois poètes parodistes. Par contre, sur le troisième « symptôme » de la crise des valeurs poétiques, les

¹ Bloy, Léon, *Belluaires et porchers*, Sulliver, 1997, p. 75.

² Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 85.

³ Forestier, Louis, *op. cit.*, p. 365.

auteurs étudiés prennent le contre-pied : les poètes parodistes n'acceptent pas une « clôture » du texte sur lui-même, on constate chez eux une volonté de « ramener » le texte vers plus de réel, plus de prosaïsme.

Cela est de première importance pour comprendre la particularité de la parodie poétique dans un long débat qui a agité la poésie : celui de la représentation, des « liens entre la mise en forme et l'expérience, entre la prédication et la vérité »¹. Un bref aperçu historique de cette question permettra d'en dégager les enjeux et notamment de décrire comment la poésie s'est progressivement définie comme un art qui se vide de ses parties narratives. Il faudra ensuite analyser la position des poètes de ce corpus sur la question de la représentation, en observant d'abord des poésies qui ne relèvent pas de la parodie, ce qui permettra en un dernier temps d'analyser précisément les particularités de celle-ci. La poésie parodique apparaîtra comme une pratique qui repose sur le choc, à vocation satirique, entre lyrisme et *mimèsis*.

C'est au cours du XIX^e siècle que naît le rêve d'un « art pur », qui, comme l'explique Antonio Rodriguez, repose sur des « propos théoriques [qui] ne correspondent pas nécessairement aux démarches poétiques »² :

Ce qui se révèle à travers cette notion est avant tout un imaginaire essentialiste qui s'articule autour de la poésie. Celle-ci est opposée à la prose et aux discours quotidiens. Comme Mallarmé, on en vient à exclure certains actes de langage : narrer, décrire, enseigner. Finalement, avec le succès de l'esthétique, le poème, comme le dit Baudelaire, n'a pour fin que lui-même³.

Un véritable système de valeurs se met en place. Du côté de la poésie se situent les catégories de « la clôture », de « l'essence » d'une langue pure qui se prend elle-même pour objet. Du côté du roman, on trouve « la succession » et la « référence », les éléments de base d'un récit⁴. Cette séparation peut se situer historiquement, comme le résume Dominique Combe :

L'exclusion du narratif hors de la poésie, et le système rhétorique qui en résulte est un fait, sinon datable précisément, du moins situable dans l'histoire de la poétique. C'est après Baudelaire, au moment de cette « révolution du langage poétique », si souvent étudiée - avec les œuvres de Mallarmé, de Lautréamont, mais aussi bien de Rimbaud - que se dessine la rhétorique des genres que Valéry, Breton et bien d'autres encore porteront à son comble, exaspérant les contradictions entre le poétique et le narratif⁵.

¹ Rodriguez, Antonio, *Le Pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*, éd. cit., p. 239.

² *Ibid.*, p. 27.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 28.

⁵ Combe, Dominique, *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, José Corti, 1989, p. 63.

La volonté de refuser la représentativité peut être interprétée comme une volonté de « libérer » la poésie pour lui permettre d'accéder aux plus hautes sphères de l'art. C'est ce qu'illustre Jean-Michel Maulpoix, qui oppose deux catégories ; la *mimèsis* et le lyrisme, celui-ci étant vu comme « le mouvement escaladant de la parole par lequel le sujet se fraie un passage vers l'idéal »¹. Il est l'essence de la poésie, « son principe actif, puisqu'il constitue précisément le mouvement par lequel l'homme accède aux hauteurs du langage, qui ne se distinguent guère de celles de son être »². L'auteur n'évacue pas totalement la *mimèsis*, qui peut être convoquée dans un but de dérision :

Faute de demeurer dans la dépendance de l'imitation, le lyrisme y trouverait à l'occasion le repoussoir de son propre désir d'absolu, ou la possibilité d'une évocation nostalgique de l'identité heureuse à laquelle il aspire. Il pourrait encore y avoir recours par dérision, ou pour se caricaturer et se fustiger lui-même. Attitudes dont témoignerait, par exemple, le titre du recueil de Jules Laforgue publié en 1886 : *L'Imitation de Notre-Dame la lune*³.

Ce refus du réel, cette montée vers la pure idéalité peuvent être tempérés. D'une part, toute référentialité n'est pas supprimée s'il s'agit de faire ressentir le *pathos* du poète : « Loin d'être réduite dans le discours lyrique, la formation référentielle occupe une place importante pour accomplir l'effet global du cadre intentionnel »⁴. La volonté de faire ressentir le *pathos* du poète passe nécessairement par des dispositifs permettant l'« évocation » : « La puissance du discours permet alors de faire venir à soi la part absente du monde, celle qui se dissimule constamment »⁵. Et que dissimule, dans le cas de la parodie, le texte premier. Que l'on se souvienne de l'anaphore de « La fin » : « Qu'ils roulent infinis dans les espaces vierges, / Qu'ils roulent verts et nus ». Aux plaintes de Hugo sur le sort des noyés dans « *Oceano Nox* », Corbière répond en évoquant leur part d'éternité, le roulement ininterrompu des flots.

Comme le note Dominique Combe, la vision de la poésie comme « art pur » relève en partie d'une lecture rétrospective des grands poètes de la seconde moitié du XIX^e siècle. Il cite d'abord le commentaire de Valéry sur Baudelaire :

Les Fleurs du mal ne contiennent ni poèmes historiques ni légendes ; rien qui repose sur un récit. On n'y voit point de tirades philosophiques. La politique n'y paraît point. Les descriptions y sont rares, et toujours

¹ Maulpoix, Jean-Michel, *La Voix d'Orphée. Essai sur le lyrisme*, José Corti, 1989, p. 18.

² *Ibid.*, p. 15.

³ *Ibid.*, p. 25.

⁴ Rodriguez, Antonio, *Le Pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*, Mardaga, éd. cit., p. 239.

⁵ *Ibid.*, p. 241.

significatives. Mais tout y est charme, musique, sensualité puissante et abstraite... Luxe, forme et volupté¹.

Avant d'en montrer les limites :

Inutile de montrer combien cette affirmation triomphante est erronée, tant il est évident que la poésie baudelairienne, au contraire, repose sur une trame narrative : la composition d'ensemble des *Fleurs du mal* - mais aussi, isolément, des poèmes comme « À une passante », « Une charogne » et bien d'autres encore - pourrait en témoigner de façon éclatante².

Il est bien entendu nécessaire de préciser la manière dont les trois poètes étudiés se positionnent dans ce débat, parfois de manière explicite, mais surtout dans leurs poèmes. Nous commencerons par des textes qui ne sont pas des parodies, afin de mieux comprendre la spécificité de celles-ci dans un second temps. Ce passage d'« Inscriptions » de Charles Cros, dans lequel le poète évoque la démarche générale qui unifie ses différentes activités, scientifiques et littéraire, est tout à fait révélateur :

J'ai voulu que les tons, la grâce,
Tout ce que reflète une glace,
L'ivresse d'un bal d'opéra,
Les soirs de rubis, l'ombre verte
Se fixent sur la plaque inerte.
Je l'ai voulu, cela sera.

Comme les traits dans les camées
J'ai voulu que les voix aimées
Soient un bien, qu'on garde à jamais,
Et puissent répéter le rêve
Musical de l'heure trop brève ;
Le temps veut fuir, je le soumets³.

De même que le phonographe fixe les sons, la photographie les images, sa poésie immobilise à jamais les émotions vécues. Il n'y a pas de volonté d'« évacuer » le réel, mais au contraire de le refléter fidèlement, en utilisant toutes les ressources de l'esprit humain. Un motif revient inlassablement chez Charles Cros, qu'on peut tenter de résumer ainsi : celui de figer ce qui est mobile, de solidifier le fluide. Cet intitulé peut sembler vague, pourtant il rapproche un nombre étonnant d'énoncés crosiens. Le motif trouve un traitement comique dans le monologue « Le Capitaliste ». Celui-ci cherche un placement sûr mais s'inquiète de la « fluidité » d'un certain nombre de placements : « le commerce, les bateaux, les vaisseaux ! -

¹ Cité par Combe, Dominique, *op. cit.*, p. 16.

² *Ibid.*

³ Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 166-167.

C'est sur la mer, - sur l'eau ; ça danse sur l'eau ! la mer, qu'est-ce que c'est que ça la mer ? C'est de l'eau qui remue, c'est jamais la même eau ! »¹. Le capitaliste est par contre fasciné par l'idée d'un fleuve gelé, donc stabilisé à tout jamais :

Qu'est-ce que c'est que l'Yénisséi ? - L'Yénissei. Eh ! mon Dieu, c'est une rivière, un fleuve, oui. Mais pas un fleuve comme les autres, (vous savez l'eau qui coule tout le temps ?) non, non, ça ne coule pas, ça ne bouge pas, c'est gelé toute l'année !².

Cette obsession est révélatrice de la volonté de Cros de « capter » le réel, de figer le flux continu du monde.

Le même phénomène peut être observé au sujet de Tristan Corbière. Certes, « La fin » est une réponse à Victor Hugo. Mais d'autres poèmes, moins parodiques, ont également une fonction similaire : la description du quotidien des marins. Elle prend souvent la forme de scènes qui ont une fonction symbolique, par leur représentation de la vie quotidienne des pêcheurs bretons. « Le bossu Bitor »³ est bien entendu le poème qui illustre le mieux la présence de la narration dans la poétique corbiérienne. Il s'agit d'un récit d'un peu plus de deux-cent cinquante vers avec un début, la déambulation d'un marin en permission pendant une escale, et une fin, la découverte de son cadavre dans les eaux du port. Dans l'intervalle, Corbière décrit, dans un langage argotique, l'un de ces lieux de plaisir à la faune interlope dans lequel les marins dépensent leur solde. Le traitement du monde des marins était déjà étendu à l'ensemble de la Bretagne dans la section « Armor ». Dans « Saint Tupetu de Tu-pe-tu »⁴, on nous décrit une chapelle particulière où se trouve un oracle sous la forme d'une roulette qui donnera la réponse aux angoisses des croyants. Christian Angelet nous explique en note que ce saint existe réellement⁵.

D'autres sections semblent moins marquées par le besoin de représentation. Dans « Raccrocs » par exemple, des textes tels que la « Litanie du sommeil » donnent la part libre aux associations verbales - ce qui n'empêche pas la présence d'une forte intertextualité, comme nous le verrons. Mais, pour rester dans cette section, « Idylle coupée » est une évocation de Montmartre au petit matin servie par un argot pittoresque et des métaphores qui n'ont pas pour but de « s'extraire » du réel, mais au contraire de mieux le faire ressentir au lecteur. « Déjeuner de soleil » nous offre le spectacle du Bois de Boulogne au petit

¹ *Ibid.*, p. 289.

² *Ibid.*, p. 291.

³ Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 201-210.

⁴ *Ibid.*, p. 173-176.

⁵ *Ibid.*, p. 173, note 2.

matin « L'Aurore brossant sa palette : / Kh'ol, carmin et poudre de riz ; / Pour faire dire - la coquette - / Qu'on fait bien les ciels à Paris »¹. Le champagne « [s]emble de la mousse de lait », tandis qu'au sein des coupés s'estompent les frontières entre humain et animal, entre terre et mer : « naseaux fumants, grand œil en flamme, / Crins d'étalon : cheval et femme / Saillent de l'avant !... [...] »². La virtuosité du poète permet de confronter la Nature et le « chic » parisien.

Albert Glatigny ne prend pas le temps de théoriser un art poétique précis. Pourtant, l'avant-propos à la réédition de ses œuvres poétiques est révélatrice. D'abord, la prééminence de la forme sur le fond semble une faute impardonnable :

Les poèmes de la première jeunesse valent-ils la peine d'être réimprimés ?
Ils avaient, quand ils ont paru, cette beauté si vite flétrie, la beauté du diable.
Quand il m'arrivait d'accoupler deux mots sonores et retentissants, ma joie
était sans bornes, et je me souciais peu de savoir s'ils étaient en situation³.

Mais ce sont des critères d'*authenticité*, le témoignage qu'ils constituent sur la jeunesse d'un poète, qui les sauve de l'insignifiance :

Vous le voulez, je le veux bien, exhumons ces morts oubliés, mais tels qu'ils
étaient, sans fard sur la joue, sans retouches savantes. Je n'écrirais plus les
Vignes folles aujourd'hui, et il y aurait trop à refaire pour les corriger.
D'ailleurs, de même que l'on conserve les portraits d'un homme aux
différents âges de sa vie, il est bon de garder les portraits distants de l'âme
d'un poète⁴.

Le projet est très proche de ce que nous avons identifié dans « Inscriptions » de Cros : la poésie comme moyen de fixer l'instant présent.

Les poèmes des *Vignes folles* et des *Flèches d'or* sont souvent des marivaudages qui évoquent les conquêtes du poète. Loin de toute idéalisation, on y trouve le goût pour une sensualité presque animale, comme dans « L'idiote » : « *Couche-toi donc, belle machine / Au corps superbe et triomphant ! / Courbe devant moi ton échine, / De même qu'un jeune éléphant* »⁵. On retrouve un élément identifié chez Tristan Corbière : les métaphores ne servent pas à un envol poétique vers un lointain idéal. Elles permettent de faire *ressentir* au lecteur la volupté de la poétique de Glatigny.

¹ *Ibid.*, p. 149, v. 9-12.

² *Ibid.*, p. 150, v. 45-47.

³ Glatigny, Albert, *Poésies complètes*, Lemerre, 1879, p. 1.

⁴ *Ibid.*, p. 2.

⁵ *Ibid.*, p. 133.

Ainsi, un certain nombre de poèmes non-parodiques de nos auteurs n'illustrent pas l'évacuation des parties narratives, elles sont présentes naturellement. Mais dans ce cas, quelle est la spécificité de la poésie parodique ? On remarquera que, dans les parodies, le lyrisme et la réalité ne se marient pas de manière harmonieuse, il y a un choc, un télescopage entre eux. Le but, comme le soulignait Jean-Michel Maulpoix, est-il de convoquer le réel pour le tourner en dérision ? *Au contraire, dans de nombreuses parodies de notre corpus, nous verrons que le lyrisme est la cible de la satire, en l'occurrence le lyrisme de l'hypotexte.* La parodie l'explique clairement lorsqu'elle se présente comme parodie, ce qui est le seul moyen pour qu'elle puisse fonctionner à plein régime, comme nous l'avons expliqué précédemment. On se trouve donc devant une pratique qui assume la présence d'une parole « autre », loin d'une poésie qui se vivrait comme le déversement de la parole pure de l'artiste.

Il est justement remarquable de constater à quel point la poésie parodique prend l'exact contre-pied de la vision d'un « art pur ». Souvenons-nous des actes « interdits » dans cette vision qui évacue le réel du texte, à savoir « narrer », « décrire », « enseigner » : nos parodies ne font que cela. On décrit le « réel » afin de démontrer des erreurs présentes dans le texte premier. L'exemple le plus fameux dans notre « corpus » est bien entendu « La fin » de Tristan Corbière, dans lequel le poète donne une « leçon de mer » aux poètes romantiques et bien entendu au premier d'entre eux, Victor Hugo. Des notes de bas de pages sont même présentes pour expliciter certains termes techniques. La volonté didactique vient encore ajouter à la satire. Celui qui occupe une fonction professorale se trouve bien sûr « au-dessus » de son « élève ». On ne se trouve pas dans un contexte d'humour, où l'auteur refuse de prendre parti, mais de comique et de satirique, puisqu'une vision du monde est combattue au profit d'un paradigme rival.

La poésie parodique bouleverse un certain nombre de canons critiques : elle n'est pas une poésie de l'exclusion du récit ou de la *mimèsis*, elle n'est pas non plus l'expression d'une parole unique. Par la poésie parodique, la dimension polyphonique et même hétérogène de la parodie (puisqu'elle intègre aussi bien des « voix » autres que des éléments extralittéraires) s'impose à la poésie. Nous avons à présent tous les éléments pour dessiner une poétique précise de la pratique étudiée, la poésie parodique de la seconde moitié du XIX^e siècle.

2.5. Poétique de la poésie parodique

Ainsi, la poésie parodique ne se contente pas d'un lyrisme abstrait, éloigné du réel. En réalité, cette dimension est intégrée afin d'être modifiée, transformée, corrigée par le

parodiste. C'est le but notamment des parodies à caractère obscène, nombreuses chez Glatigny, mais également dans une moindre mesure chez Cros et Corbière. À une littérature qui idéalise à l'excès les rapports amoureux, la transformation fait apparaître la matérialité, l'animalité du désir.

Cela nous confirme la poésie parodique comme un véritable art autoréflexif, qui s'interroge sans cesse sur la place de l'art en son époque. Il est important pour elle de se définir par rapport à la tradition qui la précède. L'étude de nos trois auteurs nous montrera qu'elle le fait souvent de manière critique, aussi bien vis-à-vis du romantisme que du Parnasse. La parodie obscène est le cas limite de la volonté de retour au réel dans tout son prosaïsme, mais c'est le même principe qui est appliqué dans la plupart des parodies que nous allons étudier. Les « parodies d'actualité » de Glatigny dans *Gilles et Pasquins* sont par contre le contraire d'une poésie qui refuse les délices de l'idéalisation afin de demeurer dans le monde basement terrestre. Au contraire, le parodiste projette les personnages du Tout-Paris dans des hypotextes hugoliens dont le prestige fait ressortir la médiocrité des cibles de la satire.

Au-delà des courants littéraires particuliers, c'est à l'écriture elle-même que les parodistes appliquent un « retour du réel ». La figure de la prostituée qui traverse les œuvres de Corbière et Glatigny n'est pas uniquement péjorative. Ses étreintes sont sans doute préférables à celles de la Muse, abstraite et idéalisée. Si *Les Amours jaunes* finissent par prostituer la Muse elle-même, c'est pour l'incarner en un être de chair mais également pour dénoncer la marchandisation de l'art. L'époque n'est pas favorable aux artistes, les parodistes ne cessent de l'affirmer. L'écriture se mécanise, s'automatise. Les rédacteurs du « Journal de l'Avenir »¹ de Charles Cros sont branchés à des cervelles électriques, tandis que le cadavre de Francisque Sarcey sous les effets de l'électricité débite des vers de mirliton². Les journalistes que met en scène Glatigny dans *Gilles et Pasquins* sont tous interchangeables, tels Wolff et Scholl, journalistes du Figaro dont la prose est comparable à des excréments : « *Leurs proses, qu'on montrait en dépit des chaleurs / Dans un vase arrondi peint de folles couleurs, / Leurs deux proses étaient pareilles* »³.

C'est lorsque l'élan créateur se fige en stéréotypes, que le rôle du parodiste sera le plus révélateur. Comme l'explique Matthieu Liouville, « [u]n courant littéraire, ou plus encore une

¹ Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 234.

² *Ibid.*, « Merveilles voltaïques », p. 401-402.

³ Glatigny, Albert, *Poésies complètes*, éd. cit., p. 332.

école, est nécessairement une fabrique à *clichés* »¹. Les poncifs et autres stéréotypes sont justement du « mécanique plaqué sur du vivant »², des automatismes qui font écran entre le réel et le lecteur, leur potentiel comique est donc évident. Le parodiste n'aura qu'à les « grossir » pour réaliser la révélation du procédé. C'est ce que feront Charles Cros et Émile Goudeau dans « Les eaux minérales »³ mettant en scène Lope de Vega, sorte de « dandy de grand chemin » qui dérobe le porte-monnaie des maris et le cœur des épouses. La fonction de la parodie à l'égard des stéréotypes littéraires est assez comparable à ce que Robert Escarpit définit comme la fonction de l'humour en général, à savoir « briser le cercle des automatismes »⁴.

Le rapport aux clichés liés à la Méditerranée est d'ailleurs révélateur des différentes techniques parodiques de nos auteurs. Si Charles Cros « grossit le trait », Corbière choisit de prendre le contre-pied du cliché, de l'estomper pour mettre en avant la réalité qu'il cachait. Dans « Le Fils de Lamartine et de Graziella », il ne tente pas de narrer avec émotion et *pathos* ce que pourrait être le destin du rejeton du poète et de la native de Procida. Il choisit au contraire de décrire un escroc abusant de la crédulité des touristes. Dans la technique de Cros, le « retour au réel » se fait dans l'esprit du lecteur, devant un cliché tellement exagéré qu'il ne peut que susciter la moquerie. Tandis que chez Corbière, c'est le « réel » dans tout son « glauque » qui est exagéré et mis en scène. Ce sont là deux techniques de satires parodiques qui parviennent au même résultat. Le cas de Glatigny est différent puisque chez lui ce n'est pas le texte d'origine qui est visé, mais les éléments du réel qui y sont projetés, on se trouve devant des parodies satiriques.

La même différence se retrouve dans le rapport à Victor Hugo. Lorsque Cros le parodie dans « La Chute », censé être dicté lors d'une séance de spiritisme, il reprend en les exagérant les traits stylistiques et thématiques du grand auteur romantique. Dans « La fin » au contraire, Tristan Corbière réplique avec ses propres « stylèmes » (ponctuation, tirets, etc.) et sa vision personnelle du monde des marins. Cette différence est révélatrice. Nous ne cesserons de constater à quel point Tristan Corbière cherche à se confronter à Hugo. Les intentions de Cros sont plus ambiguës, la dimension satirique est beaucoup moins virulente. Quant à Albert Glatigny, là encore il est à part puisqu'il n'a pas de stratégie de confrontation à Hugo, la satire ne visant pas la source littéraire mais les personnages de l'actualité qui y sont insérés afin de

¹ Liouville, Matthieu, « Le cliché romantique, aux origines de l'antiromantisme », *Textuel*, n°61, Université Paris-Diderot, 2010, p. 21.

² Bergson, Henri, *op. cit.*, p. 83.

³ Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 480-488.

⁴ Escarpit, Robert, *L'Humour*, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1960, p. 127.

souligner leur petitesse. Dans cette partie de sa pratique parodique, il incarne une étape de la crise des valeurs poétiques antérieure à celle de Cros ou Corbière : chez lui le choc entre lyrisme et réel se fait aux dépens du second terme. Par contre, lorsqu'il tourne en dérison une poésie trop éthérée par des parodies obscènes, sa démarche est beaucoup plus proche de ce que nous observons chez les autres poètes du corpus.

La manière dont Charles Cros parodie en imitant grossièrement peut parfois rapprocher la parodie du pastiche. Nous avons déjà signalé que les « faux coppées » se situent justement dans une zone intermédiaire entre les deux pratiques. Les « faux coppées » poussent l'imitation jusqu'à ridiculiser François Coppée et son goût pour l'humilité des « petites gens » jusqu'à en faire ressortir sa complaisance et une certaine condescendance.

Nous pouvons à présent comprendre la différence de traitement identifiée face aux différentes facettes de la crise des valeurs poétiques. En effet, si la poésie parodique ne se satisfait pas de la dimension d'autoréférentialité et d'évacuation des parties narratives qui semble la pente inexorable de la poésie, elle va par contre dans le sens du bouleversement formel, particulièrement des règles de versification. La raison est que cette révolution formelle est là pour renverser un carcan censé gêner l'expression de la pensée. C'est justement ce genre d'entrave que la poésie parodique ébranle, que ce soit du point de vue du fond ou de la forme. Il en est de même de la volonté de présenter le poète comme un individu désuet, décalé par rapport à son époque. La poésie parodique n'a pas de raison de ne pas s'inscrire dans cette démonstration puisqu'il s'agit précisément du type de « retour au réel » qu'elle ne cesse de prôner.

Ce qui nous amène à la question suivante : pourquoi ne pas écrire un essai contre un auteur ou un mouvement que l'on souhaite critiquer ? Comme nous l'avons vu, par les contrastes qu'elle crée, par les réalités qu'elle s'amuse à entrechoquer, la parodie crée une tension qui se résout par le rire. De plus, comme l'a dit Nabokov : « la satire est une leçon, la parodie un jeu »¹. Le comique crée une sensation agréable pour le lecteur, il permet sans doute de mieux « faire passer le message ». Il crée une sensation de connivence entre l'auteur et le lecteur, aux dépens de l'auteur visé. De plus, la pratique parodie permet de développer une poésie qui tient compte d'un état de crise, en jouant sur un décalage, un « second degré » que permet la polyphonie, et dont l'étude nous permettra de préciser le détail des mécanismes.

¹ « *Satire is a lesson , parody is a game* ». Cité par Sangsue, Daniel, *La Relation parodique*, éd. cit., p. 104.

2.6. Poètes de la parodie

Avant d'aborder les trois auteurs qui font l'objet de notre étude, nous allons analyser d'autres « poètes de la parodie » qui expriment chacun à leur manière les thématiques que nous venons d'aborder, et répondent donc chacun à la « crise des valeurs lyriques ». Malgré l'image de rigueur et même de raideur dogmatique du Parnasse, il conviendra par exemple de noter la manière dont Théodore de Banville s'amuse à tourner en dérision l'importance de la rime, qu'il considère lui-même comme l'alpha et l'oméga de la poésie française. D'autre part, l'utilisation du terme « parodie » dans son *Petit Traité de poésie française*, à propos des « bouts-rimés », permettra de donner un exemple de « mise à nu » des procédés poétiques. La question de la rencontre de la poésie et de la modernité s'observera chez Lautréamont, par l'audace de ses superpositions entre lyrisme et prose scientifique ou feuilletonesque. La même problématique sera illustrée par Mallarmé et sa façon de « lyriser le quotidien », par exemple avec ses « loisirs de la poste ». Il est également celui qui a le mieux théorisé la « crise de vers » que connaît la poésie de son époque. Jules Laforgue nous permettra de mettre en avant l'opposition entre idéal et matériel, au cœur des procédés comiques en général, et de la parodie en particulier. Il apparaîtra que l'opposition entre un idéal, que l'hypotexte symbolise, et sa confrontation avec des effets de « retour au réel » confirmera un axe de réflexion déterminant pour comprendre les mécanismes de la parodie fin-de-siècle.

2.6.1. Banville, les bouts-rimés et le secret de la versification

Le Parnasse a sa place *a contrario* lorsqu'il est question de la remise en cause de la versification classique. Il est en effet le dernier moment où celle-ci s'exprime sous sa forme la plus stricte, mais c'est sans doute l'obsession formelle du Parnasse qui provoquera le besoin de renouvellement à venir : « la bataille du vers libre n'aura de sens qu'en regard de la pétrification du verbe parnassien »¹. Dès l'apparition du mouvement, son insistance sur la pureté de la forme en fait la cible des critiques, notamment de la part de Barbey d'Aurevilly :

L'appellation « Parnasse » est pour lui une « vieille expression prudhommesque » que même les romantiques avaient rejetée ; cette poésie ne fait que « singer » les maîtres d'hier et par ailleurs, grief rédhibitoire, elle ne « pense ni ne sent » : « Elle n'est qu'un exercice à rimes, à coupes de vers, à enjambements »².

¹ Bertrand, Jean-Pierre, Durand, Pascal, *op. cit.*, p. 111.

² Cité par *ibid.* p. 119.

La critique peut être formulée directement, comme on vient de le voir, ou utiliser le biais de la parodie : « Moqué et parodié, le *Parnasse* le sera rapidement également, dès 1866, et en réplique de chaque parution, en 1872 et en 1876, dans *Le Parnassiculet contemporain*, recueil de vers nouveaux, publiés chez un certain J. Lemer »¹. Les parodies

donnent pleinement dans la caricature des exercices formels auxquels s'adonnent les habitués du passage Choiseul, dont un sonnet monosyllabique, digne de Laforgue, qualifié d'« extrêmement rythmique », « Le Martyre de Saint Labre », ou encore ce calligramme avant la lettre, intitulé « Pan-Tho-Mètre », qui se moque par la forme et le contenu de l'égyptomanie des maîtres².

L'influence du Parnasse n'a-t-elle lieu que sur le mode du repoussoir, du contre-modèle ? C'est loin d'être le cas, mais il faut pour cela tenir compte des courants variés qui composent le mouvement :

Les parnassiens ne font bloc que dans une doctrine commune, mais qui autorise des sensibilités diverses, « décoratisme » d'un Leconte ou d'un Heredia, « fantaisisme » d'un Banville ou d'un Glatigny, « intimisme » plus ou moins trivial d'un Coppée ou d'un Sully Prudhomme³.

C'est bien entendu la veine « fantaisiste » qui s'avèrera la plus innovatrice. Elle est elle-même ouverte à la parodie, qui sera l'un des moyens d'expression de la crise de la poésie et de son renouvellement. On en trouve de nombreux exemples dans les *Occidentales* de Banville, titre parodique transformant les *Orientales* d'Hugo.

La parodie est l'occasion pour Banville de malmener de manière ludique la versification classique, comme le remarque Auguste Vacquerie à la sortie des *Occidentales* :

La bouffonnerie y est à outrance. Ces poèmes n'ont l'air, d'abord que de gamineries ; ils se moquent d'eux-mêmes ; ils disloquent leur rythme, la césure est ivre et ne tient pas, il y a des enjambements tels que c'est comme si les vers allongeaient des coups de pieds à leurs voisins⁴.

Banville s'attaque également à la rime, par la création de « rimes-calembours », telles que « filles qu'on marie honnêtes » / « marionnettes »⁵ dans « Le critique en mal d'enfant ». Il tourne ainsi en dérision la règle de versification la plus importante de toutes, comme il l'expliquait lui-même dans son *Petit Traité de poésie française* : « Dans la versification

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 177.

⁴ Cité par Andrès, Philippe, *Théodore de Banville. Un passeur dans le siècle*, Honoré Champion, 2009, p. 186.

⁵ Banville, Théodore de, *Œuvres I. Odes funambulesques*, Slatkine Reprints, 1972, p. 193.

française, quand la Rime est ce qu'elle doit être, tout fleurit et prospère ; tout décroît et s'atrophie, quand la Rime faiblit. Ceci est la clef de tout, et on ne saurait avoir cet axiome trop présent à la pensée »¹. La rime-calembour est d'autant plus subversive qu'elle semble « jouer le jeu » et se soumettre aux règles : elle est une rime riche et donc *a priori* de bonne facture. Elle fonctionne justement en poussant les exigences à leurs extrémités, au point d'annuler le lyrisme que le poème est censé véhiculer. Ce n'est pas un hasard si Catulle Mendès utilise l'exemple de la rime-calembour pour mettre en garde contre la richesse excessive des rimes, dans un passage qui mentionne justement Albert Glatigny :

la rime comme qui dirait à deux étages, ou à double menton, la rime exagérée, la rime deux fois riche, la rime deux fois rimée, n'est véritablement de mise (relisez les *Odes funambulesques* de Banville, les *Gilles et Pasquins*, de Glatigny, la *Nuit Bergamasque*, d'Émile Bergerat, la *Grive des vignes*, de Catulle Mendès, où d'ailleurs j'ai eu soin d'éviter la rime-calembour !), n'est dis-je, véritablement de mise que dans les odes farces, quand le vers condescend à la blague lyrique ! En les œuvres pas pour rire, la rime trop riche, ou trop imprévue, est interromptrice de l'emportement, de la tendresse, du sublime².

Même si, comme le note Steve Murphy, il s'agit d'un manuel destiné à des élèves du secondaire³, on ne souligne sans doute pas assez à quel point le *Petit Traité de poésie française* de Banville est plein d'humour et de second degré. Cela se remarque notamment dans un passage cité par Steve Murphy, dans lequel le sous-chapitre LICENCES POÉTIQUES ne comprend que ces mots : « Il n'y en a pas »⁴. L'utilisation du terme « parodie » par le traité de Théodore de Banville est particulièrement éclairante. La notion sert à illustrer la pratique des bouts-rimés, sorte de défi qui oblige le poète à créer à partir de rimes qui lui sont données à l'avance. Pour cela, il faut rappeler l'un des arguments essentiels de Théodore de Banville, l'importance primordiale de la rime, en laquelle se résume le vers français selon lui. Il prétend ainsi révéler les coulisses de son art, comme il l'explique non sans ironie dans le passage qui précède la révélation du secret de la poésie :

Je vais dès le premier mot, prendre absolument le contre-pied des idées reçues : mon excuse, c'est que j'ai raison et que je vais, pour la première fois dire LA VÉRITÉ, que savent tous les poètes. On a cru qu'il fallait la cacher à l'endroit le plus caché du tabernacle : pour moi, je pense que le temps est venu d'expliquer tous les mythes et de divulguer toutes les vérités. On peut sans inconvénient divulguer LE SECRET de l'art des vers, et cela pour deux

¹ Banville, Théodore de, *Œuvres VIII. Petit traité de poésie française*, éd. cit., p. 93.

² Mendès, Catulle, *Le Mouvement poétique français de 1867 à 1900*, Fasquelle, 1903, p. 208.

³ Murphy, Steve, « Versifications "parnassiennes" (?) », *Romantisme*, n°140, 2008, p. 70.

⁴ *Ibid.*

raisons. La première, c'est que les hommes non organisés pour l'art des vers ne croiront pas que c'est en effet le vrai secret ; la seconde, c'est que, le connaissant, ils n'en pourront absolument rien faire, car il faut pour s'en servir avoir reçu un don surnaturel et divin¹.

Le secret des versificateurs est donc qu'un poème s'écrit en partant des rimes, qui lui viennent les premières à l'esprit, et à partir desquelles se construit le reste des vers :

on n'entend dans un vers que le mot qui est à la rime [...]. Le rôle des autres mots contenus dans le vers se borne donc à ne pas contrarier l'effet de celui-là et à bien s'harmoniser avec lui, en formant des résonnances variées entre elles, mais de la même couleur générale².

Théodore de Banville rassure le lecteur, cette révélation ne permettra pas au mauvais rimeur de devenir un vrai poète :

De même que certains hommes ont reçu du ciel, en naissant, le don de rimer, d'autres hommes ont reçu du ciel, en naissant, LE DON DE NE PAS RIMER. Don surnaturel et inexplicable, comme l'autre³.

Cela conduit Banville à présenter les bouts-rimés comme un exercice qui s'amuse de manière *consciente* des lois de composition d'un poème.

En effet, les bouts-rimés, qui partent également des rimes, sont donc une sorte de jeu qui détourne ainsi ce qu'ils savent être la véritable méthode d'écriture d'un poème :

Ce n'est pas la poésie qui a été faite à l'image des bouts-rimés ; ce sont les bouts-rimés qui ont été imaginés comme une imitation et comme une parodie de la poésie, par un rimeur qui, en sa dédaigneuse ironie, a très bien compris qu'en révélant A PEU PRÈS le secret de son art, il ne serait cru de personne⁴.

Il existe cependant une différence fondamentale entre la poésie en elle-même et la pratique particulière des bouts-rimés :

le faiseur de bouts-rimés ayant accepté une série de rimes assemblées au hasard, pour la plupart du temps absurdes, et dont l'assemblage, qui n'a rien de nécessaire, ne figure pas un ensemble d'idées voulu, ne peut que montrer une ingéniosité inutile en inventant, pour joindre ces rimes les uns aux autres, des rapports d'idées chimériques dont la réunion formera, non pas un poème réel, mais le fantôme et la parodie d'un poème⁵.

¹ Banville, Théodore de, *Œuvres VIII. Petit traité de poésie française*, éd. cit., p. 52-53.

² *Ibid.*, p. 53.

³ *Ibid.*, p. 57.

⁴ *Ibid.*, p. p. 91-92.

⁵ *Ibid.*, p. 92.

Ainsi, la parodie est liée à une pratique qui joue sur les règles de composition d'un poème, par une sorte de « dénudation des procédés »¹, pour reprendre le concept des Formalistes russes, dans laquelle Banville dégage deux aspects. D'une part, elle s'amuse de la révélation d'un secret dans laquelle le *vulgum pecus* ne percevra qu'une innocente plaisanterie. Par contre, cela se fait aux dépens du texte lui-même : la volonté ludique de mettre en avant le procédé aboutit au meurtre de « l'esprit » par la « lettre », et donc à un simulacre de poème. Le terme de « parodie » est donc utilisé de manière double, comme il l'est souvent à notre époque, d'une part dans un sens de pratique ironique permettant, dans le cas présent, une mise à nu des procédés, et d'autre part dans un sens péjoratif.

2.6.2. Lautréamont, poésie et modernité

L'œuvre de Lautréamont est à elle seule une saisissante synthèse de l'évolution littéraire de son siècle. *Les Chants de Maldoror* obtiennent de troublants effets de parodicité en superposant le poème en prose avec le discours scientifique et le roman-feuilleton. Le premier cas est illustré par les fameux « beau comme » qui ont provoqué l'admiration des surréalistes :

Le grand-duc de Virginie, beau comme un mémoire sur la courbe que décrit un chien en courant après son maître, s'enfonça dans les crevasses d'un couvent en ruines. Le vautour des agneaux, beau comme la loi de l'arrêt de développement de la poitrine chez les adultes dont la propension à la croissance n'est pas en rapport avec la quantité de molécules que leur organisme s'assimile, se perdit dans les hautes couches de l'atmosphère².

Ou encore :

Beau comme le vice de conformation congénital des organes sexuels de l'homme, consistant dans la brièveté relative du canal de l'urètre et la division ou l'absence de sa paroi inférieure, de telle sorte que ce canal s'ouvre à une distance variable du gland et au-dessous du pénis ; ou encore, comme la caroncule charnue, de forme conique, sillonnée par des rides transversales assez profondes, qui s'élève sur la base du bec supérieur du dindon³.

Les références parodiques au roman-feuilleton apparaissent à la fin des strophes du sixième et dernier « Chant », dans la manière d'en appeler à la curiosité du lecteur en annonçant ce qui va suivre : « Comment le pont du Carrousel put-il garder la constance de sa

¹ Tomachevski, Boris, « Thématique », *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*, éd. cit., p. 305.

² Lautréamont, Nouveau G., *op. cit.*, p. 194-195. Étant donné que j'ai recours aux commentaires de P.-O. Walzer et que je cite un extrait de la correspondance de Lautréamont que je n'ai pas trouvé dans la nouvelle édition Pléiade de Jean-Luc Steinmetz, j'en reste à l'ancienne édition pour ne pas passer de l'une à l'autre dans un même chapitre.

³ *Ibid.*, p. 235.

neutralité, lorsqu'il entendit les cris déchirants que semblait pousser le sac ! »¹. Comme l'explique Walzer dans les notes : « Ce procédé, renouvelé du roman-feuilleton et ici systématiquement appliqué, ne déparerait pas les exploits de Rocamboles »². La lutte entre Maldoror et Dieu prend ainsi un tour burlesque : « Maldoror, héraut du mal, tenant à la fois de Rocamboles et de Fantômas, avec sa force prodigieuse et son intelligence diabolique, ayant tué en lui toute sensibilité, se dresse, dans son orgueil inouï, seul en face du Créateur »³. Dès le début du sixième « Chant », Lautréamont avait annoncé son intention de « fabriquer un petit roman de trente pages », genre dont il vante ironiquement la supériorité :

Espérant voir, promptement, un jour ou l'autre, la consécration de mes théories acceptée par telle ou telle forme littéraire, je crois avoir enfin trouvé, après quelques tâtonnements, ma formule définitive. C'est la meilleure : puisque c'est le roman !⁴.

Si le burlesque se concentre dans le dernier « Chant », l'intertextualité parodique est présente dans l'ensemble de l'ouvrage. *Les Chants de Maldoror* est saturé de références au romantisme, s'amusant à pousser jusque dans leurs derniers retranchements ses tendances sombres, désespérées et sataniques. Il est difficile de cerner exactement la limite entre l'hommage ou au contraire la critique dans cette exagération forcenée. Le commentaire suivant de Walzer soulève cette question, même s'il est malheureusement révélateur du relatif mépris dans lequel les critiques tiennent la parodie :

Certains, poussant à bout les tendances parodiques et humoristiques qui ont tant d'action dans les *Chants*, se figurent Lautréamont sous la forme d'un jongleur qui n'aurait monté sous notre nez qu'une vaste mystification littéraire, de sorte que *Maldoror* ne serait un grand poème qu'en dépit de son auteur, et à son insu. Mais ce serait trop beau. On n'imagine pas qu'une œuvre dans laquelle entrent tant de profonde passion, tant d'étrange beauté et aussi tant d'expérience - pour incohérente et malade qu'elle soit - n'ait finalement pour motivation profonde que la fraude et l'artifice⁵.

En effet, la parodie et l'humour ne sont pas contradictoires avec la présence d'un message implicite, à côté duquel on passe si l'on se contente d'un Lautréamont « blagueur », comme le rappelle Claude Bouché : « en ramenant *tout* Lautréamont à la cocasserie, à la dérision et finalement à la farce [...], on ôte à ses écrits leur portée subversive, et on élimine la menace

¹ *Ibid.*, p. 223.

² *Ibid.*, p. 1139, note 2 de la page 226.

³ *Ibid.*, p. 30, « Introduction » de P.-O. Walzer.

⁴ *Ibid.*, p. 221.

⁵ *Ibid.*, p. 38.

potentielle qu'ils constituent »¹. Menace, mais envers qui ? C'est la question que posent également les *Poésies* de Lautréamont.

Si les *Chants de Maldoror* utilisent la parodie en détournant des langages spécifiques, les *Poésies* qui suivront se basent sur une méthode exposée par l'auteur dans sa correspondance :

Dans un ouvrage que je porterai à Lacroix aux 1^{ers} jours de Mars, je prends à part les plus belles poésies de Lamartine, de Victor Hugo, d'Alfred de Musset, de Byron et de Baudelaire, et je les corrige dans le sens de l'espoir ; j'indique comment il aurait fallu faire².

Sa méthode est exposée dans *Poésies II* : « Un pion pourrait se faire un bagage littéraire, en disant le contraire de ce qu'ont dit les poètes de ce siècle. Il remplacerait leurs affirmations par des négations. Réciproquement »³. Lautréamont réfute toute idée d'originalité, le seul objectif est de ramener à la véracité des énoncés erronés : « Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fausse, la remplace par l'idée juste »⁴. De là se développent de nombreux retournements parodiques, tels que « S'il s'abaisse, je le vante. S'il se vante, je le vante davantage. Je le concilie. Il parvient à comprendre qu'il est la sœur de l'ange »⁵. On a là l'exact renversement d'un extrait des *Pensées* de Pascal : « s'il se vante je l'abaisse ; s'il s'abaisse je le vante ; et le contredis toujours, jusqu'à ce qu'il comprenne qu'il est un monstre incompréhensible »⁶.

La volonté de « correction vers l'espoir » de Lautréamont prend souvent pour cible les romantiques, auxquels il reproche leur complaisance dans le malheur :

La mélancolie et la tristesse sont déjà le commencement du doute ; le doute est le commencement du désespoir ; le désespoir est le commencement cruel des différents degrés de la méchanceté. Pour vous en convaincre, lisez la *Confession d'un enfant du siècle*. La pente est fatale, une fois qu'on s'y engage⁷.

Cette volonté de correction se fait parfois sous l'égide d'une sorte de « bon sens » (« Une vérité banale renferme plus de génie que les ouvrages de Dickens, de Gustave Aymard, de

¹ Bouché, Claude, *op. cit.*, p. 217.

² Lautréamont, Nouveau G., *op. cit.*, p. 298.

³ *Ibid.*, p. 276.

⁴ *Ibid.*, p. 281.

⁵ *Ibid.*, p. 277.

⁶ *Ibid.*, p. 1155, note 3 de la page 277.

⁷ *Ibid.*, p. 266.

Victor Hugo, de Landelle »¹) qui, selon Claude Bouché, peut rendre suspectes les intentions réelles de Lautréamont :

Affectant un hyperconformisme absolu, il y prend le parti, non sans emphase, et parfois sans raideur, mais toujours avec la même insidieuse ironie, de la raison contre la sensibilité, de Boileau contre Hugo [...] et va même jusqu'à faire l'éloge sans retenue des discours de distribution de prix ou des ouvrages moralisants, « utiles à la jeunesse », et de manière générale, de toute forme d'écriture académique et scolaire. Ainsi, on passe d'un type de caricature directe à une caricature « au second degré » où, sous l'apparence du plus grand sérieux, Ducasse s'applique à faire éclater le système des valeurs reçues, en les assumant, précisément, avec une rigueur et une intransigeance sans faille².

Malgré cette ambivalence, il faut remarquer que les griefs adressés aux romantiques sont proches de ce que l'on trouvera chez Corbière, comme le remarque Walzer à propos des personnalités mises en cause dans un passage de *Poésies II* :

Gilbert, Hégésippe Moreau, André Chénier - ce sont les mêmes noms qui se retrouvent chez Corbière (*Un jeune qui s'en va*), comme créateurs de « l'art-hôpital », à côté de Lamartine, « inventeur de la *larme écrite* » dans une perspective ironique qui est assez proche de celle de Lautréamont³.

De même que Glatigny et Corbière raillent l'absence de virilité de Lamartine, respectivement dans « La nuit de mai » et « Le fils de Lamartine et de Graziella », Lautréamont affirme que « Lamartine, Hugo, Musset se sont métamorphosés volontairement en femmelettes. Ce sont les Grandes-Têtes-Molles de notre époque. Toujours pleurnicher ! »⁴. On se souvient également des remarques de Flaubert sur les « phrases femelles » de Lamartine, qualifié d'« esprit eunuque »⁵. La subversion de Lautréamont n'est pas uniquement à prendre au « second degré », elle vise sans doute les auteurs « retournés » par la parodie, dans un contexte de remise en cause des valeurs romantiques.

2.6.3. Mallarmé et la « crise de vers »

Plus que tout autre, Stéphane Mallarmé s'est appliqué à théoriser la révolution formelle que subit la poésie, notamment dans un article au titre éloquent : « Crise de vers ». Ce texte peut être complété par les propos du poète à Jules Huret dans le cadre de son *Enquête sur*

¹ *Ibid.*, p. 280.

² Bouché, Claude, *op. cit.*, p. 185.

³ *Ibid.*, p. 1160, note 4 de la page 282.

⁴ *Ibid.*, p. 301.

⁵ Cité par Thierry Laget dans Flaubert, *Madame Bovary*, éd. T. Laget, Gallimard, coll. Folio classique, 2001, p. 476, note de la p. 89.

l'évolution littéraire. Dans « Crise de vers », Mallarmé fait le constat que « [l]a littérature ici subit une exquise crise, fondamentale »¹. Il insiste d'abord sur la place prépondérante de la poétique hugolienne : « Hugo, dans sa tâche mystérieuse, rabattit toute la prose, philosophie, éloquence, histoire au vers, et, comme il était le vers personnellement, il confisqua chez qui pense, discourt ou narre, presque le droit à s'énoncer »². Ainsi la seule solution devient le dépassement de la forme ancienne que Hugo a « saturée » de sa présence au point de croire qu'il en était le terme, comme Mallarmé l'explique à Jules Huret :

En mourant, le grand Hugo, j'en suis bien sûr, était persuadé qu'il avait enterré toute poésie pour un siècle ; et pourtant, Paul Verlaine avait déjà écrit *Sagesse* ; on peut pardonner cette illusion à celui qui a tant accompli de miracles, mais il comptait sans l'éternel instinct, la perpétuelle et inéluctable poussée lyrique. Surtout manqua cette notion indubitable : que, dans une société sans stabilité, sans unité, il ne peut se créer d'art stable, d'art définitif³.

Pour Mallarmé, ces bouleversements prosodiques ont comme origine une prise de conscience : « Plus immédiatement, ce qui explique les récentes innovations, c'est qu'on a compris que l'ancienne forme du vers était non pas la forme absolue, unique et immuable, mais un moyen de faire à coup sûr de bons vers »⁴. Il est troublant de voir, chez Mallarmé comme chez beaucoup d'autres, à quel point des formes fixes qui n'avaient jamais été fondamentalement remises en cause, apparaissent soudain comme désuètes, répétitives :

Je vous ai dit tout à l'heure que, si l'on en est arrivé au vers actuel, c'est surtout qu'on est las du vers officiel ; ses partisans même partagent cette lassitude. N'est-ce pas quelque chose de très anormal qu'en ouvrant n'importe quel livre de poésie on soit sûr de trouver d'un bout à l'autre des rythmes uniformes et convenus là où l'on prétend, au contraire, nous intéresser à l'essentielle variété de sentiments humains !⁵

Dans une conférence consacrée à Villiers de L'Isle-Adam, Mallarmé fait apparaître le mouvement parnassien comme une dernière manifestation de la versification classique :

À l'enseigne un peu rouillée maintenant du *Parnasse contemporain*, traditionnelle, le vent l'a décrochée, d'où soufflé ? nul ne peut le dire ; indiscutable ; la vieille métrique française (je n'ose ajouter, la poésie) subit, à l'instant qu'il est, une crise merveilleuse, ignorée dans aucune époque,

¹ Mallarmé, *Œuvres complètes II*, éd. B. Marchal, Gallimard, Pléiade, 2003, p. 204.

² *Ibid.*, p. 205.

³ *Ibid.*, p. 697-698.

⁴ *Ibid.*, p. 698.

⁵ *Ibid.*

chez aucune nation, où parmi les plus zélés remaniements de tous genres
jamais on ne touche à la prosodie¹.

Dans une conférence intitulée « La musique et les Lettres », Mallarmé insiste, non sans ironie, sur la singularité des événements que vit la littérature, la remise en question de ce qui ne l'avait encore jamais été :

J'apporte en effet des nouvelles. Les plus surprenantes. Même cas ne se vit encore.

- On a touché au vers.

Les gouvernements changent ; toujours la prosodie est intacte : soit que, dans les révolutions, elle passe inaperçue ou que l'attentat ne s'impose pas avec l'opinion que ce dogme dernier puisse varier².

Chez Mallarmé, la « crise de vers » ne s'est pas concrétisée par la pratique de la parodie au sens strict, au contraire de Rimbaud ou des poètes au centre de notre étude. Cependant le détournement et l'éclatement des formes poétiques traditionnelles atteint son apogée dans le fameux poème *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. La versification classique est tellement malmenée, niée, dans ce poème que lorsqu'elle apparaît encore, par intermittence, cela confère au « coup de dés » une dimension proche du « parodique », comme le remarque Michel Murat à propos du système métrique :

Il arrive même que le texte semble parodier l'allure du mètre, dans le passage précisément qui suggère l'idée de l'héroïsme comme rôle et comme pose : « s'en coiffe comme de l'héroïque / irrésistible mais contenu / par sa petite raison virile » (p. VII). Soit on prosaïse par une apocope (« petit' raison ») soit on endosse la langue des vers, ce qui donne une suite de 4-5 dont la grâce équivoque, d'allure verlainienne, est contredite par une assonance criarde en *i*³.

Michel Murat cite également des « groupes susceptibles d'être perçus comme des alexandrins classiques » (« plutôt / que de jouer / en maniaque chenu) mais qui sont disloqués à travers la page en un « procédé riche d'ironie potentielle »⁴.

Mallarmé apprécie également les « jeux poétiques » proches de l'héroï-comique, où la versification est appliquée à des domaines inhabituels. Il ne cesse de s'interroger sur la place du poète à l'époque des nouvelles technologies et de la marchandisation de l'écrit. Dans « Etalages », Mallarmé évoque, non sans ironie, la crise de l'édition dont se font écho les journaux. La littérature est devenue un investissement risqué :

¹ *Ibid.*, p. 115-116.

² *Ibid.*, p. 64.

³ Murat, Michel, *Le Coup de dés de Mallarmé*, Belin, 2005, p. 116.

⁴ *Ibid.*, p. 117.

L'auteur, la chance au mieux ou un médiocre éblouissement monétaire, ce serait, pour lui, de même ; en effet : parce que n'existe devant les écrits achalandés, de gain littéraire colossal. La métallurgie l'emporte à cet égard. Mis sur le pied de l'ingénieur, je deviens, aussitôt, secondaire : si préférable était une situation à part. À quoi bon trafiquer de ce qui, peut-être, ne se doit vendre, surtout quand cela ne se vend pas¹.

Devant ce constat, il reste à la poésie une alternative simple, poétiser le quotidien ou au contraire le nier, comme le détaille Mallarmé à propos des *Poésies parisiennes* de Des Essarts :

Des esprits fort savants en choses poétiques annonceront, sans sourciller, qu'on y imite Gautier parce qu'on y rime merveilleusement : d'autres, qu'il y a là un reflet de Théodore de Banville probablement parce que notre moderne Aristophane qui décoche contre la Réalité la flèche d'or de son arc divin, l'Idéal, fait juste le contraire d'Em. des Essarts, lequel prend le Réel au sérieux et le *lyrise*².

« Lyriser » le quotidien, c'est précisément ce que fera Mallarmé dans ses « Loisirs de la Poste » : constatant le « rapport évident entre le format ordinaire des enveloppes et la disposition d'un quatrain »³, Mallarmé décide de versifier l'adresse de ses destinataires. Il réalise ainsi ces œuvres inédites transportées par sacs postaux que nous évoquions plus haut. L'effet ludique que provoque la versification d'un tel sujet peut encore être renforcé par la mise en avant des contraintes formelles auxquelles elle se soumet : « Rue, au 23, Ballu / J'exprime / Sitôt Juin à Monsieur Degas / La satisfaction qu'il rime / Avec la fleur des syringas »⁴. Ces procédés se retrouvent dans l'ensemble des « Vers de circonstance », qui présentent une poésie qui ne se prend pas au sérieux, par exemple dans une strophe adressée à « Victor qui disait qu'il n'existait pas de rimes en "or" »⁵ : « Un appétit d'alligator / Une force de jeune butor / Un chapeau en poils de castor / Avec une voix de stentor / C'est tout craché Monsieur Victor »⁶. On découvre ainsi un « autre » Mallarmé, qui n'est cependant pas négligeable ou « marginal » en comparaison d'un versant de son œuvre qui serait plus sérieux, comme l'explique Jean Royère à propos de l'ensemble des « Vers de circonstance » :

en complexité comme en ironie, ces vers égalent les morceaux classés. Menus bibelots, tout au plus bijoux d'étagère, ils exhibent une ingéniosité

¹ Mallarmé, *op. cit.*, p. 223.

² *Ibid.*, p. 358.

³ Mallarmé, *Œuvres complètes I*, éd. B. Marchal, Gallimard, Pléiade, 1998, p. 245.

⁴ *Ibid.*, p. 248.

⁵ *Ibid.*, p. 1300, note du poème 89.

⁶ *Ibid.*, p. 330-331.

d'autant plus rare qu'elle a moins de jeu... À vrai dire, tout ce que Mallarmé a écrit mérite le qualificatif d'œuvres de circonstance¹.

Le ludique permet ainsi de répondre à une tension fondamentale entre valeurs poétiques et modernes, les unes semblant mettre à mal les autres, en les superposant purement et simplement.

2.6.4. Jules Laforgue, la confrontation de l'idéal et du réel

Jules Laforgue a poussé, plus que quiconque, les différentes tendances d'une poésie rongée par le doute. Henri Scepi dresse le constat d'« ère du soupçon » dans lequel ont été élaborées *Les Complaintes* :

Ils [*L'Art et l'artiste*] font l'objet d'une mise en crise concertée qui contribue à vider la vocation artistique de toute substance et de toute vertu positive. La « Complainte des plaintes » fait ainsi entendre le lamento de l'artiste confronté à l'indifférence généralisée de la foule².

Si *Les Complaintes* contient de nombreux échos intertextuels teintés d'ironie, « c'est avec les nouvelles des *Moralités légendaires* que Laforgue donnera la mesure - mais aussi la démesure, excentrique et bouffonne - de sa veine parodique³. La parodie sera le support naturel de cette volonté d'éclatement :

Les figures de la tradition littéraire (tels que Hamlet) ou du wagnérisme ambiant (Lohengrin), mais aussi les héros des fables mythologiques (Salomé, Persée et Andromède, Pan et la Syrinx) sont soumis à un traitement qui les fait chanceler⁴.

Dans « Persée et Andromède, ou le plus heureux des trois », l'arrivée de Persée, venu « libérer » Andromède, qui vit sur une île déserte avec un dragon plus amical que menaçant, illustre l'ironie avec laquelle Laforgue traite le modèle mythologique :

Persée monte en amazone, croisant coquettement ses pieds aux sandales de byssus ; à l'arçon de sa selle pend un miroir ; il est imberbe, sa bouche rose et souriante peut être qualifiée de grenade ouverte⁵.

¹ Mallarmé, *Œuvres complètes*, éd. H. Mondor et G. Jean-Aubry, Gallimard, Pléiade, 1945, p. 1497.

² *Les Complaintes de Jules Laforgue commentées par Henri Scepi*, Gallimard, Folio, 2000, p. 67.

³ *Ibid.*, p. 153.

⁴ *Ibid.*

⁵ Laforgue, Jules, *Les Moralités légendaires*, éd. cit., p. 170.

Le héros d'Ovide est devenu un personnage d'opérette soucieux de ses effets : « Ce jeune héros arrête son hippogriffe devant Andromède et, sans cesser de sourire de sa bouche de grenade ouverte, il se met à exécuter des moulinets de son épée adamantine ».¹

Par sa volonté de faire de ses réécritures de « vieux canevas brodés d'âme à la mode »², Laforgue illustre avec une rare intensité le choc entre idéal et réel. Daniel Grojnowski et Henri Scepi exposent les bases de la parodie laforguienne dans leur édition des *Moralités légendaires* :

Laforgue inflige ainsi aux modèles de l'idéal héroïque la redoutable épreuve des petits faits. Loin de sacrifier aux dogmes d'un réalisme codifié, de type zolien, il choisit de restaurer au centre comme aux lisières des fables mythiques les conditions pratiques de l'existence quotidienne, c'est-à-dire le cortège des impossibilités et des ratages contre lesquels viennent immanquablement se briser les élans de l'idéal³.

Lorsque Persée brandit la tête de Méduse pour pétrifier le Monstre, rien ne se passe :

Persée attend toujours, le bras tendu, ne s'apercevant de rien. Le contraste est un peu trop grotesque entre le geste brave et magistral qu'il a pris et le raté de la chose ; et la sauvage petite Andromède n'a pu retenir un certain sourire⁴.

La volonté de retour au réel englobe le poète lui-même, accusé de propager l'illusion que les sentiments amoureux ne sont que le paravent des intérêts de l'espèce. Ce point de vue schopenhauerien est proclamé dans « Lohengrin, fils de Parsifal » par le héros wagnérien, lorsqu'il explique à Elsa pourquoi les femmes sont cruelles avec les artistes :

Eh bien, c'est pour leur faire suer des chefs-d'œuvre, que vous les faites particulièrement souffrir ! Vous savez que c'est surtout les chefs-d'œuvre hallucinés de ces malheureux qui vous redorent à chaque génération votre blason pour mieux attirer la génération suivante à vos filles⁵.

Dans « Pan et la Syrinx, ou l'invention de la flûte à sept tuyaux », Laforgue finit par rêver d'une poésie d'où serait évacué tout mensonge et qui ne serait donc que « le silence qui rêve tout haut, éponge passée sur toute poésie »⁶. Pan « jette son antique pipeau dans le tombeau de la rivière » et rêve d'un nouvel art : « Ô mon hymne, développe-toi sur toi-même et non en avant, ainsi que le devra la conscience terrestre si elle ne veut rompre le charme et fermer à

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 8.

³ *Ibid.*, p. 47.

⁴ *Ibid.*, p. 171-172.

⁵ *Ibid.*, p. 125.

⁶ *Ibid.*, p. 199.

jamais les beaux yeux de Maïa la Confortable »¹. Ne plus se projeter en avant pour ne plus « jouer le jeu » de la reproduction de la vie, donc de l'erreur individuelle, symbolisée par le « voile de Maïa », notion hindoue à laquelle Schopenhauer a souvent recours pour symboliser la surface trompeuse que la philosophie et l'art véritables doivent transpercer.

La vérité n'est pas seulement dans les hauteurs d'un Absolu religieux ou philosophique, elle est aussi dans l'immédiateté du monde, comme l'explique Michele Hannoosh. Andromède comprend que le remède à son spleen réside

non dans la version romanesque, mais dans une parodie ; non dans le monde extérieur à l'île, mais dans l'expérience immédiate ; non chez Persée, égoïste outré, bellâtre et orgueilleux [...] mais plutôt chez le dragon².

Celui-ci finira par se transformer en jeune homme qui emmène Andromède dans un tronc d'arbre creusé : « Ils voguèrent, évitant les côtes semées de casinos »³. L'ironie fait toujours cohabiter l'idéal et le matériel, sentiments amoureux et réalités commerciales, personnages mythiques du passé et paysages contemporains.

Ces procédés de trivialisation de grands mythes du passé ont souvent recours à l'anachronisme (on se souvient de Salomé dont la danse est présentée comme un numéro de music-hall⁴). Nous ne sommes pas éloignés d'un burlesque à la mode dans la période fin-de-siècle, particulièrement dans les pièces d'Offenbach, que nous avons déjà évoquées à propos de Théodore de Banville :

la parodie est à la fois jeu d'imitation et de dérision. Le parti pris qui consiste à traiter des sujets nobles sur le mode familier, fera songer au genre burlesque qu'Offenbach, Meilhac et Halévy avaient mis en vogue sous le Second Empire. Dans *Orphée aux Enfers* ou *La Belle Hélène* (1864), à grand renfort de calembours et d'anachronismes, l'Olympe en paletot et en cotillon réalise déjà le projet que formulera Laforgue à vingt ans : écrire une œuvre dont le héros serait un « Prométhée en habit noir »⁵.

Cela nous conduit à un certain nombre de points communs de nos auteurs et du ressort comique de la parodie, une opposition fondamentale entre « idéal » et « matériel ». L'« idéal » est représenté par le parodié, et le « matériel » par la banalité de la vie quotidienne, symbolisée par la petitesse du présent en contraste avec la grandeur des époques

¹ *Ibid.*

² Hannoosh, Michele, « L'autocritique de la parodie, l'épilogue de *Persée et Andromède* », dans *Laforgue aujourd'hui*, José Corti, 1988, p. 159.

³ Laforgue, *op. cit.*, p. 176.

⁴ *Ibid.*, p. 146.

⁵ Grojnowski, Daniel, *Jules Laforgue et l'« originalité »*, éd. cit., p. 182.

passées, ou simplement par les basses fonctions du corps humain, que la parodie projette dans le texte original.

Bien entendu, ce contraste peut naître de la volonté de critiquer la médiocrité de l'époque présente aux dépens du prestige du texte premier. En réalité, cela est beaucoup plus complexe. Pour Laforgue, le renvoi à la quotidienneté sert à rappeler le monde réel à des pensées trop éthérées. On est à nouveau proche de la fonction du comique telle que l'illustraient Bergson ou Bakhtine. C'est finalement toujours un mensonge qui est dénoncé. Quand Corbière s'attaque aux poèmes maritimes d'Hugo, c'est pour rappeler la vérité du quotidien des marins, tel qu'il le connaît, en tant que Breton et fils de marin. La parodie qui bascule vers l'obscénité, telle que l'illustre un Glatigny, fonctionne de la même manière, rappeler la vérité corporelle, avec ses désirs, ses ridicules, à une source exagérément idéaliste. Le mensonge réside également dans les stéréotypes littéraires, dont la parodie démonte les mécanismes, qui se prétendent reflet du réel mais qui ne renvoient qu'à eux-mêmes, par exemple lorsque Cros imite la « manière » de Coppée.

Si la parodie fin-de-siècle peut être interprétée comme un prélude au mouvement symboliste, on constate qu'elle ne l'est pas sous tous ses aspects. Elle est un « art de l'extrême conscience », mais ne préconise pas l'évacuation du réel. C'est au contraire le réel, dans toute sa matérialité, qui est opposé à des excès idéalistes : l'auteur peut à la limite regretter que le monde ne soit pas conforme à ce qu'il lit dans le parodié, mais le mécanisme d'opposition entre le « réel » et le « virtuel » reste la base de la parodie. C'est donc là que repose la subversivité de la parodie, sa dimension à la fois de désenchantement mais également de revivification. Cette opposition idéal/matériel sera donc au cœur des analyses qui vont suivre.

II. La parodie chez Albert Glatigny

1. ÉTAT DES LIEUX

Albert Glatigny étant une figure presque totalement oubliée, il est important de rappeler ce qu'il a pu représenter. En effet, à partir de sa mort, de nombreux ouvrages sont consacrés au poète, principalement sur le mode de la fascination pour un artiste absolu, qui ne vivait que pour le théâtre (en général en province, parfois avec des troupes ambulantes où il remplissait tous les rôles possibles, d'acteur à régisseur) et bien sûr la poésie. Dans un article récent, Anthony Glinoyer évoque la construction progressive d'une *persona* par une « iconisation par voie textuelle, à l'œuvre entre 1873 [date de la mort de Glatigny] et les années 1940 »¹. On trouve à cette époque des ouvrages qui sont principalement des biographies traçant le portrait de Glatigny par des anecdotes entrecoupées d'extraits de l'œuvre. C'est le cas d'*Albert Glatigny. Sa vie. Son œuvre, de Job-Lazare*², pseudonyme d'Émile Kuhn, industriel, poète amateur et ami de Glatigny³.

Catulle Mendès a largement contribué à la légende qui s'établit autour d'Albert Glatigny, allant même jusqu'à dater la naissance du Parnasse de sa rencontre avec le poète, venu lui présenter ses *Vignes folles* dans les locaux de la *Revue fantaisiste* en 1862 :

Le jeune homme de province [Catulle Mendès parle de lui-même] lut ce livre et fut émerveillé. « Vous êtes un poète, » dit-il le lendemain, quand il revit Glatigny. Glatigny répliqua : « Vous en êtes un autre ! » Ces injures échangées, les deux jeunes gens se serrèrent la main ; et ce fut le commencement du groupe qui devait se former⁴.

Pour Jean Reymond, cette surévaluation de Glatigny est stratégique de la part de Mendès : il choisit un « co-fondateur » qui ne lui fera pas d'ombre et s'assure ainsi la paternité du mouvement parnassien. C'est sans doute ainsi que l'on peut comprendre le qualificatif de « premier des Parnassiens » que Mendès accole à Glatigny⁵, sans doute pour signifier qu'il est lui-même le premier des poètes du mouvement...

La thèse de Jean Reymond, *Albert Glatigny (1839-1873). La vie, l'homme, le poète. Les origines de l'école parnassienne*, est sans doute l'ouvrage le plus complet consacré à Albert

¹ Glinoyer, Anthony, « Devenir un « bohème intégral » : la construction collective d'une posture d'écrivain », dans *Bohème sans frontière. Comment naît un poète*, P. Brissette et A. Glinoyer (dir.), Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2010, p. 107.

² Job-Lazare (Émile Kuhn), *Albert Glatigny. Sa vie, son œuvre*, Bécus, 1878.

³ Cf. Reymond, Jean, *op. cit.*, p. 127, note 3.

⁴ Mendès, Catulle, *La Légende du Parnasse contemporain*, Bruxelles, Brancart, 1884, p. 57.

⁵ *Ibid.*, p. 42.

Glatigny. La partie biographique tente de faire la part de réalité et de légende dans la vie du poète. Il s'appuie sur de longs extraits de sa correspondance. Dès l'avant-propos, Jean Reymond avoue sans doute de manière explicite ce que de nombreux critiques ou poètes précédents ont sous-entendu : « Nous avouons que le personnage et ses aventures, souvent tragi-comiques, nous ont beaucoup plus intéressé que ses écrits »¹. Au sujet de ceux-ci, Jean Reymond s'exprime avec une grande honnêteté : « Dès lors et pendant toute cette étude, nous sentions grandir notre pitié pour l'homme, si misérable, et notre déception devant son œuvre considérée dans l'ensemble »². Jean Reymond se penche cependant en détails sur celle-ci et son influence, particulièrement sur Verlaine. Par son ouvrage, Jean Reymond fait donc la transition sur deux périodes de la critique consacrée à Glatigny, la première qui porte sur la biographie du poète, et la seconde qui s'intéresse à sa postérité littéraire.

En effet, Anthony Glinoyer est peut-être un peu radical dans son constat qu'« [a]près la guerre, hors dans quelques articles isolés, le nom de Glatigny ne sortira plus guère des poubelles de l'histoire littéraire »³. Certes, la figure de Glatigny est passablement oubliée, mais la critique va s'intéresser aux échos de sa poésie, notamment chez Rimbaud. Dans *Le Premier Rimbaud ou l'apprentissage de la subversion*, Murphy rappelle le lien établi par Jacques Genoud entre *Les Antres malsains* de Glatigny et « Vénus Anadyomène »⁴. Il rapproche ensuite « Sous Bois », extrait des *Joyeusetés galantes et autres du Vidame Bonaventure de la Braguette* et « Tête de faune »⁵. Il insiste également sur l'importance de la figure de la prostituée, au cœur d'un travail de désidéologisation de la figure féminine que nous rencontrerons tout au long de notre travail :

Bien que Glatigny proclame l'horreur de la prostitution, le sens idéologique des *Antres malsains* demeure ambivalent : libérateur par son message critique, le poème n'en est pas moins celui d'un homme, destiné aux hommes, enregistrant toujours le regard désirant qui toise la femme-objet, se conformant en cela à l'esprit du *Parnasse satyrique*, où la prostituée est avant tout la cible de désirs, de répulsions et de dérisions⁶.

Dans un article de *Parade sauvage*, « Rimbaud parodiste : Albert Glatigny et Sully Prudhomme », Pierre Brunel revient sur la relation hypertextuelle qui unit les deux œuvres. L'absence de notoriété de Glatigny oblige Pierre Brunel à le présenter brièvement :

¹ Reymond, Jean, *op. cit.*, p. II, « Avant-propos ».

² *Ibid.*, p. III, « Avant-propos ».

³ Glinoyer, Anthony, *op. cit.*, p. 108.

⁴ Murphy, Steve, *Le Premier Rimbaud ou l'apprentissage de la subversion*, éd. cit., p. 165.

⁵ *Ibid.*, p. 166.

⁶ *Ibid.*, p. 197-198.

Non, il n'était ni un voleur de feu ni un fils de Soleil, ce poète à la triste figure. Selon Jean Reymond, « assez peu élégiaque », il « pouvait à l'occasion être sentimental à l'extrême [...] parce que son cœur généreux avait un immense besoin de confiance et d'affection, et il souffrait horriblement quand cette avidité de tendresse était déçue ». Ses amours avec des actrices de bas vol l'ont fait cruellement souffrir. « On a beau savoir ce qu'elles sont », écrivait-il dans une lettre, « à un moment donné on se laisse prendre parce qu'il faut aimer quand même et on souffre beaucoup ».

Cela ne l'empêchait pas de célébrer en poésie les petites amoureuses, sur le mode, il est vrai, de lointains amours adolescentes, comme si, dans ses rêves et dans ses nostalgies, il n'était pas sorti du « vert paradis des amours enfantines »¹.

Il est révélateur de constater, dans ce passage que nous nous sommes permis de citer longuement, une certaine « idéalisation » de Glatigny, ou du moins une lecture quelque peu « sentimentaliste » du personnage, que certaines parodies étudiées permettront de nuancer.

Dans *Stratégies de Rimbaud*, Steve Murphy se penche sur les similarités qu'entretiennent « Promenades d'hiver », extrait des *Flèches d'or*, et « À la musique » de Rimbaud², à propos desquelles Jean Reymond évoquait un possible plagiat³. Après une analyse détaillée des rapports étroits qu'entretiennent les deux textes, Steve Murphy en expose les enjeux :

En revenant au poème de Glatigny, on comprend qu'il serait absurde de parler de plagiat. Même l'idée d'une parodie serait inadéquate : il ne s'agit pas de s'attaquer à la forme et au contenu de son poème, mais de les radicaliser, en opérant un détournement thématique⁴.

Steve Murphy insiste sur le rôle du parodique dans le projet d'hommage et en même temps de « dépassement » de ses prédécesseurs que manifeste Rimbaud :

On peut cependant voir ici une assez étonnante expérimentation qui plaçait déjà Rimbaud dans l'avant-garde des Parnassiens lecteurs des *Fleurs du Mal* (comme Mallarmé et Verlaine). Le pastiche et la parodie lui ont permis dès 1870 de s'approprier les techniques des meilleurs poètes de son temps, mais dans l'espoir de passer outre. Glatigny aura servi de catalyseur et le rapport intertextuel lui rend hommage⁵.

Ce rôle de « catalyseur » que peut jouer la parodie dans l'histoire littéraire est très significatif et nous aurons l'occasion de l'évoquer à nouveau.

¹ Brunel, Pierre, « Rimbaud parodiste : Albert Glatigny et Sully Prudhomme », *Rimbaud : textes et contextes d'une révolution poétique*, Parade sauvage, colloque n°4, 13-15 septembre 2002, p. 68-69.

² Murphy, Steve, *Stratégies de Rimbaud*, éd. cit., p. 25.

³ Reymond, Jean, *op. cit.*, p. 351.

⁴ Murphy, Steve, *Stratégies de Rimbaud*, éd. cit., p. 62.

⁵ *Ibid.*

2. STATUT DU POÈTE

La question de la place du poète dans la société est au cœur de notre étude. Si rejet il y a, cela provoque-t-il un sentiment de supériorité du poète vis-à-vis de la foule ? La correspondance même de Glatigny atteste de ses difficultés matérielles constantes et des doutes qui l'habitent :

Compter sur sa plume pour vivre, me paraît plus téméraire que chausser les souliers d'un mort. Dire que je n'ai jamais pu attraper une place fixe dans un journal, soit une revue des livres, soit un collage de bandes. Je vais me chercher un emploi dans une maison de commerce et lâcher, une bonne fois, cette littérature qui se moque de moi et me donne les transparences d'un papier huilé¹.

Avant de traiter ce sujet par le biais de la parodie, il sera intéressant d'analyser le statut du poète tel qu'il apparaît dans l'œuvre de Glatigny, en dehors de toute question intertextuelle.

Lorsque la figure du poète est mise en scène dans l'œuvre de Glatigny, c'est pour mettre en avant sa différence et l'incompréhension qu'elle suscite, notamment dans la classe bourgeoise. Fidèle en cela au mouvement parnassien, Glatigny fait le constat d'une coupure entre le poète et le public, particulièrement dans *Les Flèches d'or*. Dans la dédicace à Théophile Gautier qui ouvre le recueil, le poète devient un résistant face à une époque qui annonce sa fin :

Malgré les vieux clichés des rêveurs poitrinaires
Qui crachent leurs poumons au fond des grands journaux
Et content aux bourgeois, leurs lecteurs ordinaires,
Que la Muse n'est plus, et que vents et tonnerres
Ont fait un peu de cendre avec ses nobles os².

La bourgeoisie n'est pas seule en cause. « L'art poétique de Thérèse » exprime l'incompréhension d'une femme devant la vision du poète au travail : « *Et tu me demandas d'un ton enjoué, / Me voyant noircir tant de feuilles blanches / "Si je travaillais pour un avoué ?" »*³. Mais un avoué n'aurait que faire d'un « *être qu'on voit perdre ainsi son temps* »⁴. En ce siècle utilitariste, le poème devient un « *liard qui n'a plus de cours* »⁵, « *une chanson faite pour les sourds* »⁶, et Glatigny de conclure : « *J'exerce un métier rude et difficile : / Lorsque l'on veut bien faire ce métier, / On se voit traiter partout d'imbécile, / On*

¹ Cité par Reymond, Jean, *op. cit.*, p. 189.

² Glatigny, Albert, *Poésies complètes*, éd. cit., p. 87.

³ *Ibid.*, p. 107. Sans indication particulière, les citations en italique le sont dans le texte d'origine.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

ne trouve plus à se marier »¹. Dans une dédicace « À Cypris », Glatigny décrit un « siècle impie et mauvais, / Où la splendeur est méconnue »².

Mais c'est dans « L'Aiguillon » que le désespoir du poète et le sentiment de son inutilité atteignent leur plus haute intensité, et cela dès l'attaque : « Souvent, las de souffrir, triste, et la mort dans l'âme, / Le poète renonce à finir son chemin »³. Les échecs amoureux et artistiques semblent ne plus faire qu'un : « Il [l'amour] lui fait voir comment, après chaque rencontre, / Il est revenu blême, en pleurs, le front pâli, / Et la gloire, fantôme ironique, lui montre / Ses vers avec dédain voués au noir oubli »⁴. Le talent du poète s'est mis au service de la femme, qui l'a renié, il ne lui reste que la solitude et les amours vénales : « Et je marche à présent au hasard, loin des villes, / Triste objet de mépris pour le dernier passant. / J'ai mendié l'amour des femmes les plus viles, / De celles qu'on ne peut nommer qu'en frémissant ! »⁵. Glatigny présente le poète comme un individu maladroit, inadapté à la cruelle réalité, mettant son art au service de femmes incapables de l'incarner ou de le comprendre C'est là un point capital : d'un point de vue thématique, l'échec de la poésie repose principalement sur l'erreur que constitue l'idéalisation de la Femme. La Muse poétique n'est alors qu'une femme de plus, la métaphore rejoignant ses équivalents réels par un même rejet :

*Je mettais sous leurs pieds, ainsi qu'un chien docile,
Ma fierté, mon courage, et tout entier mon cœur ;
Mais elles, repoussant mon amour imbécile,
Fuyaient en me jetant un long rire moqueur !*

*Et voilà maintenant que la Muse elle-même,
Mon vivace et dernier espoir, pour qui je fus
Errant et misérable, ô défaite suprême !
Récompense les maux reçus par des refus.*⁶

Cependant, dans les derniers vers, le poète de « L'Aiguillon » finit par retrouver confiance en lui et en son art : « L'outrage a raffermi son âme chancelante, / Les découragements, dans un noir tourbillon, / Passent épouvantés, et l'insulte brûlante / L'a fait bondir ainsi qu'un divin aiguillon »⁷.

Les *Gilles et Pasquins* se concentrant sur la satire du milieu journalistique, Glatigny met en vers les tensions entre la presse et l'idéal poétique. Pour cette dernière tout a changé, à

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 102.

³ *Ibid.*, p. 176.

⁴ *Ibid.*, p. 177.

⁵ *Ibid.*, p. 178.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 179.

commencer par le décor : tandis que la « *rime vagabonde* » allait « *par les champs / Comme une abeille enivrée* »¹, la voilà obligée de se promener dans « *la ville / De Haussmann et de Clairville* »². Dans ce monde aux nouvelles valeurs, la poésie devra s'adapter à l'ère du journalisme :

*Résignons-nous donc, ô Rime !
Puisqu'il le faut, je me grime
En reporter. Viens, laissons
Là poèmes et ballades,
Les strophes sont bien malades !
D'autres temps, d'autres chansons !*³

Glatigny en profite pour citer l'une de ses cibles préférées, le rédacteur du *Figaro* Francis Magnard : « *O ! Rime ! un coup de poignard ! / Art, mot creux, idéalisme ! / Nous ferons du journalisme / Tel que le comprend Magnard* »⁴ La poésie se retrouve également en concurrence avec des formes littéraires spécifiquement adaptées à la demande des journaux de l'époque : « *O Rime ! ressuscitons, / Telle que nous l'encadrâmes, / La Venise des vieux drames / Et des romans-feuilletons* »⁵. Le poète finit par envisager l'exil loin de ces réalités triviales : « *Envolons-nous. Que ton aile / T'emporte, Muse éternelle ! / Loin de ce cloaque impur* »⁶. C'est sur ce constat pessimiste, centré sur le retrait nécessaire de la poésie du monde contemporain, que s'achève *Gilles et Pasquins*.

3. ACTUALISATION

3.1. *Les Vignes folles* (1860) et *Les Flèches d'or* (1864)

Même si *Les Vignes folles* ne contiennent pas, selon nos recherches, de parodies « complètes », on peut cependant trouver des « micro-transformations » clairement identifiables. Ainsi, dans « Pour une comédienne » : « *La vertu n'est souvent qu'un songe / Bien plus bref que les nuits d'été, / Marie, et tout songe est mensonge : / Votre gorge est la vérité !* »⁷. On reconnaît la reprise du titre de Shakespeare, *Songe d'une nuit d'été*.

L'un des auteurs les plus « réécrits » par Glatigny est sans aucun doute Charles Baudelaire. Son influence est omniprésente, tout au long du recueil, même s'il est parfois

¹ *Ibid.*, p. 376.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 378.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 379.

⁶ *Ibid.*, p. 381.

⁷ Glatigny, Albert, *Poésies complètes*, éd. cit., p. 23.

difficile de faire la part entre une simple influence et une véritable réécriture. Dès le premier poème du recueil, « Aurora », on trouve des échos baudelairiens. Le texte commence par une comparaison entre le corps féminin et une statue, à laquelle Glatigny mêle sa prédilection pour les femmes solidement charpentées : « *Je t'aime et je t'adore, ô corps harmonieux / Où vivent les contours des antiques statues, / Marbre fort et serein, colosse glorieux / Aux jambes de blancheur et de grâces vêtues* »¹. Lorsque le corps féminin est comparé à un vase, la métaphore prend un tour plus inquiétant : « *Je ne veux pas savoir si tes flancs arrondis / Renferment le vin pur à l'onde étincelante, / Ou bien les noirs poisons qui dorment engourdis, / Comme dans un marais la fange purulente* »². On retrouve là une ambivalence qui peut renvoyer au « Poison »³ de Baudelaire. Quant à ce vers de « L'isolé », « *Mais sois calme, ô mon cœur !* »⁴, il rappelle irrésistiblement la fameuse attaque de « Recueillement » : « Sois sage, ô ma Douleur »⁵.

Le rapport à la poésie de Ronsard nous rapproche par contre beaucoup plus d'une hypertextualité ludique, par exemple dans « À Mademoiselle Primerose » : « *Bien avant les prés ta joue a des roses, / Mignonne, et je t'aime, et nous sommes deux ; / Viens, laissons dehors, sur les toits moroses, / Le vent murmurer ses chants hasardeux* »⁶. Glatigny s'amuse ainsi à « retourner » un fameux vers de Ronsard : au lieu d'inviter la « mignonne » à aller « voir si la rose »⁷ etc, il l'incite plutôt à rester consommer leurs amours. On voit aussi le lien entre les roses des prés et ceux de la joue de la bien-aimée, ce qui rappelle directement l'hypotexte (« Et son teint au vostre pareil »⁸). La dernière strophe du poème peut d'ailleurs être vue comme une allusion aux *Amours* de Ronsard : « *Peut-être, qui sait ?- la vie est si drôle ! - / Nous aimerons-nous, en effet, toujours, / Et n'oublierons-nous jamais notre rôle, / Dans le drame à deux nommé les Amours !* »⁹.

Dès le second poème du recueil, Albert Glatigny s'était placé sous le « patronage » de Ronsard. La réécriture ludique a fonction d'hommage : « *Que t'importaient les bruits du monde ? / Que t'importait la terre immonde, / Chantre éternellement ravi ? / Pourvu que ta mignonne rose / Allât voir sa sœur fraîche éclore, / Ton désir était assouvi* »¹⁰. La figure de

¹ *Ibid.*, p. 10.

² *Ibid.*, p. 11.

³ Baudelaire, *Œuvres complètes I*, éd. C. Pichois, Gallimard, Pléiade, 1975, p. 48-49.

⁴ Glatigny, Albert, *Poésies complètes*, éd. cit., p. 73.

⁵ Baudelaire, *Œuvres complètes I*, éd. cit., p. 140, v. 1.

⁶ Glatigny, Albert, *Poésies complètes*, éd. cit., p. 33.

⁷ Ronsard, *Œuvres complètes I*, éd. J. Céard, D. Ménager et M. Simonin, Gallimard, Pléiade, 1993, p. 667, v. 1.

⁸ *Ibid.*, p. 667, v. 6.

⁹ Glatigny, Albert, *Poésies complètes*, éd. cit., p. 36.

¹⁰ *Ibid.*, p. 13.

Ronsard est reprise par Glatigny comme un symbole de « résistance » face à une modernité aux valeurs anti-poétiques : « *Comme tout est changé, vieux maître ! / Le rimeur ne s'ose permettre / Le moindre virelai d'amour ; / La fantaisie a dû se taire ; / Le poète est utilitaire / de Molinchart à Visapour !* »¹. Glatigny fait allusion aux *Bourgeois de Molinchart* de Champfleury², qui fait la satire de la bourgeoisie. Quant à Visapour, il s'agit d'une ville indienne : cela permet au poème de souligner l'étendue du pouvoir de la classe bourgeoise. Cette victoire se concrétise par la victoire de la prose : « *Afin d'oublier cette prose / Dont notre siècle nous arrose, / Mon âme, courons au hasard / Dans le jardin où s'extasie / La vive et jeune poésie / De notre vieux maître Ronsard !* »³. Comme exemple de prose, Glatigny dénonce « *le règne fantastique / Du monstre roman-feuilleton* »⁴.

Un cas de réécriture « massive » est cependant particulièrement intéressant : le poème « Le Château romantique », situé dans *Les Flèches d'or*. En effet, on peut y voir une réécriture du « Château du souvenir » de Théophile Gautier. L'ironie consiste dans le retournement que Glatigny fait subir à l'hypotexte : loin de décrire un château en ruines, le « château romantique » est au contraire au sommet de sa gloire. Tout en lui exprime la fermeté, la résistance au temps : « *La porte est solide et de chêne, / Les ais par le fer sont liés ; / C'est en vain qu'au bout de leur chaîne / Se balancent de lourds béliers* »⁵. Le lecteur se retrouve ainsi en pleine action, les béliers attestant que le château romantique est sous le coup d'attaques, même si elles n'ont aucune chance de réussite. L'endroit désolé décrit par l'hypotexte n'avait rien de cela, ni défenses, ni assaillants : « Les chaînes du pont sont brisées ; / Aux fossés la lentille d'eau / De ses taches vert-de-grisées / Étale le glauque rideau »⁶.

À l'intérieur du château, Gautier décrit des tapisseries dont l'usure symbolise la crise des valeurs poétiques : « Apollon, chez Admète, garde / Un troupeau, des mites atteint ; / Les neuf Muses, troupe hagarde, / Pleurent sur un Pinde déteint »⁷. Au-delà des personnages mythologiques, le poète reconnaît des figures familières : « Je retrouve au long des tentures, / Comme des hôtes endormis, / Pastels blafards, sombres peintures, / Jeunes beautés et vieux amis »⁸. Chez Glatigny, les personnages apparaissent au contraire « en chair et en os », du moins dans la « réalité » fictive décrite par le poème. Le narrateur rencontre d'abord Cœlio,

¹ *Ibid.*, p. 13-14.

² Champfleury, *Les Bourgeois de Molinchart*, Amiens, éd. du Trotteur ailé, 2009.

³ Glatigny, Albert, *Poésies complètes*, éd. cit., p. 12-13.

⁴ *Ibid.*, p. 14.

⁵ *Ibid.*, p. 212.

⁶ Gautier, Théophile, *Œuvres poétiques complètes*, éd. M. Brix, Bartillat, 2004, p. 543.

⁷ *Ibid.*, p. 544-545.

⁸ *Ibid.*, p. 545.

personnage des *Caprices de Marianne*, et le héros éponyme d'un poème de Gautier, « Albertus » : « *Dans les jardins du beau domaine, / Laissant fuir ses cheveux au vent, / Le doux Cælio se promène / Avec Albertus, en rêvant* »¹. Le procédé est ingénieux, la collusion des hypotextes permet ainsi à un personnage de Gautier d'évoluer dans la version revivifiée d'un château lui-même inspiré par le même auteur. Par la suite, Glatigny décrit les véritables maîtres de ce château romantique : « *Hugo, dans la tour la plus haute, / Siège, auguste, puissant, entier ; / Les autres veillent côte à côte / Près du capitaine Gautier* »². Glatigny se place lui-même sous l'autorité de Théodore de Banville, à qui le poème est dédié : « *Entré, cette saison dernière, / Dans le grand château, j'ai suivi / Fidèlement votre bannière, / Cher maître, et je vous ai servi* »³.

De nombreuses strophes de Glatigny répondent directement à celles de Gautier. Lorsque l'hypotexte met le narrateur en présence d'un portrait de jeunesse, c'est tout un glorieux passé qui resurgit : « *Tel, romantique opiniâtre, / Soldat de l'art qui lutte encor, / Il se ruait vers le théâtre / Quand d'Hernani sonnait le cor* »⁴. Glatigny, quant à lui, explique que le combat est toujours d'actualité : « *L'épée au vent ! sous la cuirasse ! / Le grand combat n'est pas fini. / Hardi ! les fils de haute race, / Comme aux beaux jours de Hernani !* »⁵. Au début de son poème, Glatigny écrivait : « *Dans les fossés pleins d'eau courante, / Les créneaux se mirent joyeux ; / Le drapeau de mil huit cent trente / Flotte librement dans les cieux* »⁶. Ce passage permet de réactualiser une référence qui n'était qu'un souvenir dans l'hypotexte : « *Les vaillants de dix-huit cent trente, / Je les revois tels que jadis. / Comme les pirates d'Otrante / Nous étions cent, nous sommes dix* »⁷.

Ce texte est remarquable à plus d'un titre. D'abord par sa dimension hypertextuelle. : si nous avons parlé d'ironie, il est cependant certain qu'elle ne s'exerce pas envers le poème de Gautier. L'ironie se fonde dans une dimension ludique qui consiste à retourner la situation initiale, dans le but de faire ressortir la magnificence du mouvement romantique.

D'autre part, le contenu même du poème est instructif par sa manière de représenter le monde littéraire de l'époque. On voit bien qu'il n'y a pas de « rupture », de cassure entre le romantisme et le Parnasse, celui-ci venant en quelque sorte combattre celui-là pour lui disputer la suprématie poétique. Au contraire, la poésie dans son ensemble, « le vierge pays

¹ Glatigny, Albert, *Poésies complètes*, éd. cit., p. 213.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 214.

⁴ Gautier, Théophile, *op. cit.*, p. 548.

⁵ Glatigny, Albert, *Poésies complètes*, éd. cit., p. 216.

⁶ *Ibid.*, p. 212.

⁷ Gautier, Théophile, *op. cit.*, p. 549.

de Ronsard », est défendue par le « château romantique » au sommet duquel règne Victor Hugo lui-même. C'est sous cette autorité que des Parnassiens tels que Banville, ou Glatigny lui-même, sont placés par le poème. Cela illustre, si nécessaire, l'extraordinaire « présence » de Victor Hugo et du romantisme, y compris chez celui que Catulle Mendès a qualifié de « premier des Parnassiens ».

3.2. *Gilles et Pasquins* (1872)

Dès le titre de son ouvrage, Glatigny s'inscrit dans une tradition satirique, avec le Gilles, personnage de carnaval, et le Pasquin, valet de comédie du théâtre français. L'inspiration vient sans doute de Victor Hugo et d'un poème des *Châtiments*, « Déjà nommé » : « Opprobre ! Il dégradait à plaisir l'Assemblée ; / Souple, insolent, semblable aux valets familiers, / Ses gros lazzis marchaient sur l'éloquence ailée / Avec leurs gros souliers »¹. La satire est adressée à Dupin, président de l'Assemblée législative, pour des motifs précisés par Pierre Albouy : « il avait mal défendu Hugo, médiocre orateur, contre les interruptions et les invectives de la droite et l'avait, plus d'une fois, mis en position difficile, par ses remarques ironiques »². Pierre Albouy précise également que Dupin se montra lâche « lorsque, le 2 décembre, les soldats envahirent la salle des délibérations et arrêtaient les députés qui tentaient de siéger »³. C'est cette dernière dimension qui a sans doute interpellé Glatigny. Par la figure de Pasquin, il désire dénoncer le caractère médiocre et servile des personnages publics ayant sévi sous le Second Empire. L'allusion était transparente pour l'époque, comme l'atteste une critique du *Gard républicain* datant de la sortie du recueil. Il y est qualifié de « volumes d'Odes satiriques, recommandé par ce titre caractéristique : *Gilles et Pasquins* »⁴. La dimension à la fois ludique et subversive est également soulignée par le critique : « Ce volume a paru au jour le jour, dans la fièvre des bons combats de 69 et 70 contre l'empire chancelant ; il sent la poudre et, comme l'enfant grec de V. Hugo, il semble manier des balles en guise de rimes »⁵. Le journaliste met ainsi en valeur les dimensions satiriques et parodiques de l'œuvre, que nous allons à présent développer. Avant cela, en guise de préambule, nous allons brièvement résumer quelques points de vue critiques sur la parodie telle que la pratique Théodore de Banville. En effet, nous verrons, dans un deuxième temps, à quel point les procédés banvilliens ont inspiré Albert Glatigny.

¹ Hugo, Victor, *Œuvres poétiques II*, éd. P. Albouy, Gallimard, Pléiade, 1967, p. 106.

² *Ibid.*, p. 982, note 1 de la page 53.

³ *Ibid.*

⁴ Cité par Job-Lazare (Émile Kuhn), *op. cit.*, p. 179.

⁵ *Ibid.*

3.2.1. Détour par Banville

L'admiration de Glatigny pour Théodore de Banville eut une profonde influence sur l'ensemble de son œuvre poétique et notamment sur sa pratique de la parodie. Jean Reymond a consacré un chapitre à ce sujet, intitulé « Glatigny et son maître : Théodore de Banville », dans lequel il cite l'« Epilogue » de *Gilles et Pasquins* : « Ô mes vers ! On dira que j'imité Banville, / On aura bien raison si l'on ajoute encor / Que je l'ai copié d'une façon servile, / Que j'ai perdu l'haleine à souffler dans son cor. / Ce reproche est amer, mais ne me fend point l'âme, / Je ne sens nul remords et dors tranquillement »¹. Dans la pièce de théâtre dans laquelle Catulle Mendès rend hommage à Glatigny, un personnage accuse celui-ci de plagier Banville : « ... Jusqu'au jour d'aujourd'hui / As-tu fait un seul vers qui ne soit pas de lui ? »². La dimension mimotextuelle de l'œuvre de Glatigny est également mise en avant par Maxime Rude dans *Confidences d'un journaliste* :

Le fils du gendarme apprit la langue de Théodore de Banville, il jouait avec Erôs, il tutoyait Zeus, et l'implacable Vénus n'avait plus de secrets pour lui. L'imitation était flagrante, - j'allais dire la copie exacte³.

L'admiration du poète pour son mentor serait allée jusqu'à le pousser à se battre en duel contre le critique Albert Wolff, coupable d'un article qui « prenait violemment à partie Théodore de Banville »⁴.

La parodie est l'un des domaines dans lequel l'influence de Banville sur Glatigny se fait le plus fortement sentir. Les *Odes Funambulesques* (1857) contiennent de nombreuses parodies, s'appuyant sur un certain nombre de procédés qui seront à leur tour utilisés par Glatigny dans *Gilles et Pasquins*. Le rapport hypertextuel à l'œuvre de Victor Hugo revêt une importance toute particulière. Il faut d'abord noter, comme le rappelle David Evans, que le recueil devait porter un autre nom : « Banville avait prévu d'intituler son recueil *Les Occidentales*, référence parodique au volume de Victor Hugo, *Les Orientales* (1829), dont l'enthousiasme irrépressible pour un orient imaginaire avait fait la renommée du jeune poète et inspiré bon nombre de parodies »⁵. Le plus souvent, Théodore de Banville utilise un procédé simple : projeter des personnages de l'actualité dans des hypotextes hugoliens. Comme l'ont noté de nombreux critiques, la parodie ne se fait pas aux dépens de l'hypotexte, bien au contraire :

¹ Cité par Reymond, Jean, *op. cit.*, p. 310-311.

² Cité par Reymond, Jean, *op. cit.*, p. 250.

³ Rude, Maxime, *Confidences d'un journaliste*, André Sagnier, 1876, p. 159.

⁴ Reymond, Jean, *op. cit.*, p. 273.

⁵ Evans, David, *op. cit.*, p. 135.

On ne saurait cependant suggérer que dans tous ces exemples le texte hugolien soit tourné en dérision. Ne seraient-ce pas plutôt les personnages de la comédie parisienne qui font les frais de la satire, alors que les poèmes originaux servent par-dessus tout de modèle formel, de prétexte à l'ennoblissement ironique d'une société qui ne le mérite visiblement pas ?¹

Myriam Robic le montre dans son analyse de « V.... le baigneur », parodie de « Sara la baigneuse » :

Banville conserve majoritairement les strophes qui contiennent des références mythologiques et/ou orientales, qu'il réutilise à son gré pour ridiculiser le personnage mis en scène, le docteur Pierre Véron, ou qu'il occidentalise en les substituant à des éléments typiques de la modernité du Second Empire par un procédé de « transcontextualisation »².

Cette notion de Linda Hutcheon permet, en effet, de rendre compte de l'effet de « collision », entre les données culturelles du passé et les réalités triviales du présent, qui se manifeste dans la parodie banvillienne. Les personnages contemporains sont ceux qui font les frais de la satire banvillienne comme l'explique également Laura Hernikat Schaller :

La satire banvillienne s'attaque à une multitude de personnalités, qui sont pour la plupart encore vivantes au moment de la parution, et se rattachent d'une manière ou d'une autre au champ culturel de l'époque, autrement dit, à la petite actualité parisienne³.

Nous avons déjà évoqué le caractère d'indifférenciation que Glatigny attribue aux journalistes, au point au point de présenter leurs proses comme interchangeable. Il est paradoxal de constater que ce reproche de manque d'originalité lui est également inspiré par son maître :

Banville associe souvent le milieu de la presse à la pratique de la copie - fruit de sa fainéantise -, comme c'est le cas dans « Chaudesaigues dit à Rolle », qui dirige sa satire contre deux des critiques de l'époque, Chaudesaigues, « critique inlu » (v.6), « candide barde » (v.7), et Rolle, « vieillard pointu » (v.3), qui réutilisent les écrits des autres sans scrupule⁴.

La parodie de Banville, dont nous venons de préciser le procédé général et les intentions, s'appuie sur un certain nombre de techniques comiques, particulièrement dans la manière de traiter la rime. L'utilisation d'anthroponymes à la rime est l'un des plus fréquents, comme l'explique David Evans :

¹ *Ibid.*, p. 138.

² Robic, Myriam, *Hellénismes de Banville. Mythe et modernité*, Honoré Champion, 2010, p. 431-432.

³ Hernikat Schaller, Laura, *Parodie et pastiche dans l'œuvre poétique de Théodore de Banville*, Classiques Garnier, 2017, p. 222.

⁴ *Ibid.*, p. 225.

Les noms propres sont placés souvent à la rime très riche, ce qui leur donne un aspect ridicule. Ainsi, quand le critique accuse Alexandre Dumas d'une prolixité invétérée, la rime inattendue fait rire : Tu gâtes le papier de quatre Lamartines / Comme un Augu trop plein tu répands tes tartines ». (« Le Mirecourt »)¹.

Myriam Robic apporte également un certain nombre de précisions sur le rapport à l'hypotexte :

Ces parodies sont toujours clairement déclarées et revendiquées comme en témoigne le titre des poèmes [...]. Ces parodies sont, de plus, marquées par leur fidélité à leurs hypotextes dans la mesure où elles suivent souvent la structure narrative et métrique de leur modèle².

Ce sont là des caractéristiques, aussi bien comiques que parodiques, que nous retrouverons chez Glatigny. Une certaine proximité entre le texte original et la parodie, notamment au niveau du titre, permet d'ailleurs de faciliter le travail de reconnaissance de l'hypotexte.

3.3.2. La satire dans *Gilles et Pasquins*

Dès la dédicace du livre, à son ami Camille Pelletan, Glatigny explique qu'il paraît avec retard, à cause de la guerre de 1870, et, ce faisant, il le situe dans une tradition de satire politique : « Ce n'est plus guère aujourd'hui qu'un volume rétrospectif qui servira peut-être à l'historien des mazarinades de la fin de l'empire »³. Il le présente également comme un « bouquin frivole »⁴. On retrouve là un ton d'autodénigrement habituel chez Glatigny. Il s'y ajoute la problématique de la survivance de la parodie d'actualité, une fois que l'actualité du moment est oubliée.

Une fois passé le prologue, le recueil commence directement avec une parodie de Victor Hugo. Le procédé en est simple, et conforme à la pratique de Théodore de Banville, à savoir la projection de personnages de l'actualité dans un poème célèbre, en l'occurrence extrait des *Contemplations*. L'hypotexte et sa parodie portent le même titre, « Le revenant ». Hugo y développait l'idée que, par une grâce divine visant à consoler les mères éplorées, des enfants morts pouvaient renaître de la même mère. Glatigny transforme la figure maternelle en la personne d'Adolphe Guérault, fondateur du journal anticlérical *L'Opinion nationale*⁵, désespéré d'avoir perdu l'un de ses rédacteurs, Edmond About. Mais à la fin du poème, de même que la mère hugolienne retrouvait dans son nouvel enfant celui qui était décédé, About

¹ Evans, David, *op. cit.*, p. 150.

² Robic, Myriam, *op. cit.*, p. 431.

³ Glatigny, Albert, *Poésies complètes*, éd. cit., p. 227.

⁴ *Ibid.*, p. 228.

⁵ Cf. Hamson, Bernard, *George Sand face aux Églises*, L'Harmattan, 2005, p. 177.

se réincarne en Francisque Sarcey. La parodie emprunte à son modèle des formulations très précises, par exemple au moment de la reconnaissance finale : « *Guérault, en relisant une prose connue, / Entendit le Sarcey qui lui disait tout bas : / “Tu regrettes About, c’est moi, ne le dis pas !”* »¹. Dans l’hypotexte, on lisait : « Elle entendit, avec une voix bien connue, / Le nouveau-né parler dans l’ombre entre ses bras, / Et tout bas murmurer : - C’est moi. Ne le dis pas »². Jean Reymond parle du « manque de goût et de mesure de Glatigny » et d’une parodie « sacrilège »³. Il faut bien entendu rappeler que Glatigny ne s’attaque pas à l’œuvre de Victor Hugo et que le but est de faire contraster l’émotion présente dans l’hypotexte avec le ridicule des personnages mis en scène dans la parodie. La reprise de situations et d’énoncés comparables ne fait que renforcer l’écart entre les deux « mondes », ce qui est le procédé typique de la parodie banvillienne.

La satire de Glatigny prend principalement pour cible le monde de la presse. La prose journalistique est qualifiée de « *prose bien brossée* »⁴. Guérault, en lisant Sarcey, « *reli[t] une prose connue* »⁵ : cela démontre le style interchangeable des rédacteurs. Sarcey n’a pas de personnalité propre, non seulement il n’est qu’un double d’About mais dès son apparition il n’existe que sur le mode de la comparaison : « *Soudain un nouveau bon jeune homme / Parut qui rappelait Biéville* »⁶.

Le poème suivant de *Gilles et Pasquins*, « *Le Siècle* », prolonge cette thématique par le même procédé banvillien de projection de personnalités dans un hypotexte hugolien. Il s’agit de « *Passé* », dont le premier vers est cité en exergue de sa parodie : « *C’était un grand château du temps de Louis treize* »⁷. L’hypertexte remplace le château à la splendeur passée par le journal républicain *Le Siècle*, dont Glatigny décrit le déclin : « *C’était un grand journal du temps de Biéville* »⁸. L’une des transformations parodiques illustre particulièrement la tension entre prose et poésie. Chez Hugo : « *Et les marbres mêlaient leur vieux branchage austère, / D’où tombaient autrefois des rimes pour Boileau* »⁹. Dans l’hypertexte la prose journalistique de Gustave Chadeuil, critique musical¹⁰, s’est substituée au poète : « *Le mardi ramenait le feuilleton lyrique / Où pleuvaient tristement les phrases de Chadeuil* »¹¹. Les deux

¹ Glatigny, Albert, *Poésies complètes*, éd. cit., p. 233.

² Hugo, Victor, *Œuvres poétiques II*, éd. cit., p. 607.

³ Reymond, Jean, *op. cit.*, p. 368.

⁴ Glatigny, Albert, *Poésies complètes*, éd. cit., p. 232.

⁵ *Ibid.*, p. 233.

⁶ *Ibid.*

⁷ Hugo, Victor, *Œuvres complètes. Poésie I*, éd. C. Gély, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1985, p. 860.

⁸ Glatigny, Albert, *Poésies complètes*, éd. cit., p. 234.

⁹ Hugo, Victor, *Œuvres complètes. Poésie I*, éd. cit., p. 860.

¹⁰ Sirven, Alfred, *Journaux et journalistes. Le Siècle*, Cournol, 1866, p. 374.

¹¹ Glatigny, Albert, *Poésies complètes*, éd. cit., p. 234.

amants du poème hugolien sont remplacés par le député Léonor-Joseph Havin, qui avait pris les rênes du *Siècle*, accompagné de ses rédacteurs : « *Havin se promenait avec ses rédacteurs. / Il nommait Biéville un immense critique, / Bien plus fort que Sarcey, Lucas un homme antique : / Ces soleils se servaient entre eux de réflecteurs* »¹. On a ici une sorte de version parodique des promenades du roi accompagné de ses courtisans, la métaphore du soleil rappelant bien entendu Louis XIV. La fin de la parodie se focalise sur le « couple » formé par le député à la tête du journal et son critique : « *Biéville et Havin, qu'admire Delamarre, / Marchaient dans leur candeur sans voir les pieds de nez / Qu'on leur faisait du fond astral du Tintamarre... / Ô douce illusion, ô canards dans la mare ! / Ô pontifes, ô sphinx toujours enchifrenés !* »². Si la satire se concentre sur Biéville, ce n'est sans doute pas un hasard, comme nous l'indique ce commentaire d'Alfred Sirven :

Le critique du *Siècle* a fait une opposition assez vive aux productions de quelques hommes de talent qui ont, ces derniers temps, tenté, avec des chances diverses, d'unir ces deux frères ennemis : le réel et l'idéal. Nous voulons parler de M. Ch. Bataille, Théodore de Banville, Jean du Boys, Amédée Rolland, etc.³

On retrouve dans cette liste des proches de Glatigny. La satire devient ainsi le lieu de règlements de compte personnels. « Les jumeaux » en est un autre exemple. Le *Figaro* est transformé en un spectacle grotesque dans lequel les journalistes sont exhibés, y compris sous la forme de frères siamois : « *On tirait le rideau lentement. Le plafond / Était garni de ces voiles roses qui font / Comme une lueur de féerie, / Et l'on apercevait Scholl et Wolff enlacés, / Immobiles, semblant inertes et glacés, / Au fond d'une niche fleurie* »⁴. Jean Reymond met en avant tous les éléments d'ordre personnel qui motivent cette satire :

Glatigny avait été amoureux de Titine, « héroïne chère à Champfleury et bien connue aussi de Scholl », qui éprouvait une grande antipathie pour l'auteur de *Gilles et Pasquins*. En effet, celui-ci l'avait caricaturé assez méchamment dans les *Joyeusetés galantes*, ainsi que Wolff d'ailleurs.

Scholl dont l'esprit valait bien celui de son adversaire, pour ne pas dire davantage, avait lancé des mots cinglants contre le pauvre comédien.

Quant à la haine de notre poète pour Albert Wolff, nous en connaissons déjà les raisons [*Nous avons déjà évoqué l'affaire du duel qui avait opposé les deux hommes*]⁵.

¹ *Ibid.*, p. 236.

² *Ibid.*

³ Sirven, Alfred, *Journaux et journalistes. Le Siècle*, Cournol, 1866, p. 374.

⁴ Glatigny, Albert, *Poésies complètes*, éd. cit., p. 331.

⁵ Reymond, Jean, *op. cit.*, p. 374.

Au-delà de l'anecdote, le fait que Glatigny et Scholl rivalisent pour une même actrice nous révèle qu'ils appartiennent au même milieu, à cette « école fantaisiste » post-romantique que décrit Pierre-Jean Dufief, et qui les amène à fréquenter les mêmes lieux et à collaborer aux mêmes journaux :

[Scholl] donne des articles sur le Tout-Paris, notamment au *Figaro*, sur le monde des théâtres qu'il connaît bien car il a des liaisons avec de nombreuses actrices [...]. Ce goût des potins, des ragots de coulisse, des indiscretions sur les contemporains, des portraits à clefs est caractéristique des petites feuilles fantaisistes ; la censure impériale favorise l'éclosion de tous ces journaux légers qui ne traitent ni de politique, ni de sujets de fond et qui se consacrent à mille riens¹.

Scholl participe à de nombreuses revues, notamment au « *Boulevard* dirigé par le caricaturiste Carjat, illustré par Daumier ; ce journal où se croisent les signatures de Catulle Mendès, Banville, Baudelaire, Glatigny et Scholl »².

Il est donc logique que les procédés parodiques que nous sommes en train de détailler soient également utilisés envers des personnages pour qui Glatigny n'a aucune animosité, dans le cadre de poèmes où le ludique l'emporte sur le satirique. Une parodie se place particulièrement sous le signe de l'hommage et de la complicité : « Le Lys dans la chambre », mettant en scène Théodore de Banville. Tout de suite un hypotexte vient à l'esprit : *Le Lys dans la vallée*. Le dispositif de Glatigny est subtil puisque sa parodie inclut une autre parodie (« L'Ombre d'Éric » des *Odes funambulesques* de Banville, qui prend pour cible le critique et homme politique Paulin Limayrac³), s'appuie sur elle et la prolonge, comme on s'en rend compte dès la première strophe :

*Banville, ce porteur de lyre,
Qu'emporte son fougueux délire
Plus haut que ne monte Al-Borack,
Un jour, en fleur que voit éclore
Le pré vert baigné par l'aurore,
Métamorphosait Limayrac.*

*Dans une ode à bon droit célèbre,
Du Volga jusqu'au bord de l'Èbre,
Cet éblouissant racoleur
De rythmes, de rimes dansantes,
Chantait aux Muses frémissantes :*

¹Dufief, Pierre-Jean, « Aurélien Scholl : fantaisie et codes journalistiques », dans *La Fantaisie post-romantique*, éd. cit., p. 158-159.

² *Ibid.*, p. 159.

³ Banville, Théodore de, *Odes funambulesques*, éd. cit., p. 138-140.

« Si Limayrac devenait fleur ! »¹.

La parodie opère à plusieurs niveaux. D'un point de vue général, le comique naît de la dimension stéréotypée du poème : la fameuse rime lyre-délire ou la métaphore bucolique de la fleur qui éclot. Cette dernière image participe d'un effet d'ironie envers Banville par la dimension excessive des compliments qui lui sont adressés (son poème connu de la Volga jusqu'à l'Èbre), louanges d'ailleurs ambiguës même au premier degré (« éblouissant racoleur »). La relation hypertextuelle la plus immédiate consiste en une citation (« Si Limayrac devenait fleur ») de « L'Ombre d'Éric » des *Odes funambulesques*.

Dans les commentaires ajoutés dans l'édition de 1873 des *Odes funambulesques*, Banville expliquait la dimension parodique de son poème :

L'Ombre d'Éric, c'est le titre d'un roman de Paulin Limayrac, tout à fait oublié aujourd'hui, et qui d'ailleurs fut toujours oublié, et cela dès le moment où il parut. Je trouvai amusant de donner ce titre à un poème composé sur Paulin Limayrac lui-même.

Littérairement, ces six couplets sont une parodie de la *romance en général*, de ce genre faux et absurde où des êtres parfaitement classés comme mammifères font toujours semblant de croire qu'ils sont oiseaux ou fleurs, ou qu'ils pourraient, dans certaines occurrences, le devenir².

Banville fait également allusion au succès populaire de sa parodie. Ainsi, l'hyperbole de Glatigny (« Du Volga jusqu'au bord de l'Èbre ») n'est pas dénuée de fondement : « Ma chanson eut mille fois plus de succès que je ne l'espérais et que je ne l'aurais voulu ; en quelques jours tout Paris la sut par cœur »³.

Une autre parodie de Glatigny se place sous le signe de l'hommage et de la complicité : « Monselet et les homards », dans lequel Charles Monselet est plongé dans un abîme rempli de créatures marines. Le dernier tercet se réfère directement à l'hypotexte : « *Mais la clémence sied aux homards monégasques. / Et ces martyrs que guette un cuisinier cruel / Venaient lécher les pieds du nouveau Daniel* »⁴. Cette dernière référence se rapporte à l'épisode biblique de Daniel plongé dans la fosse aux lions, dont Hugo a tiré un poème qui sert d'hypotexte à Glatigny. « Les lions » est un poème-fleuve tiré de *La Légende des siècles*, tandis que Glatigny se contente d'un sonnet⁵. Les ressemblances sont surtout marquées au

¹ Glatigny, Albert, *Poésies complètes*, éd. cit., p. 292.

² Banville, Théodore de, *Odes funambulesques*, éd. cit., p. 333-334.

³ *Ibid.*, p. 334.

⁴ Glatigny, Albert, *Poésies complètes*, éd. cit., p. 312.

⁵ « Monselet dévoré par les homards est encore une parodie de Victor Hugo, mais le poème de *La Légende des Siècles, Les Lions*, est beaucoup plus long que le sonnet de Glatigny, heureusement pour nous » (Reymond, Jean, *op. cit.*, p. 378).

début des poèmes : « Les lions dans la fosse étaient sans nourriture »¹ chez Hugo, tandis que dans la version maritime de Glatigny : « *Les homards affamés hurlaient dans leur prison* »². Bien entendu le contraste est fort entre un épisode biblique dans lequel un héros est plongé dans la fosse aux lions et un autre dans lequel un critique gastronomique doit affronter des homards. La dimension satirique est fortement teintée de comique, sur fond de complicité personnelle entre les deux auteurs. Il faut noter, là encore, que Monselet appartient à la même veine « fantaisiste » que Glatigny. La correspondance de ce dernier atteste de l'amitié qui les liait. Tous deux ont participé au *Nouveau Parnasse satyrique du dix-neuvième siècle*.

L'œuvre poétique de Charles Monselet nous permet de mettre à jour un nouvel hypotexte servant de base à la parodie de Glatigny. Dans un registre proche de l'héroï-comique, Monselet a en effet rédigé des « Sonnets gastronomiques », consacrés notamment aux cèpes, à la choucroute ou à la semoule³. L'un d'eux est dédié au homard et le fait apparaître comme un animal redoutable, élément que reprend Glatigny. Le homard est en effet qualifié de « monstre rouge »⁴, dangereux même au moment où l'on cherche à le déguster : « Il se cramponne aux doigts qui veulent l'attaquer. / Et si quelque imprudent cherche à briser sa pince : / "Prends garde ! lui dit-il, je suis encore un prince !" »⁵. On notera d'ailleurs, que, dans *Gilles et Pasquins*, se trouvent aussi des « Sonnets spartiates »⁶, qui dès leur titre se présentent comme un renversement parodique des « Sonnets gastronomiques » de Monselet, à qui ils sont d'ailleurs dédiés. Le temps de deux sonnets, Glatigny y affirme son goût pour la nourriture simple des lieux interlopes, loin de l'univers luxueux dans lequel baignent de nombreux textes de Monselet.

Glatigny donne, dans le dernier tercet, un cadre monégasque à « Monselet et les homards ». C'est une allusion à un goût personnel de son ami, qui a consacré plusieurs poèmes à cette ville. Dans « Encore Monaco », on trouve la description d'une faune qui rappelle celle de la parodie de Glatigny, même si elle désigne de manière métaphorique la chance que les touristes viennent tenter au casino : « Cet animal à la triple cuirasse, / Qui sait braver et le plomb et l'épieu ; / Sirène, sphinx, méduse à l'œil qui glace »⁷. La parodie est donc clairement ludique, finalement aussi innocente que les homards monégasques, qui au dernier moment épargnent le critique gastronome : le texte semble mettre en scène sa propre

¹ Hugo, Victor, *Œuvres complètes. Poésie II*, éd. J. Gaudon, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1985, p. 580.

² Glatigny, Albert, *Poésies complètes*, éd. cit., p. 312.

³ Monselet, Charles, *Poésies complètes*, Dentu, 1880, p. 123-142.

⁴ *Ibid.*, p. 139.

⁵ *Ibid.*, p. 140.

⁶ Glatigny, Albert, *Poésies complètes*, éd. cit., p. 314-315.

⁷ Monselet, Charles, *op. cit.*, p. 241.

magnanimité. Un autre élément nous permet d'illustrer la manière dont la parodie met à nu ses propres procédés. En effet, comme le dit Bergson, il y a dans la parodie une dimension de « voleur volé », de retournement de la créature contre son créateur¹. On peut le constater ici, puisque Glatigny s'amuse à plonger son ami dans l'un de ses propres sonnets gastronomiques.

La notion de chute se retrouve dans « La Chute d'un ange ». Comme nous l'avons déjà vu, Glatigny a l'habitude de conserver dans sa parodie le titre de l'hypotexte, en l'occurrence un poème de Lamartine. Jean Reymond souligne que Glatigny « se gausse pesamment du courriériste et auteur dramatique, Jules Prével »². Cette parodie ne se prête pas à de longs commentaires et semble un simple divertissement lié à une actualité anecdotique, à savoir la sévérité accrue des critiques de Prével, notamment à l'encontre du dramaturge Henri Becque. Pourtant, on peut établir certaines corrélations entre le monumental hypotexte de Lamartine et la courte pièce de Glatigny. Celui-ci évoque Prével, son « *doux front, ces cheveux que le coiffeur soumet / Un instant, et qu'après reprend la folle brise* »³. Cette vision des cheveux rebelles semble prendre sa source chez Lamartine : « Ses cheveux, qu'entrouvrant le léger vent du soir, / Ondoyaient sur ses bras comme un grand voile noir »⁴.

Glatigny prend prétexte de sa parodie pour opposer à nouveau poésie et critique journalistique : « *Hier, il se jetait sur l'infortuné Becque / Avec l'activité dévorante d'un Tchèque. / Il n'aime plus les vers, ce poète ! on dirait / Que Magnard l'a mordu dans un endroit secret* »⁵. Ainsi le poète Prével, comme contaminé par son métier et la morsure de Magnard, se détourne des vers. Francis Magnard, critique au *Figaro*, est l'une des « têtes de turc » des *Gilles et Pasquins*, Glatigny s'amuse lui-même de la fréquence avec laquelle il le convoque, dans « Déjà nommé » : « *Je reviens, et mon vers en riant s'y résigne, / À ce Magnard toujours si cocasse* »⁶. On remarque surtout que Glatigny, avec le titre « Déjà nommé », fait référence au poème éponyme de Victor Hugo. Celui-ci y faisait la satire de Dupin, qu'il avait « déjà nommé » dans « L'Autre président », et que le mépris, dans lequel il le tient, dispense d'une nouvelle identification. Nous avons vu que c'est justement dans « Déjà nommé » que figurait le « Pasquin » qui a sans doute inspiré à Glatigny le titre de son recueil. On observe ainsi à quel point Glatigny se plaît à souligner la nature mimotextuelle de sa poésie.

¹ Bergson, Henri, *op. cit.*, p. 125.

² Reymond, Jean, *op. cit.*, p. 370.

³ Glatigny, Albert, *Poésies complètes*, éd. cit., p. 322.

⁴ Lamartine, *Œuvres poétiques*, éd. M.-F. Guyard, Gallimard, Pléiade, 1963, p. 827.

⁵ Glatigny, Albert, *Poésies complètes*, éd. cit., p. 323.

⁶ *Ibid.*, p. 324.

La plaisanterie sur la « morsure » de Magnard illustre une véritable peur de la « contamination » et donc de la ressemblance qu'elle entraînera. Les journalistes deviennent des créatures homogènes, interchangeable, à la prose et aux comportements stéréotypés. Nous avons rencontré cette accusation dans la parodie du « Revenant » : un journaliste meurt, un autre le remplace sans qu'on puisse noter de différences entre eux. Dans « Les jumeaux », le thème de l'identité parfaite est évidemment utilisé, à propos de Wolff et Scholl : « *On les eût dit fondus / L'un dans l'autre. C'était bien deux individus, / Mais n'en formant qu'un par miracle !* »¹. Il en est de même de leurs écrits, dont l'indifférenciation les rapproche des excréments : « *Leurs proses, qu'on montrait en dépit des chaleurs / Dans un vase arrondi peint de folles couleurs, / Leurs deux proses étaient pareilles* »².

Leur absence d'individualité fait que Glatigny attaque souvent les journalistes en tant que groupe, en les citant en vrac. Dans « Les jumeaux », le spectacle grotesque qui culmine avec l'apparition de Wolff et Scholl met en scène l'ensemble des rédacteurs du *Figaro*. Parfois Glatigny ne fait que les nommer et ne prend pas le temps de leur réserver une « pique » particulière : « *On montrait [...] / Lespès l'infatigable, et Bourdin et Jouvin, / Et Sarcey qui voulait, en ce temps, mais en vain, / Nous mettre à l'École normale* »³.

Cet élément est l'un des principaux axes de la parodie glatignienne, y compris dans la cadre de la satire politique. Dans « Églogue », deux politiciens du Second Empire, Émile Ollivier et Eugène Rouher s'affrontent verbalement devant un juge, le poète Louis Belmontet, ce dernier ne parvenant pas à trancher : « *L'un vaut l'autre. Chacun a le droit d'être vainqueur* »⁴. Dans « Comité d'Albuféra », les députés ne sont que des ombres indistinctes : « *Formes que le brouillard des matins gris estompe, / Nos autres députés, ces frères apparences* »⁵. Ironiquement Glatigny leur oppose la célébrité de Napoléon Suchet, duc d'Albufera, député de l'Eure qui présida le Comité organisant le plébiscite de Napoléon III du 8 mai 1870⁶. Mais l'illustre personnage est ramené à un « double » : « *“Vive d'Albufera !” Chantent les primevères ; / “C'est un autre Ollivier,” dit la pâle églantine* »⁷.

Le principe d'indifférenciation atteint son paroxysme dans l'appendice du recueil : Glatigny se demande si un index ne serait pas nécessaire pour permettre au lecteur de reconnaître tous les personnages qui défilent dans les pages de ses poèmes. C'est le choix que

¹ *Ibid.*, p. 332.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 330

⁴ *Ibid.*, p. 265.

⁵ *Ibid.*, p. 289.

⁶ Vapereau, Gustave, *Dictionnaire universel des contemporains, concernant toutes les personnes notables, de la France et de l'étranger* (cinquième édition), Hachette, 1880, p. 25.

⁷ Glatigny, Albert, *Poésies complètes*, éd. cit., p. 289.

fait notamment Théodore de Banville pour ses *Odes funambulesques*. Néanmoins Glatigny répond par la négative, compte tenu de la médiocrité et du peu d'importance des personnalités visées par sa satire :

Un *Index* serait peut-être utile pour un livre de ce genre. Il est fait mention dans ces pièces, improvisées au hasard du journalisme parisien, de quelques êtres obscurs, accidents quotidiens nés d'un fait divers, décrotteurs du *Figaro* aussitôt oubliés qu'aperçus. Mais à quoi bon ? Quand le public saurait que Rogat et Covielle désignent un même imbécile, en quoi serait-il plus avancé ?¹.

En effet, « Covielle » est un pseudonyme utilisé par le journaliste Henry Rogat².

On voit donc l'influence forte que les mécanismes de la parodie banvillienne exercent sur Glatigny. C'est dans le monde de la presse parisienne que Glatigny choisit les « victimes », de manière plus ou moins satirique selon les cas, qu'il projette dans des sources hugoliennes. Des lignes de tensions se dessinent ainsi entre les « amis » comme Monselet, ou au contraire les « ennemis », tels les critiques du *Figaro*. En effet, si la prose journalistique devient une parole concurrente de la poésie, que dire lorsque, par le biais de la critique littéraire, elle prend elle-même directement pour cible certains poètes ? Dans les *Odes funambulesques* déjà, Théodore de Banville avec « Le Critique en mal d'enfant », décrivait la mort d'un « critique célèbre »³ incapable de lui-même enfanter, et qui dans le dernier vers se révèle être une baudruche vide. La situation est cependant plus complexe, puisque les poètes collaborent eux-mêmes aux journaux, notamment Banville qui publie dans le *Figaro* et devient dès 1869 et pour dix ans feuilletoniste au *National*⁴. La situation de Glatigny n'est cependant pas aussi florissante que celle de son mentor, et l'ensemble de sa correspondance témoigne de sa difficulté à placer des pièces versifiées, ou même de simples articles, auprès de la presse⁵. Cela explique son hostilité à l'égard de Francis Magnard, cible privilégiée des *Gilles et Pasquins*, symbole du rédacteur à qui il faut plaire pour être publié. Une remarque de Maxime Rude permet de comprendre la crainte que pouvaient ressentir d'éventuels futurs rédacteurs du *Figaro* envers un homme qui tenait leur carrière entre ses mains :

il avait pour tout nouveau rédacteur l'œil d'un ennemi, et, en s'approchant de lui, on aurait entendu quelque chose d'analogue au grognement du chat

¹ *Ibid.*, p. 358.

² Joliet, Charles, *Les Pseudonymes du jour*, Dentu, 1884, p. 51.

³ Banville, Théodore de, *Odes funambulesques*, éd. cit., p. 190.

⁴ Andrès, Philippe, *op. cit.*, p. 181.

⁵ Cf. *Lettres inédites de Albert Glatigny*, éd. V. Sanson, Rouen, 1932, p. 102, 134, ou 233-234.

qui, au moment où il a la patte sur une aile de poulet, en voit un autre pénétrer dans l'office¹.

Ces éléments expliquent l'aigreur de Glatigny qui, combinée avec le goût de la parodie du courant « fantaisiste », est à l'origine des *Gilles et Pasquins*. Ce mélange donne à ce recueil une dimension de « jeu de massacre », expression à peine exagérée devant un tel entremêlement de ludique et de satirique aux dépens de la classe journalistique parisienne.

4. TRIVIALISATION

Nous allons à présent aborder les textes licencieux d'Albert Glatigny. Certains peuvent sembler amusants pour le lecteur contemporain, d'autres risquent de choquer par la vulgarité de leur contenu. L'intérêt littéraire de certaines pièces peut également sembler problématique. Pourtant, il nous semble important de consacrer une partie de notre travail à cet aspect de l'œuvre d'Albert Glatigny, et cela pour plusieurs raisons.

D'abord, la vulgarité de ces œuvres a entraîné des silences, par exemple de la part de Jean Reymond. Nous sommes en présence d'un matériau « vierge » du point de vue critique et donc susceptible d'analyses totalement inédites. D'autre part, des recueils comme *Le Parnasse satyrique du dix-neuvième siècle* peuvent se targuer de la participation de tous les grands auteurs de l'époque. Le type d'humour que l'on y trouve est donc représentatif de son temps et nous renseigne sur le contexte dans lequel la parodie se pratiquait. Cela nous amène à la raison la plus importante de traiter ce sujet : la dimension rabaissante de la parodie, voire obscène, est extrêmement fréquente, notamment dans le langage courant ou la littérature populaire. Un travail qui prend pour sujet la pratique parodique ne peut donc pas faire l'impasse, pour des raisons de bienséance, sur ces textes au contenu fortement « incorrect ».

4.1. *Le Parnasse satyrique du dix-neuvième siècle (1864)*

Dans un article récent, Nicolas Valazza évoque les éditions clandestines auxquelles Auguste Poulet-Malassis se livre après son départ à Bruxelles en 1863, et particulièrement *Le Parnasse satyrique du dix-neuvième siècle*². C'est également dans ce contexte que seront publiés les ouvrages de Glatigny *Les Joyeusetés galantes et autres du vidame Bonaventure de La Braguette* (1866) et *Les Bons contes du Sire de la Glotte* (1870). Nicolas Valazza établit à juste titre la dimension parodique qui habite souvent les textes licencieux :

¹ Rude, Maxime, *Confidences d'un journaliste*, éd. cit., p. 56.

² Valazza, Nicolas, « Aux seuils de l'enfer de la bibliothèque. À propos de quelques éditions clandestines de Poulet-Malassis », *Romantisme*, n° 155 (2012-1), Armand Colin, p. 135-146.

La parodie constitue indiscutablement l'un des genres dominants (si ce n'est le genre dominant) parmi les livres relégués à l'enfer des bibliothèques : le détournement obscène (la per-version) des classiques, de même que la profanation des textes sacrés ou pieux n'ont cessé, en effet, d'alimenter la veine des parodistes, au moins depuis l'époque médiévale ¹.

De plus, il rappelle une réalité chronologique qui bouleverse quelque peu l'histoire littéraire et l'importance de ce qui pourrait ne ressembler qu'à des amusements potaches. En effet, une première impression peut suggérer que le titre *Le Parnasse satyrique du dix-neuvième siècle* parodie le fameux *Parnasse contemporain*, série de trois volumes publiée par les éditions Lemerre. Il semble cependant que la parodie ait « précédé » son modèle, comme l'explique Nicolas Valazza :

En méditant sur l'origine de l'appellation, Mendès se souvient que les jeunes poètes d'alors songèrent naturellement aux publications analogues des poètes leurs ancêtres, et ils publièrent le *Parnasse contemporain*, comme Théophile de Viau avait publié le *Parnasse satyrique*, comme d'autres lyriques avaient publié d'autres Parnasses. Or, plutôt que de songer aux sources ancestrales du lyrisme parnassien, ces jeunes poètes ne pouvaient manquer de garder à l'esprit la parution toute récente du *Parnasse satyrique du dix-neuvième siècle*, dans lequel plusieurs d'entre eux avaient eu l'occasion de s'illustrer².

Une dimension remarquable du *Parnasse satyrique du dix-neuvième siècle* est la fonction de sociabilité qu'elle manifeste entre ses divers participants. Les poètes se répondent et se moquent les uns des autres par poèmes interposés, formant ainsi un réseau d'allusions dans lequel la dimension ludique l'emporte sur la satire. Ainsi, Albert Glatigny figure dans l'un des premiers poèmes du deuxième *Parnasse satyrique*, « La pauvreté de Rothschild » par Théodore de Banville : « Oh ! que Rothschild est pauvre ! Il n'a pas vu Lagny ; / Il n'a jamais de joie. / Le riche est ce poète appelé Glatigny ! / Le riche c'est Monjoye ! »³. Il ne s'agit pas ici, bien entendu, de se moquer de la misère d'Albert Glatigny, mais au contraire de vanter la grandeur du poète par rapport à la vie étroite et purement matérielle du bourgeois, symbolisé par Rothschild.

Le premier poème d'Albert Glatigny est « Les Antres malsains », célèbre pour avoir sans doute exercé une influence sur « Vénus Anadyomène » de Rimbaud. Le poème de Glatigny décrit une maison close avec un mélange de pittoresque et de réalisme qu'on retrouvera plus tard dans le « bossu Bitor » de Tristan Corbière. S'il n'est pas possible de

¹ *Ibid.*, p. 138.

² *Ibid.*, p. 145.

³ *Le Parnasse satyrique du dix-neuvième siècle*, Rome, à l'Enseigne des sept péchés capitaux [Bruxelles, Poulet-Malassis], [1864], t. 2, p. 17.

considérer « Les Antres malsains » comme une parodie stricte, on peut cependant y trouver de nombreux échos baudelairiens, comme le notait déjà Steve Murphy¹. Les vers suivants en sont une illustration :

Il fait nuit. Mots confus, romances ordurières,
Se croisent sous le toit du logis ténébreux,
Et, tombant de sommeil, les pâles ouvrières
Se mettent au labeur qui leur rend les yeux creux.

Ô louche volupté, c'est ton heure! Perdue
Dans les flots parfumés de ses grands cheveux blonds,
Laurette ouvre à demi sa paupière éperdue
Et compte les instants qui lui semblent bien longs².

Glatigny s'empare d'un motif baudelairien par excellence, le parfum des chevelures féminines. Cependant, le retournement parodique est particulièrement ironique : au lieu d'évoquer l'hébétude de l'amant, le motif cohabite avec la lassitude de la prostituée attendant que le client ait fini sa part du « labeur ».

Le poème suivant du *Parnasse satyrique*, également écrit par Glatigny, opère un contraste vis-à-vis des « Antres malsains ». Son titre, « Maigre vertu », peut laisser penser qu'il portera sur les femmes de « petite vertu », ce qui rappelle le poème précédent. Au contraire, la vertu est bien réelle, la maigreur se rapportant au physique de la femme décrite par le poète : « Elle a dix-huit ans et pas de poitrine, / Sa robe est très-close et monte au menton ; / Rien n'a gonflé la chaste lutrine : / Elle est droite ainsi qu'on rêve un bâton »³. S'ensuit un véritable contre-blason, prenant pour cible les défauts de la jeune fille :

Son épaule maigre a des courbes folles
Qui feraient l'orgueil des angles brisés ;
Ses dents, en fureur dans leurs alvéoles,
Semblent dire : Arrière ! au chœur des baisers⁴.

Son caractère est d'ailleurs en adéquation avec son apparence : « Ça n'a pas de cœur. La moindre fadaise / La fait aussitôt rougir jusqu'aux yeux, / Et de sa figure atone et niaise / Rien n'a déridé l'aspect soucieux »⁵. La dénonciation de cette sécheresse, à la fois de corps et d'esprit, se révèle être une satire de la médiocrité bourgeoise :

Dieu, dans sa bonté,

¹ Cf. *infra*, « II. La parodie chez Albert Glatigny, 1. État des lieux ».

² *Le Parnasse satyrique du dix-neuvième siècle*, éd. cit., t. 2, p. 195.

³ *Ibid.*, p. 197.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

A créé pour elle un jeune notaire,
Homme sérieux, de blanc cravaté ;
Et tous deux feront d'autres jeunes filles
Aux regards sans flamme, aux coudes pointus,
Pour qu'on voie encore au sein des familles
Fleurir le rosier des maigres vertus¹.

En 1866, une suite au premier *Parnasse satyrique* est publiée : *Le Nouveau Parnasse satyrique du dix-neuvième siècle*. On y retrouve d'abord une allusion à Albert Glatigny dans la note d'un poème de Charles Monselet, « Au coin du feu » : « Seul, je nargue le mariage. / J'ai tous les drames du ménage, / Sans en avoir tous les ennuis. / La pine en main, à la dérive, / Je sonne mon fils (1) ... Il arrive ! / Je suis père !... Ci gît mon fils... »². La note (1) explique l'expression, sous une forme faussement sérieuse qui imite les définitions du dictionnaire :

(1) SONNER SON FILS, *vulgo* : Se branler. Euphémisme attribué à Mme Octave. - Synonymes : se faire sauter la cervelle ; S'agacer le sous-préfet ; Se balancer le chinois ; Crier Vive l'Empereur ; Se sonner une Sarragosse ; Se polir la colonne ; Épouser la veuve poignet, etc. etc.

Après cette leçon de vocabulaire, la note passe directement à un récit mettant en scène Glatigny :

Anecdote, non pas en concordance, ô mon Dieu ! car M. Monselet est dualiste et conformiste, mais en situation telle quelle.

L'auteur du livre *Le Plaisir et l'Amour* errait, en compagnie de M. Albert Glatigny, le poète-Gland, dans le passage La Ferrière, l'un et l'autre si revêtus de pourpre, que les marcheuses continuaient à marcher. Le Dante de la table dit, en rectifiant les plis de sa tunique, au Virgile des *Antres malsains* :

Nos habits laissent voir les cordes de nos lyres³.

On se rend compte, à la lecture de ces lignes, à quel point il est difficile de reconstituer la logique ou les événements qui déterminent un humour placé sous le signe de l'allusion entre amis. On comprend que Monselet et Glatigny sont débraillés et rougeauds, au point de décourager les prostituées de les aborder, leur état suggérant qu'ils se sont déjà livrés à certains plaisirs, même si le pourpre renvoie ironiquement à la tenue des cardinaux. Cela est également renforcé par les périphrases qui relient les deux hommes à leurs œuvres : Monselet est l'auteur du *Plaisir et l'amour* et le « Dante de la table », tandis que Glatigny est celui des *Antres malsains*, poème consacré aux maisons closes. Surtout, Albert Glatigny est surnommé

¹ *Ibid.*, p. 198.

² *Le Nouveau Parnasse satyrique du dix-neuvième siècle*. Suivi d'un *Appendice au Parnasse satyrique*, Aux devantures des libraires. Ailleurs. Dans leurs arrière-boutiques [Bruxelles, Poulet-Malassis], [1866], p. 98.

³ *Ibid.*

le « poète-Gland ». Le gland désigne bien entendu le sexe masculin, comme le confirme l'*Histoire du Théâtre érotique de la rue de Santé*, dans une scène au cours de laquelle une jeune fille se défend des avances de Glatigny : « la vertu de Tronquette se manifestait en ce moment sous la forme d'un manche à balai, qu'elle brandissait sur la tête, la vraie tête (1), de ce poète immoral, mais convaincu »¹, et la note d'indiquer : « M. Albert Glatigny a été surnommé par M. Poulet-Malassis "le poète gland" ».

Dans ce *Nouveau Parnasse satyrique*, on trouve l'un des poèmes les plus licencieux de Glatigny : « Au vieux que j'ai fait cocu ». Le vocabulaire en est injurieux, dès l'attaque : « Oui, vieux con ! je l'ai baisée, / La pouffiasse arrosée / De ton sperme crapuleux, / Et qui laisse sur sa motte / Traîner ton nœud de marmotte, / Couvert de poils nébuleux »². L'acte sexuel est décrit à la manière d'une épopée, on est là en pleine pratique héroï-comique : « Sur l'une et l'autre mamelle / De cette jeune chamelle, / Comme le tambour Legrand, / J'ai souvent battu la charge, / Et mon vit à tête large / Prit sa bouche en conquérant »³. La figure de la prostituée est associée à la crainte de la contamination, présentée ici comme une sorte de vengeance : « Au retour des cons où j'erre, / J'ai mis pour ta ménagère, / Dans les poils de la putain, / Des morpions par centaines, / Vengeurs aux minces antennes, / Que tu cueillais au matin »⁴. Les références à la culture antique sont également nombreuses : « Je l'ai branlée, et j'ai mis / Ma pine chaude et robuste / Au fond d'un cul de Procuste, / Qui ne te fut point permis ! »⁵. Procuste étirait les membres de ses invités pour qu'ils correspondent aux dimensions de leur couche, on devine donc que l'organe du poète s'allonge également pour remplir son office.

L'« Envoi du livre *Les Vignes folles* à Charles Bataille » répond sans doute à la fonction de promotion des œuvres des participants au *Parnasse satyrique*. Le poème fait l'éloge des prostituées, « folles demoiselles » qu'on voit « se répandre sur le trottoir », « jeunes *retapeuses* qui font la gloire de Paris », qu'on peut « prendre par derrière, / Comme l'on veut, ou par devant »⁶. La compagne et inspiratrice du poète appartient elle-même à cette profession : « Ma muse est de cette famille ; / Sans peur qu'on me le reprochât, / J'ai fait la cour à cette fille, / Un soir, à la *Patte de Chat* »⁷. La dernière strophe amène une dimension intertextuelle : « Les uns s'en vont chercher des perles / Au pays de Coromandel ; Un autre

¹ *Le théâtre érotique de la rue de la Santé. Son histoire*, Batignolles-Bruxelles, Poulet-Malassis, 1864-1866, p. 5.

² *Le Nouveau Parnasse satyrique du dix-neuvième siècle*, éd. cit., p. 119-120.

³ *Ibid.*, p. 120.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 121.

⁷ *Ibid.*, p. 122.

entend siffler les merles ; / Puis-je pas aller au bordel ? »¹. Dans *Les Parisiennes de Paris*, Banville consacre un chapitre à la funambule Hébé Caristi, ainsi qu'à sa participation à la foire de Beaucaire : « C'était la première fois depuis la Révolution qu'on revoyait cette fête fameuse où les marchands d'Astracan, de Bagdad et de Mossoul se trouvaient réunis avec les pêcheurs de perles de la côte de Coromandel et les marchands d'aulx de Marseille »². La dimension poétique de cet exemple contraste avec l'exclamation finale de Glatigny, dont la trivialité est renforcée par le caractère oral (« Puis-je pas ? »). Le mot « bordel » est encore souligné par sa présence à la rime, créant un contraste saisissant avec l'univers de luxe orientalisant que suggèrent les perles de Coromandel.

La dimension ludique et presque *interactive* du recueil se manifeste à la suite de cet « envoi », avec « Au-dessous d'un portrait d'Albert Glatigny. (Dessin à la sanguine de Molin) », quatrain dans lequel Théodore de Banville s'amuse de la grande taille de son ami poète : « Ce lyrique mal mis, ce fumeur au long cou / Qui s'allonge toujours, sans qu'on sache jusqu'où, / C'est Glatigny, jeune homme aussi gras qu'une échelle, / Exilé de Paris, comme de Laroche (2) »³. La note (2) précise : « Pas la ville, - le directeur du Théâtre Mont-Parnasse ». Banville s'amuse ainsi des difficultés que Glatigny connaît dans sa carrière d'acteur. Il récidive dans le poème suivant, un simple distique : « Du même au même » : « Tel se manifesta le divin Glatigny, / Sculpté par Phidias, en beurre d'Isigny »⁴. Isigny, dont le beurre est l'une des spécialités, se trouve en Normandie, région d'origine de Glatigny. Cela donne l'occasion à Banville de détourner la référence prestigieuse au sculpteur Phidias en lui offrant un matériau peu prestigieux et périssable, le beurre d'Isigny permettant également une rime cocasse avec « Glatigny ». Dans « Au-dessous de mon portrait. Par un peintre du Jardin des Plantes », le poète normand prolonge les plaisanteries de Banville : « C'est Glatigny, rival de l'ancien télégraphe, / Amoureux de la Muse, aimé de la girafe, / À qui, doux résultat d'un voyage à Paphos ! / Il a fait, d'un seul coup, deux petits girafaux !! »⁵. Il est troublant de constater, même dans un simple échange tel que celui-là, placé sous le signe d'innocentes improvisations destinées à faire sourire, la dimension « mimotextuelle » de la poétique de Glatigny. Son quatrain porte presque le même titre que celui de Banville (même si, logiquement, il l'adapte à la première personne), on retrouve le début de vers « C'est Glatigny », de même que les plaisanteries sur sa taille. C'est par la dimension légèrement

¹ *Ibid.*

² Banville, Théodore de, *Les Parisiennes de Paris*, Teddington, The Echo Library, 2008, p. 55.

³ *Le Nouveau Parnasse satyrique du dix-neuvième siècle*, éd. cit., p. 122.

⁴ *Ibid.*, p. 123.

⁵ *Ibid.*

obscène de son quatrain (puisqu'il s'imagine s'accoupler avec une girafe) qu'il se distingue le plus de son maître en poésie.

« L'amoureuse de Mallarmé », poème de Glatigny, répond directement au poème qui le précède, « Les lèvres roses » de Mallarmé. Celui-ci s'amusait sans doute à railler le goût de Baudelaire pour les beautés exotiques, comme le notait Jean-Luc Steinmetz¹. Glatigny prolonge cet aspect parodique, en y mêlant le nom de Mallarmé. Il utilise un hypotexte baudelairien principal, « À une Malabaraise », et plus spécialement son premier distique : « Tes pieds sont aussi fins que tes mains, et la hanche / Est large à faire envie à la plus belle blanche »². La rime est reprise par Glatigny, qui y ajoute des rimes-calembours en rapport avec le nom du destinataire : « L'amoureuse de Mallarmé / Est une fille aux belles hanches ; / Elle a besoin d'un mâle armé, / L'amoureuse de Mallarmé. / En vain pour lui je m'alarmai : / Elle n'avait pas de fleurs blanches. / L'amoureuse de Mallarmé / Est une fille aux belles hanches »³.

Le poème suivant, « Per amica silentia lunae », est également de Glatigny. Le titre est un extrait de *L'Énéide* de Virgile : « Et déjà la phalange argienne, dans le bon ordre des navires, allait, venue de Ténédos par les silences amis d'une lune complice »⁴. La parodie repose sur le contraste entre le prestige de cet hypotexte et le caractère trivial du texte de Glatigny. Le poème s'appuie sur le double sens du terme « lune », qui sert en argot à désigner les fesses. Dans la première strophe, le poète exprime sa crainte que les fesses de sa bien-aimée ne s'élèvent jusqu'à la lune, ce qui les rendrait inaccessibles : « Mais si de la lune ton cul / Avait la hauteur importune, / Je serais un homme foutu, / Car tous les soirs je prends ton cul, / Et je ne peux prendre la lune »⁵. Dans la seconde strophe, Zoé rassure le poète et exprime elle aussi la crainte d'être lésée : « Et moi, je crains qu'un beau jour, m'attrapant, / Jusqu'à mon cul la lune ne descende. / Cet événement imprévu / Pour moi serait une infortune. / Car trompé par son air joufflu, / Quelque jour, au lieu de mon cul, / Tu pourrais bien prendre la lune »⁶. On se souvient alors que Baudelaire a consacré à la lune un poème dans lequel il la personnifie et l'érotise : « Tristesses de la lune ». On y voit l'astre s'endormir en caressant le « contour de ses seins »⁷, tandis qu'un « poète pieux, ennemi du sommeil »⁸, recueille entre ses mains la « larme furtive » qu'elle laisse échapper. Un autre hypotexte

¹ Steinmetz, Jean-Luc, *Stéphane Mallarmé. L'absolu au jour le jour*, Fayard, 1998, p. 92.

² Baudelaire, *Œuvres complètes I*, éd. cit., p. 173.

³ *Le Nouveau Parnasse satyrique du dix-neuvième siècle*, éd. cit., p. 146.

⁴ Virgile, *Énéide*, éd. J. Perret, Les Belles Lettres, 1977, p. 48, v. 254-255.

⁵ *Le Nouveau Parnasse satyrique du dix-neuvième siècle*, éd. cit., p. 147.

⁶ *Ibid.*

⁷ Baudelaire, *Œuvres complètes I*, éd. cit., p. 65, v. 4.

⁸ *Ibid.*, p. 66, v. 11.

baudelairien se dessine également : « Les bienfaits de la lune ». On y assiste à une « descente de la lune » qui peut avoir inspiré Glatigny :

La Lune, qui est le caprice même, regarda par la fenêtre pendant que tu dormais dans ton berceau, et se dit : « Cet enfant me plaît ».

Et elle descendit moelleusement son escalier de nuages et passa sans bruit à travers les vitres. Puis elle s'étendit sur toi avec la tendresse souple d'une mère, et elle déposa ses couleurs sur ta face¹.

On voit l'aspect de « perversion de l'hypotexte » sur lequel Glatigny fait reposer sa parodie : une scène innocente et touchante mettant en scène le baiser de la lune sur la joue d'un enfant est transformée en un poème des plus grivois. Nous retrouvons l'aspect « sacrilège » de la parodie de Glatigny, qui avait choqué Jean Reymond dans le cas du « Revenant ».

4.2. *Les Joyeusetés galantes et autres du vidame Bonaventure de la Braguette (1866)*

Lorsque Jean-Jacques Pauvert réédite *Les Joyeusetés galantes et autres du vidame Bonaventure de la Braguette* dans une anthologie de poésie érotique, il présente brièvement Glatigny, « le plus méconnu des excellents poètes de la deuxième moitié du XIX^e siècle »² et note que l'« [o]n n'a pas réimprimé les Joyeusetés galantes..., sauf erreur, depuis une bonne centaine d'années »³. Pour des facilités de consultation, nous signalons que la plupart des « joyeusetés » sont présentes dans *L'Œuvre libertine des poètes du XIX^e siècle*, sélection de textes opérée par Germain Amplécas en 1910⁴. Cette anthologie a l'avantage d'être disponible sur une ressource électronique⁵.

Le « Sonnet préface » évoque le souvenir du personnage fictif auquel est attribué la paternité de l'ouvrage : « *Il est mort ! mais ses vers que l'âge futur gagne, / Feront vivre, en dépit des rois qui passeront, / L'illustre nom du bon seigneur de la Braguette* »⁶. Le dernier vers sert à la fois d'ironique excuse et surtout d'annonce aux provocations à venir : « *Ce livre est impur, mais... que veux-tu que j'y fasse ?* »⁷. Ce « Sonnet préface » permet justement d'annoncer l'un des principaux axes de l'œuvre, l'exaltation d'une jeunesse débordante de sensualité, par opposition à la décrépitude due à l'âge : « *Il buvait et foutait, méprisait les*

¹ *Ibid.*, p. 341.

² *Poésie amoureuse. Quinze chefs-d'œuvre du XV^e au XX^e siècle*, éd. J.-J. Pauvert, La Musardine, 2000, p. 137.

³ *Ibid.*

⁴ *L'Œuvre libertine des poètes du XIX^e siècle*, éd. G. Amplécas, Bibliothèque des curieux, 1910.

⁵ <http://archive.org/stream/loeuvelibertine00ampl#page/n7/mode/2up>.

⁶ *Poésie amoureuse. Quinze chefs-d'œuvre du XV^e au XX^e siècle*, éd. cit., p. 139.

⁷ *Ibid.*

vieillards »¹. « *Vere Novo* » est dédié au printemps et au réveil des sens, avec une opposition entre « *Le Collégien imberbe / [qui] Trouve une mine superbe / À son vit qu'il éméchait* » et les « *pinces centenaires* » qui « *[c]rachent un reste de foutre* »².

Cette alternative se prolonge avec « *Les petites filles* », qui narre les fantasmes du poète observant de jeunes écolières : « *Deux à deux, la main dans la main, petites, / Pleines de tapage et de cris, mêlant / La rose pourprée et les clématites / Sur leur joue où danse un rayon tremblant* »³. Cette description innocente contraste avec les fantasmes qu'elle provoque chez le poète : « *Je vous suis avec amour, ô gamines ! / Mon nœud, que vos doigts vont tenir, / Frissonne devant vos petites mines, / Ô cons enfantins qu'ouvre l'avenir !* »⁴. Ces jeunes beautés feront oublier des étreintes moins printanières : « *Toutes baiseront ! Ô saisons prochaines / Hâtez-vous ! gonflez ces frêles bourgeons, / Pour faire oublier les gorges malsaines / Aux plis effrontés, où nous pataugeons...* »⁵.

« *La branleuse* » met en scène une jeune prostituée (« douze ans ») se livrant à l'activité annoncée dès le titre :

Je suis celle qui branle ! Au détour des sentiers
Où raccrochent les bras aigus des églantiers,
Dans les bras amoureux de Meudon et de Sèvres,
Quand la pine et le cœur vont demander aux lèvres
Les baisers, fils du ciel, qui charment nos ennuis,
Moi, j'attends les michés au passage. Je suis
Petite, j'ai douze ans, et mes doigts sont alertes⁶.

On voit le contraste entre l'ambiance bucolique du début et la trivialité de la chute : « *J'attends les michés* ». L'opposition est d'autant plus forte que la notification finale était précédée par un langage noble, parsemé de figures de style : métaphores (« *bras aigus des églantiers* », « *baisers, fils du ciel* », « *bois amoureux* »).

De tels effets de contraste suffisent à provoquer le comique, en dehors de toute dimension intertextuelle explicite. Glatigny y a cependant recours dans la suite du poème et indique lui-même sa source en note : « *On me cite, et les dieux m'ont donné les mains douces / Par qui le temps n'est plus de ces rudes secousses (1) / Qui mettaient tant de fiel dans l'âme de Ponsard* »⁷. La note indique l'hypotexte : « *Soit, mais le temps n'est plus de ces rudes*

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 140.

³ *Ibid.*, p. 141.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Poésie amoureuse. Quinze chefs-d'œuvre du XV^e au XX^e siècle*, éd. cit., p. 148.

⁷ *Ibid.*

secousses : / Notre œuvre est achevée et veut des mains plus douces. F. Ponsard (*Le lion amoureux*) ». On voit clairement que l'hypotexte permet d'accentuer l'opposition entre un langage élevé, voire grandiloquent, et les réalités triviales qu'il exprime. La parodie se met au service de l'héroï-comique.

Dans « Le nageur », Albert Glatigny tourne en dérision un *topos* poétique : la comparaison entre la mer et le femme : « Je veux, sur ta chair opulente, / Masse de blancheur, / M'étaler, ainsi qu'un nageur / Sur la mer tremblante »¹. Le déclencheur parodique se distingue dès la première strophe : c'est la générosité des formes de sa maîtresse qui permet au narrateur de s'imaginer comme un nageur évoluant dans l'infini des flots. Les secousses de l'acte sexuel meuvent cette chair opulente à la manière d'une mer démontée par la tempête : « Car ton ventre, tes seins élus / Par mon désir vague, / M'apparaissent comme la vague / À l'heure du flux. / Cela monte, descend et monte, / Et puis redescend, / Ainsi que le flot rugissant / Et que rien ne dompte ! »². Des motifs d'idéalisation de la femme typiquement baudelairiens, tels que le voyage que provoquent les odeurs de son corps, sont réinterprétés de manière triviale :

Tes seins tourmentés
Ont l'odeur et les âcretés
D'une ardente grève ;

Ce parfum rude et singulier
Et qu'aussi recèle
Ta fauve et broussailleuse aisselle,
Ne peut s'oublier

Il me prend à la gorge, et grise
Comme du poison,
Et chancelante, ma raison
Y reste surprise.³

Les échos baudelairiens sont multiples dans ce passage. « La chevelure » fait office d'hypotexte principal, d'autant que l'idée de « nager » y était déjà présente : « Comme d'autres esprits voguent sur la musique, / Le mien, ô mon amour ! nage sur ton parfum »⁴. Si Glatigny reprend le concept, il le « déspiritualisait » en lui donnant un sens on ne peut plus matériel. Si la chevelure baudelairienne est une « mer d'ébène, un éblouissant rêve / De

¹ *Ibid.*, p. 161.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 161-162.

⁴ Baudelaire, *Œuvres complètes I*, éd. cit., p. 26, v. 9-10.

voiles, de rameurs, de flammes et de mâts »¹, le parfum de la parodie évoque plutôt l'odeur âcre et rude d'une grève. Les termes se rapportent à des réalités proches, pourtant toute la féerie exotique a disparu de la version de Glatigny.

L'un des renversements parodiques est évident : si Baudelaire consacre son poème à une chevelure, Glatigny « descend » vers une chevelure moins fascinante, la « fauve et broussailleuse aisselle »². L'odeur de poison qui s'en dégage nous renvoie à un autre hypotexte des *Fleurs du mal*, « Une charogne » : « Les jambes en l'air, comme une femme lubrique, / Brûlante et suant les poisons »³.

Albert Glatigny s'amuse également à parodier des poèmes en les détournant par une « remotivation » obscène de leurs termes. Dans « Le coup tiré », le poète s'amuse à multiplier les métaphores, d'abord pour désigner le coït : « Un honnête homme était réprimandé / Pour ce qu'après avoir mis sa mouillette / Dans le coquetier mal gardé / De je ne sais quelle fillette »⁴. Le cunnilingus est ensuite sous-entendu par des métaphores et des allusions comiques par leur redondance : « Troussant volontiers ses jupons, / Il avait dévoré ses fils, comme Saturne, / Et mis sa lèvre aux bords chauds de cette urne / D'où l'amour lance ses harpons »⁵. La conclusion permet ensuite de détourner la signification originale du proverbe par une recontextualisation parodique : « “Pardon, fit un témoin de cette simple histoire, / La minette est chose, en ce cas, / Logique et qui ne froisse pas : / Quand le coup est tiré, Monsieur, il faut le boire !” »⁶.

Un autre poème, « La comparaison inexacte », nomme la cible de la satire, malgré une déformation de son nom : « Petitessarts, poète encore imberbe, / Qui s'en allait par *veaux*, à tout hasard, / Fier, promenant sa candide superbe / Loin des regards doctorals de Nisard »⁷. Emmanuel des Essarts est sans doute le poète visé. On sait qu'Anatole France le surnommait « petit Essarts », pour moquer sa petite taille : « il est trop petit pour sa largeur, avec des bras trop courts, et cela gêne son action, ses gestes »⁸. Glatigny adresse également une pique à Désiré Nisard, critique qui n'avait pas épargné la génération romantique et notamment Victor Hugo. Il est intéressant de noter que Petitessarts va « par *veaux* », alors que l'expression complète serait « par monts et par vaux ». Ainsi, Glatigny prive des Essarts de l'accès aux Monts, souvent identifiés à l'art et à la poésie, à commencer bien sûr par le Mont Parnasse. Il

¹ *Ibid.*, p. 26, v. 14-15.

² *Poésie érotique. Quinze chefs-d'œuvre du XVII^e au XX^e siècle*, éd. cit., p. 161.

³ Baudelaire, *Œuvres complètes I*, éd. cit., p. 31, v. 5-6.

⁴ *Poésie érotique. Quinze chefs-d'œuvre du XVII^e au XX^e siècle*, éd. cit., p. 163.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 170

⁸ Souriau, Maurice Anatole, *Histoire du Parnasse*, Éditions Spes, 1929, p. 317.

va par contre « par *veaux* », le mot étant souligné par l'italique. On retrouve donc dans le domaine de l'animalité, et plus particulièrement du grégaire. De plus, le veau est un jeune bovin, ce qui renforce les accusations d'inexpérience (« encore imberbe », « candide ») proférées par Glatigny. Une autre nuance vient s'ajouter, en effet le veau est communément appelé le petit de la vache et du bœuf : les attaques contre la petite taille de « Petitessearts » sont ainsi soulignées.

Dans la suite du texte, « Petitessearts » lit un poème « insensé » à un « pauvre camarade » :

« *Vierge*, dit-il, *aux beaux seins d'amarante...* »
« Ah ! nom de Dieu ! fit l'ami, c'est trop fort !
Et l'hyperbole est vraiment écœurante !
L'amarante est une couleur sombre. Où
L'as-tu pu voir jusqu'au rose descendre ?
Cher ébéniste aux tétons d'acajou,
Sois donc complet, et si tu n'es pas fou,
Réclame vite un cul en palissandre ! »¹

C'est bien entendu le caractère stéréotypé de la formule qui provoque l'ire de l'ami. Un procédé parodique similaire est convoqué dans « Le préjugé vaincu ». Le poème s'amuse, entre autres, à développer des métaphores sculpturales avant de « chuter » dans des remarques grivoises : « Ta gorge s'étale avec faste, / Comme un bloc de marbre insolent, / Et cette gorge ferme, unique, / Glacée et chaude, communique / Sa royale ampleur à mon gland ! »². La moquerie envers le stéréotype de la femme-statue se mêle à celui des yeux semblables à un lac : « Telle qu'une maîtresse poutre / Ton corps est solide, et tes yeux / Ressemblent à deux lacs de foutre / Battus par un vent furieux »³.

Avec « La Nuit de mai », Glatigny parodie le poème éponyme d'Alfred de Musset⁴. La fonction de « rabaissement » que peut jouer la parodie s'y exprime parfaitement. Il ne s'agit pas d'associer un jugement de valeur à ce terme, mais au contraire d'analyser la réalité qu'il recouvre. En effet, Glatigny s'efforce de « désidéaler » l'hypotexte pour le ramener à des réalités plus basses, plus matérielles. C'est à une pensée vitaliste que Glatigny semble obéir, s'amusant d'un rapport avec la Muse un peu trop éthéré : « Assez de gorges symboliques ! / Je ne veux plus m'égarer sur / Un con fait de vague et d'azur ! / Des filles, même aussi publiques / Que tu le voudras, c'est plus sûr ! »⁵. La satire y est plutôt proche de ce que l'on

¹ *Poésie érotique. Quinze chefs-d'œuvre du XVII^e au XX^e siècle*, éd. cit., p. 171.

² *Ibid.*, p. 208-209.

³ *Ibid.*, p. 209.

⁴ « *la Nuit de Mai*, - une déplorable parodie de celle de Musset » (Reymond, Jean, *op. cit.*, p. 89).

⁵ *Poésie érotique. Quinze chefs-d'œuvre du XVII^e au XX^e siècle*, éd. cit., p. 195.

trouvera dans « Le fils de Lamartine et de Graziella » des *Amours jaunes*, avec une sorte de « procès en manque de virilité » à l'encontre des poètes, notamment Emmanuel des Essarts :

Toi, si tu veux aimer d'un amour platonique,
À l'abri des hasards,
Va secouer les plis de ta blanche tunique
Près de Petitessarts !

C'est un jeune homme sage ; il ne baise qu'en rêve ;
C'est un Malek-Adel ;
Va le voir ! Moi, je sens ma culotte qui crève...
Et je vais au bordel !¹

Cela est d'autant plus intéressant que Lamartine lui-même est objet des moqueries de Glatigny : « Aime à plein cœur ceux dont la verge clandestine / N'a rien d'un étalon ; / Va branler ce projet de nœud que Lamartine / Cache en son pantalon »².

« Musique militaire » contient une référence à l'illustrateur Félicien Rops, ami de Glatigny et collaborateur d'Auguste Poulet-Malassis. Le poème débute par un trope, la chambre au petit matin après une nuit d'ébats amoureux : « Un rayon de soleil, à travers la croisée, / Est entré brusquement dans la chambre apaisée / Où nous avons baisé toute la nuit. Glissant / Sur le lit, il se vint arrêter, frémissant, / Sur ta cuisse imposante »³. Chez Glatigny, l'éveil du désir est motivé par le jeu du soleil sur le corps de sa maîtresse, ainsi que par les accents d'une fanfare militaire : « Cet orchestre guerrier et cette barre d'or / Que le soleil laissait, comme un filet de paille, / Zigzaguer de ta fesse énorme à la muraille, / Ma fille ! tout cela m'émut profondément »⁴. Le poète repart donc à l'« assaut » de sa compagne, tandis que la conclusion du poème permet la référence à Félicien Rops : « et nous baisâmes, / Heureux et confiants, sous la clarté des cieux, / Cependant que montait dans l'éther spacieux, / Où chaque atome vibre, et palpite, et frissonne, / Le refrain cher à Rops, la mâle *Brabançonne* ! »⁵.

« Vers d'album » permet à Glatigny de mêler des registres aussi opposés que possible : « Je veux vous adorer ainsi qu'une déesse, / Et quand le ciel mettra son manteau brun du soir, / J'élèverai vers vous, ô blonde enchantresse ! / Ma pine, comme un encensoir ! »⁶. On se souvient alors d'« Harmonie du soir » des *Fleurs du mal* : « Voici venir le temps où vibrant sur sa tige / Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir ; / Les sons et

¹ *Ibid.*, p. 198-199.

² *Ibid.*, p. 198.

³ *Ibid.*, p. 202-203.

⁴ *Ibid.*, p. 203.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Poésie érotique. Quinze chefs-d'œuvre du XVII^e au XX^e siècle*, éd. cit., p. 150.

les parfums tournent dans l'air du soir ; / Valse mélancolique et langoureux vertige ! »¹. Glatigny reprend le contexte du crépuscule, la métaphore de l'encensoir, mais c'est le comparé qui subit une transformation obscène, puisque la « tige » devient un pénis. Le souffle lyrique de certains passages a des accents presque hugoliens : « Et je ferai sortir, en blanchissante écume, / Le foutre parfumé de ce rude flacon »². On peut se souvenir de l'océan « blanc d'écume » des « Pauvres gens »³. L'exemple suivant, dans lequel le poète exprime son envie d'explorer l'intimité de sa partenaire, est également significatif : « J'y veux fourrer mon nez, j'y veux plonger ma langue, / Et noyé dans cette ombre, alors, j'irai cherchant / Tous les mots inconnus de la molle harangue / Que l'on fait en gamahuchant ! »⁴. Cette noyade dans l'ombre renvoie à nouveau à « Harmonie du soir » (« Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige ») et à de vagues échos hugoliens : on se souvient de « *Et nox facta est*, 8 », connu sous le titre « Le soleil était là qui mourait dans l'abîme », dans lequel Satan se découvre « noyé du déluge de l'ombre »⁵. Les « mots inconnus » peuvent renvoyer à « L'aurore s'allume », dans lequel l'individu est un « beau livre » « Où les penseurs rêvent / Des sens inconnus »⁶. On remarquera que nos deux hypotextes se complètent, puisque l'un est consacré à l'aube et le second à un coucher de soleil.

« Lamento » possède un hypotexte identifiable : le poème éponyme de Théophile Gautier. Le titre aide à l'identification, d'autant que la parodie est loin d'être stricte. Certaines transformations ponctuelles peuvent cependant être remarquées. Ainsi, la strophe de l'hypotexte, « Sur les ailes de la musique / On sent lentement revenir / Un souvenir ; / Une ombre de forme angélique / Passe dans un rayon tremblant, / En voile blanc »⁷, se retrouve chez Glatigny : « Bon voyage ! va, ma fille ! / On s'habille / De gaze dans les boxons, / Et mieux que mille paroles, / Les véroles donnent de rudes leçons »⁸. Les souvenirs entourés de « voile blanc » deviennent ainsi des prostituées légèrement vêtues : on est en pleine matérialisation, dans un but de rabaissement évident. Les deux poèmes s'achèvent par une évocation du tombeau, chez Gautier tout d'abord : « Oh ! jamais plus, près de la tombe / Je n'irai, quand descend le soir / Au manteau noir, / Écouter la pâle colombe / Chanter sur la branche de l'if / Son chant plaintif ! »⁹. Chez Glatigny, le motif sert à insulter une dernière

¹ Baudelaire, *Œuvres complètes I*, éd. cit., p. 47, v. 1-4.

² *Poésie érotique. Quinze chefs-d'œuvre du XVII^e au XX^e siècle*, éd. cit., p. 150.

³ Hugo, Victor, *Œuvres complètes. Poésie II*, éd. cit., p. 794.

⁴ *L'Œuvre libertine des poètes du XIX^e siècle*, éd. cit., p. 151.

⁵ Hugo, Victor, *Œuvres complètes. Poésie IV*, éd. B. Leuilliot, Robert Laffont, 1986, p. 8.

⁶ Hugo, Victor, *Œuvres complètes. Poésie I*, éd. cit., p. 749.

⁷ Gautier, Théophile, *op. cit.*, p. 301.

⁸ *Poésie érotique. Quinze chefs-d'œuvre du XVII^e au XX^e siècle*, éd. cit., p. 174-175.

⁹ Gautier, Théophile, *op. cit.*, p. 302.

fois l'amant encombrant : « Sa place est au cimetière, / Tout entière, / Dans son linceul qu'il découde : / C'est une chose qui navre / Qu'un cadavre / Veuille encore tirer son coup ! »¹. Il y a même de plus fortes analogies qu'il n'y paraît au premier abord : les derniers vers des deux poèmes contiennent un possessif et s'achèvent par une exclamation. Les procédés de « perversion de l'hypotexte » que les *Joyeusetés* viennent abondamment d'illustrer se prolongent avec *Les Bons Contes du Sire de la Glotte*, même si le goût de la provocation de Glatigny s'appuie sur un axe quelque peu différent.

4.3. *Les Bons Contes du Sire de la Glotte* (1870)

Ce recueil présente les mêmes difficultés de consultation que le précédent. Heureusement, les pièces principales sont également disponibles dans *L'Œuvre libertine des poètes du XIX^e siècle*, c'est donc sur cette anthologie que nous baserons nos notes bibliographiques. Les textes présentés permettent d'appréhender les stratégies parodiques de Glatigny et le principal axe par lequel il s'amuse à provoquer son lecteur.

Dans « L'honnête scrupule », on interroge un homme sur les raisons de sa brouille avec son meilleur ami, un certain Durand. L'individu commence par expliquer à quel point il appréciait son ami, ses « farces » et ses « plaisanteries », des « inventions nourries / De malice, et de bonne humeur », dont il donne quelques exemples :

[...] Chaque jour
Amenait quelque nouveau tour.
Écoutez : j'étais en chemise
Dans ma chambre (il venait souvent
À l'heure du soleil levant,
Alors que notre âme se grise
Du parfum humide des fleurs) ;
Il entre comme d'habitude ;
Sur mon cul je sens les rondeurs
De ses deux couilles au poil rude ;
Puis brusquement, criant : Coucou !
Il met sa pine dans ma fesse².

On voit que la dimension parodique se concentre dans la parenthèse, dont le propos offre un lyrisme en décalage total avec le reste du texte. Il est, de plus, incongru dans la bouche d'un personnage qui brille par sa naïveté et sa candeur, puisqu'il ne semble pas percevoir la nature sexuelle des jeux auxquels se livre son camarade. Cette « innocence » culmine à la fin du poème, lorsque le narrateur explique les raisons de la brouille : « - On m'a dit qu'il était pour

¹ *Poésie érotique. Quinze chefs-d'œuvre du XVII^e au XX^e siècle*, éd. cit., p. 177.

² *Ibid.*, p. 28.

homme ! »¹. « Être pour homme » signifie, bien entendu, « être homosexuel », comme l'atteste également son utilisation par Verlaine dans *Hombres* : « Seuls nous représentions le soi-disant hideux / Vice d'être "pour homme" »².

« Découverte » met en scène un « vieux rentier »³ se baladant sur les Champs-Élysées. Après s'être assis sur un banc, il rencontre une jeune fille qui commence à le masturber. Il s'aperçoit ensuite que, de son autre main, sa compagne d'un instant procure un plaisir équivalent à un autre passant. Sa besogne terminée, elle encaisse son argent et s'en va, ce qui fait dire au rentier : « [...] Je crois que cette enfant-là, / Bien que notre esprit se fourvoie, / Était, monsieur, une fille de joie »⁴. C'est la naïveté des hommes sur le banc, soulignée par le titre « Découverte », qui constitue le comique du poème : le procédé est fort proche de celui de « L'honnête scrupule ». On peut trouver étonnant cette scène de prostitution sur les Champs-Élysées, lieu fortement fréquenté et donc *a priori* peu discret. En réalité, les Champs-Élysées sont un lieu de prostitution réputé dans la période qui nous occupe, comme l'explique Régis Revenin :

Situés dans un quartier « grand bourgeois », ils sont un des lieux de promenade favoris de la haute société parisienne ; ce qui a pour conséquence d'attirer les prostitué-e-s en quête de riches clients dans ce que le policier Louis Canler (1797-1865) appelle « ce vaste quartier peuplé de millionnaires ». Leur forte fréquentation permet de passer plus facilement inaperçu que dans tout autre lieu⁵.

Régis Revenin précise en note les lieux précis dont il est ici question : « Il s'agit non pas de l'avenue des Champs-Élysées, mais de la partie boisée, de part et d'autre de cette même avenue, de la place de la Concorde au Rond-Point des Champs-Élysées et du Cours la Reine à l'avenue Gabriel »⁶. Cela explique l'aspect bucolique présent au début du poème de Glatigny. Les Champs-Élysées jouent le rôle d'une sorte de « campagne au milieu de la ville », lieu de retour à la Nature mais également, compte tenu de sa fréquentation, de toutes les turpitudes.

Comme Régis Revenin le soulignait, les Champs-Élysées étaient un lieu de rencontre entre clients et prostituées mais également entre homosexuels. Dans *Le Vice à Paris*, Pierre Delcourt qualifiait les Champs de « quartier général des pédérastes »⁷, notamment en un

¹ *Ibid.*, p. 29.

² Verlaine, Paul, *Femmes. Hombres*, éd. J.-P. Corsetti et J.-P. Giusto, Terrain vague, coll. Le Bleu du ciel, 1985, p. 25.

³ *L'Œuvre libertine des poètes du XIX^e siècle*, éd. cit., p. 29.

⁴ *Ibid.*, p. 30.

⁵ Revenin, Régis, *Homosexualité et prostitution masculines à Paris : 1870-1918*, L'Harmattan, 2005, p. 30.

⁶ *Ibid.*, p. 30, note 107.

⁷ Delcourt, Pierre, *Le Vice à Paris*, Piaget, 1888, p. 285.

endroit surnommé « *l'arbre d'amour* » : « Là, autour de cet arbre, on peut voir chaque soir, errer par groupes d'immondes drôles, facilement reconnaissables à leur figure glabre, à leur regard terne et surtout à la façon spéciale qu'ils ont de déhancher le corps en glissant sur le sol plutôt qu'en marchant »¹. Cet élément peut également contribuer à rendre ambigu le récit de Glatigny et donc à le rapprocher encore de « L'honnête scrupule ».

Quant à la « Chaste Suzanne »², l'effet comique repose principalement sur deux éléments, dont le plus frappant est sa brièveté. En effet, il est indiqué sous le titre que nous avons affaire à un « opéra-comique », puis les personnages nous sont présentés : « LES DEUX VIEILLARDS. – SUZANNE. - LE CHŒUR ». Ce dispositif est totalement en décalage avec la réalité de la pièce, qui ne dure que quelques vers :

LES DEUX VIEILLARDS, *se branlant*.
Pristi, je voudrais bien la baiser !

LA CHASTE SUZANNE
Ah ! ces deux vieillards me dégoûtent !
Je crois même qu'ils ont la goutte
Militaire.

LE CHŒUR
Bien qu'ils ne l'aient jamais été !³

Cette citation constitue la totalité de la pièce. Cela est d'autant plus frappant que la pièce était indiquée dans le titre (*Les Bons contes du Sire de la Glotte. Suivis de La Chaste Suzanne, opéra-comique en un acte, du même*) et que, donc, le lecteur pouvait s'attendre à un véritable complément substantiel aux *Contes du Sire de la Glotte*. En réalité, il ne s'agit que d'un quatrain approximatif. Sa régularité est brisée par les vers constitués d'un seul mot, « Militaire », et par la syllabe supplémentaire du premier vers, que l'aphérèse de « Sapisti » ne suffit pas à corriger...

Le second élément sur lequel repose le comique est bien entendu parodique. En effet, cette saynète fait référence à un passage du « Livre de Daniel » dans la Bible (Da 13), qui se déroule à Babylone, dans la riche demeure de Joakim. La femme de celui-ci se promène dans son jardin et demande à ses domestiques de se retirer afin qu'elle puisse prendre un bain en toute quiétude. Deux vieillards, qui se trouvaient là, surgissent et demandent à Suzanne de leur accorder ses faveurs, sans quoi ils prétendront qu'elle était avec un amant. Elle refuse, appelle à l'aide et se retrouve accusée à tort par les deux hommes. Elle sera finalement sauvée

¹ *Ibid.*

² *L'Œuvre libertine des poètes du XIX^e siècle*, éd. cit., p. 30-31.

³ *Ibid.*

par l'intervention du prophète Daniel. Inutile de souligner à quel point la parodie a dénaturé le texte, dont il ne reste à peu près rien. Seule demeure la lubricité des deux vieillards, soulignée par la vulgarité de leurs paroles et la didascalie qui les précède.

Il faut également noter qu'entre la parodie et son modèle original existe un hypotexte intermédiaire, et même une multitude. Ce récit biblique a été tant transposé dans tous les domaines, aussi bien en littérature qu'en peinture, qu'il se prête naturellement à la parodie, qui est souvent, rappelons-le, un hommage à la célébrité. Pour demeurer dans une époque contemporaine à Albert Glatigny, on signalera par exemple que « La chaste Suzanne » est le titre d'un chapitre d'un roman de Jean Vaucheret (paru sous le pseudonyme de Jean Bruno), *Madame Vampire. Histoire de ta femme (avec une photographie)*¹. Il y désigne ironiquement Suzanne Baudrillard, « mademoiselle vampire », jeune fille qui se réserve pour le parti qui sera le plus avantageux financièrement. On se trouve ainsi devant une situation simple : un motif devient si stéréotypé que la parodie constitue elle-même un lieu commun. La solution de Glatigny est alors simple : pousser la dérision à son maximum. La parodie peut avoir un effet de réduction, de condensation de l'hypotexte. C'est justement ce principe que Glatigny pousse à son extrême, donnant naissance à un texte absurde qui semble n'aspirer qu'au silence.

En conclusion, nous remarquerons un trait particulier du *Sire de la Glotte*. On peut dire que Glatigny pousse la logique de subversion particulièrement loin dans ce recueil, compte tenu du contexte de l'époque, par des allusions à l'homosexualité. Les références sont explicites, bien entendu, dans « L'honnête scrupule ». Le cas de « Découverte » est plus ambigu, mais là aussi on peut y voir un réseau de sous-entendus : cette scène de caresses manuelles avec deux hommes assis presque côte-à-côte, sur un banc situé dans un « paradis homosexuel de l'époque », tout cela est fortement ambivalent. Dans les autres poèmes également, les hommes vont toujours par deux : les deux vieillards libidineux de « La chaste Suzanne », les deux amis de « La vérole guérie »² qui passent ensemble la nuit dans des maisons closes. « L'honnête scrupule » semble ainsi avoir une fonction programmatique, le lecteur étant invité à ne pas être aussi naïf que le narrateur qui ne sait pas déchiffrer les jeux de son ami.

On peut s'interroger sur les motivations de Glatigny. En effet, l'homosexualité n'est pas présentée comme une sexualité subversive, incomprise par les « imbéciles » prisonniers de leur morale « en toc » et de leurs « normales amours », pour reprendre les termes de *Hombres*.

¹ Bruno, Jean, *Madame Vampire. Histoire de ta femme (avec photographie)*, Cournol, 1864.

² *L'Œuvre libertine des poètes du XIX^e siècle*, éd. cit., p. 23-27.

Il traite le sujet avec la plus grande désinvolture, loin de l'éloge ou du blâme, dans une simple volonté ludique. C'est une attitude habituelle chez Glatigny, dont la poésie se caractérise par un jeu avec les limites qui ne semble pas forcément volontaire tant il semble du registre de la spontanéité. C'est, paradoxalement, ce qui donne à ses textes un caractère « choquant » (on se souvient de l'attitude de Jean Reymond à l'égard de la parodie du « Revenant »). Cette naïveté est sans doute plus apparente que réelle. Glatigny présente en effet une certaine constance dans des stratégies destinées à choquer le lecteur de son temps, que ce soit en mettant en scène des personnages quasi enfantins dans les *Joyeusetés galantes* ou des amours homosexuelles dans les *Bons contes*.

4.4. *La Tour du bordel*

Un certain nombre d'éléments peuvent laisser penser que Glatigny est l'auteur de cette parodie dramatique de *La Tour de Nesle* d'Alexandre Dumas, comme l'expliquent Jean-Jacques et Mathias Pauvert : « La maîtrise de la prosodie ferait penser à Glatigny. Mais, Albert Glatigny, né en 1839, mènerait à dater la composition de la pièce, au plus tôt, de 1860-65. Pourquoi pas ? »¹. Ils notent également que sa longueur et les moyens qu'elle nécessiterait n'ont sans doute jamais permis sa représentation. Le texte ne se présente comme un drame que parce que le texte parodié en est un.

Le point le plus frappant du point de vue intertextuel est le caractère strict de la parodie. L'hypertexte est suivi avec précision, pour mieux le détourner. Les didascalies qui ouvrent le premier tableau du premier acte sont ainsi identiques chez les deux auteurs, Glatigny se contentant de modifier les noms. Ainsi, la taverne d'Orsini devient celle de Trouscouillouski, tandis que Philippe d'Aulnay se métamorphose en Pinaucuski. L'un des noms des personnages, « Jean Chouardini » (Savoisy, homme de main de la reine) est dérivé de « Jean Chouart », terme qui désigne parfois le pénis chez Rabelais.

Les dialogues qui suivent sont également exactement parallèles, le langage de l'hypertexte étant seulement rendu obscène. Cette dégradation généralisée marque aussi l'action, pas uniquement le langage. La question des cadavres trouvés autour de la tour de Nesle en est un exemple. Chez Dumas on trouvait :

RICHARD.

[...] combien on a relevé de cadavres sur le bord de la Seine, de la tour de Nesle aux Bons-Hommes.

¹ *Théâtre érotique français du XIX^e siècle*, éd. J.-J. et Mathias Pauvert, Sortilèges, 1994, p. 44, note 1.

ORSINI.
Trois.

RICHARD. C'est le compte ! Et tous trois, sans doute, nobles, jeunes et beaux ?

ORSINI.
Tous trois nobles, jeunes et beaux¹.

Dans la version de Glatigny, il ne reste, de ces corps, que leurs testicules :

SODOMINSKI
De la tour du Bordel jusqu'au quai des Lunettes,
Combien a-t-on trouvé ce matin de roupettes ?

TROUSCOUILLOUSKI
Trois paires.

SODOMINSKI
C'est bien ça : trois victimes par jour.
Bien belles toutes trois ?

TROUSCOUILLOUSKI
Oui, faites pour l'amour :
Blanches comme l'albâtre et presque sans poils même².

On remarque à nouveau à quel point l'auteur de la parodie suit exactement le fil du dialogue original. Parmi les modifications les plus parodiques, on mentionnera l'affrontement entre Philippe d'Aulnay (Pinaucuski) et les clients de l'auberge. Dans la version de Glatigny, les sexes dressés remplacent les épées.

La fidélité accompagnée d'un plaisir à pervertir l'hypotexte se remarque dans la manière dont Gaultier d'Aulnay réagit à la mort de son frère. Chez Dumas, il s'en prend au ministre Marigny : « Monsieur de Marigny, prenez-y garde, c'est vous qui m'en répondez ; vous êtes le gardien de la ville de Paris ; pas une goutte de sang ne s'y verse, qu'elle ne vous tache »³. La parodie modifie à peine le propos, tenu par Virginski lorsqu'il découvre sur la berge les testicules de son frère : « Monsieur de Mollevit, prenez, prenez-y garde, / Paris est tout entier commis à votre garde ! / Pas un seul poil de cul, pas un couillon fauché, / Pas un peu de sang dont vous ne soyez taché »⁴. Le procédé est poussé jusqu'à prêter des sentiments incestueux aux deux frères : « [...] Pauvre frère, avec toi / Je ne pourrai donc plus, dans les

¹ Dumas, *Théâtre IV*, Charpentier, 1834, p. 6.

² *Théâtre érotique français du XIX^e siècle*, éd. cit., p. 48.

³ Dumas, *Théâtre IV*, éd. cit., p. 71.

⁴ *Théâtre érotique français du XIX^e siècle*, éd. cit., p. 96.

jeux de Sodome, / M'exercer désormais, car tu n'es plus un homme »¹. L'allusion à l'inceste n'est pas purement gratuite. D'abord, l'affaire de la Tour de Nesle est en elle-même « incestueuse », puisqu'auraient eu lieu dans cette tour des orgies auxquelles auraient participé deux sœurs et leur cousine, les trois brus de Philippe Le Bel, en compagnie de deux frères, Philippe et Gauthier d'Aulnay. De plus, dans la version d'Alexandre Dumas, il est révélé que les frères d'Aulnay sont les enfants de Marguerite de Bourgogne et de Buridan. La question est alors de savoir si, au cours, des orgies de la tour, le fils a été l'amant de sa mère. Celle-ci ôte les doutes de Buridan à ce sujet :

Oh ! non, non ; grâce au ciel, cela n'est pas, et j'en remercie Dieu, je l'en remercie à genoux... Non, non, je puis encore appeler Gaultier mon fils, et Gaultier peut m'appeler sa mère.

BURIDAN
Dis-tu vrai ?

MARGUERITE.
Par le sang du martyr qui a coulé là, je te le jure !... Oh ! oui, oui, c'est la main de Dieu qui a dirigé tout cela, qui m'a mis au cœur cet amour bizarre, tout de mère et pas d'amante !... c'est Dieu... Dieu bon, Dieu Sauveur qui voulait qu'avec le repentir le bonheur revînt dans ma vie !... O mon Dieu ! merci, merci !²

Glatigny reprend ces dénégations, en les agrémentant de formules pittoresques :

[...] Oh ! non, non, bonté divine !
Ensemble nous n'avons jamais fait l'androgynie !...
J'en puis prendre à témoin les cieux et les enfers...
Non, pour tous les tourments que vingt ans j'ai soufferts,
Non, non, Viriginski n'a pas foutu sa mère !
Il l'a bien désiré, j'aurais voulu le faire...
Par le con dont il sort, il n'est jamais rentré...
Béni sois-tu, mon Dieu !... mon Dieu ! sois adoré !...³

On observe, dans le passage qui vient d'être cité, que Marguerite de Bourgogne prend à témoin « les cieux et les enfers ». Cela nous indique l'un des axes de perversion de l'hypotexte que suit le plus volontiers Glatigny : la constante référence d'un champ lexical lié au diable et à l'enfer. Lorsque Pinaucuski (Philippe d'Aulnay) cherche son chemin pour tenter d'échapper à la Tour de Nesle, il s'exclame : « Que le diable m'emporte / Si je me

¹ *Ibid.*, p. 97.

² Dumas, *Théâtre IV*, éd. cit., p. 193.

³ *Théâtre érotique français du XIX^e siècle*, éd. cit., p. 186.

reconnais ! »¹. Le magicien que la cour appelle pour connaître son avenir est ainsi interpellé dans l'hypertexte : « Du damné Lucifer disciple très-fidèle, / La reine veut te voir »². Après les prédictions alarmistes du sorcier, Mollevit (Enguerrand de Marigny) réagit ainsi : « Mes couillons demain soir ne tiendront plus à moi, / M'a-t-il dit. Par l'enfer ! ils y tiennent encore »³. On trouve aussi des expressions sacrilèges, comme le juron « Pine de Dieu ! »⁴, ou la métaphore « déposer l'hostie au fond du sanctuaire »⁵ pour désigner l'acte sexuel. Les jurons peuvent également avoir une connotation païenne : « Que Vénus vous protège, ainsi que votre engin ! »⁶. Il faut noter que des éléments de ce type ne sont pas exclus de l'hypotexte, par exemple dans la brève première scène du cinquième tableau, lorsque deux passants discutent devant le Louvre. L'un d'eux tire un bilan des récents événements : « toute la noblesse du royaume s'en va au diable », avant de s'écrier, lorsqu'un garde le chasse : « Le diable te torde le cou dans ta poivrière, à toi ! »⁷.

Dans l'avant-propos de l'édition de Jean-Jacques et Mathias Pauvert, un juste rapprochement est effectué entre *La Tour du bordel* et *Ubu Roi* :

Elle [*La Tour du bordel*] présente en outre l'intérêt d'un vocabulaire érotique particulièrement riche et recherché, qui confère à certaines scènes un ton qui annonce Tardieu ou Ionesco. Le choix étrange de noms d'inspiration polonaise pour les personnages, et même certaines situations et répliques abruptes, ne sont pas non plus sans évoquer Jarry⁸.

On peut ajouter que l'indication de temps au début de la *Tour du bordel*, « L'action se passe à toute époque »⁹, n'est pas sans rapport avec la fameuse remarque du discours liminaire d'Alfred Jarry à *Ubu Roi* : « L'action se passe en Pologne, c'est-à-dire nulle part »¹⁰. On peut également souligner la relation parodique que les deux œuvres entretiennent avec un texte premier, *Macbeth* de Shakespeare pour *Ubu Roi* et bien entendu *La Tour de Nesle* pour la *Tour du bordel*. Il est frappant de constater que *La Tour du Bordel* contient également des éléments proches de *Macbeth*. Lorsque Vaginiska (Marguerite de Bourgogne) exprime les remords qu'elle éprouve vis-à-vis des crimes commis, elle décrit la présence du spectre de son père et des visions de sang : « Le spectre de mon père est toujours devant moi, / Debout à

¹ *Ibid.*, p. 72.

² *Ibid.*, p. 90.

³ *Ibid.*, p. 95-96.

⁴ *Ibid.*, p. 70.

⁵ *Ibid.*, p. 81.

⁶ *Ibid.*, p. 114.

⁷ Dumas, *Théâtre IV*, éd. cit., p. 96.

⁸ *Théâtre érotique français du XIX^e siècle*, éd. cit., p. 43.

⁹ *Ibid.*, p. 45.

¹⁰ Jarry, Alfred, *Œuvres complètes I*, éd. M. Arrivé, Gallimard, Pléiade, p. 1165, note 1 de la page 399.

mon chevet et me glaçant d'effroi. / Puis, il me semble voir, au sortir d'une orgie, / La Seine bouillonnant et par le sang rougie... »¹. Le fantôme du roi et père renvoie bien sûr à *Hamlet*, tandis que la culpabilité symbolisée par une vision sanglante rappelle les hallucinations de lady Macbeth.

L'un des points communs les plus frappants consiste dans la fascination, entre humour et morbidity, pour la violence à l'encontre des corps, sans cesse menacés d'être découpés, châtrés, déchiquetés. Les armes d'Ubu sont fameuses : le « crochet à Nobles », le « ciseau à oneilles » ou le « croc à finances ». Chez Glatigny, les meurtres évoqués dans *La Tour de Nesle* sont développés avec une nuance de « sadisme » sexuel qui peut directement renvoyer à une influence du marquis de Sade. D'autant que l'on trouve également une profession de foi matérialiste qui peut rappeler la vision du monde du « divin marquis » :

L'honneur et la vertu ne sont que de vains mots,
Comme l'enfer créé pour effrayer les sots.
Ainsi que l'animal, l'homme n'est que matière
Bien avant d'exister, et, n'étant plus : poussière !
C'est pour cela qu'il faut contenter ses désirs,
C'est pour cela qu'il faut se livrer aux plaisirs².

Nous concluons en soulignant le caractère étonnant de la *Tour du bordel* du point de vue de sa pratique parodique. Il est sans doute exceptionnel de trouver une parodie qui suit son hypotexte aussi fidèlement sur toute sa longueur. Les procédés de condensation ou de réduction de la source, souvent à l'œuvre dans une parodie, ne le sont pas dans le cas présent. Lorsque Jarry parodie Macbeth, il ne « colle » pas au texte de la même manière, de plus il condense dans sa parodie de nombreux autres textes premiers. Le parodiste de *La Tour du bordel* s'est contenté de suivre son modèle au fil des pages et de le détourner de manière obscène. Il semble qu'une « machine à parodier » se soit emballée et détourne un vers après l'autre, sans se soucier d'un lecteur qui risque de trouver le procédé indigeste. Nous retrouvons peut-être le caractère particulier de Glatigny, son ignorance naturelle des limites et des bienséances. Une autre hypothèse est également envisageable, conforme avec ce que nous avons déjà observé avec « La Chaste Suzanne ». En effet, le succès de *La Tour de Nesle* a été tel qu'il a engendré une multitude de parodies, et que le détournement de l'œuvre est lui-même devenu un stéréotype. Ainsi, face à cette multitude d'hypotextes intermédiaires, Glatigny se serait livré à un travail de sape ultime, poussant au maximum la logique de perversion de chaque section de l'original. Une parodie la plus « complète » possible, à

¹ *Théâtre érotique français du XIX^e siècle*, éd. cit., p. 184.

² *Ibid.* p. 162.

l'exact inverse du traitement de l'épisode de Suzanne et des vieillards, comme pour clore le sujet une fois pour toutes.

4.5. *Le Théâtre érotique de la rue de la Santé (1864-1866)*

Steve Murphy note, à propos des Zutistes, qu'« on ne connaît guère d'autre cénacle d'écrivains français poussant si loin la libération sexuelle, même s'il est vrai que d'autres groupements, antérieurs, sont allés aussi loin dans l'obscénité parlée et écrite »¹. Et Steve Murphy de citer, en note, le Théâtre érotique de la rue de la Santé. On peut en effet estimer que celui-ci, loin de ne constituer qu'une expérience grivoise et anecdotique, annonce les groupes à l'humour fumiste qui fleuriront à la fin du siècle. Il ne faut pas oublier qu'il compta parmi ses spectateurs et « compagnons de route » des grands noms de la parodie, comme Théodore de Banville ou Alphonse Daudet.

Ce théâtre était un spectacle de marionnettes, animées par Louis Lemerancier de Neuville. Il était le fondateur d'un spectacle portatif de *pupazzi*, silhouettes découpées dans du carton, qui caricaturait les personnalités de l'époque². Les représentations du Théâtre érotique avaient lieu à Batignolles, dans une salle vitrée attenante à la maison du poète Amédée Rolland, dont les amis artistes composaient l'essentiel des spectateurs.

Il reste de ce théâtre un texte éponyme, *Le Théâtre érotique de la rue de la Santé. Son histoire*, qui débute par un historique rédigé par « l'illustre Brizacier ». Avec une modification orthographique, il s'agit d'une référence à Brisacier, figure de comédien errant qui revient souvent sous la plume de Nerval, dont le projet était d'en faire le héros d'une suite au *Roman comique* de Scarron³. Glatigny s'identifie à ce personnage qui le fascine au point de le mettre à son tour en scène dans un drame, *L'illustre Brizacier*, et dans *Le Testament de l'illustre Brizacier* ; il est sans conteste l'auteur de cet historique.

L'historique débute par l'opposition entre les forces vives de la poésie et leur opposé, l'esprit bourgeois. C'est ainsi que Glatigny constate l'embourgeoisement de la précédente génération d'écrivains-bohèmes :

La Bohème élégante et poétique de la rue du Doyenné, le cénacle qui rassemblait Théophile Gautier, Gérard de Nerval, Lassailly, Arsène Houssaye, encore non millionnaire, et Chassériau, et Marilhat, et tant d'autres, morts régulièrement ou enterrés dans un Institut vague et

¹ Murphy, Steve, *Le Premier Rimbaud ou l'apprentissage de la subversion*, éd. cit., p. 52.

² Cf. Aron, Paul, *Histoire du pastiche*, PUF, 2008, p. 131-132.

³ Cf. Nerval, *Œuvres complètes I*, éd. J. Guillaume et C. Pichois, Gallimard, Pléiade, 1989, note de la page 701, p. 1741-1742.

indéterminé, ou simplement devenus de grands poètes contraints de rendre compte des ouvrages de M. Dennery, pour gagner l'argent nécessaire à l'entretien des vices qu'ils ont pu conserver, n'a plus aucune raison d'être. Elle a disparu - avec les *beaux enthousiasmes* et les *fiers élans* qui faisaient battre le cœur des *vaillants* de 1830¹.

La réussite matérielle correspond à une véritable mort, comme le cas d'Arsène Houssaye l'illustre. Membre de la fameuse « Bohème galante » décrite par Glatigny, il deviendra riche grâce à des spéculations financières². D'autres sont « morts régulièrement » au moment de la rédaction du *Théâtre érotique*, comme les peintres Théodore Chassériau et Prosper Marilhat, ou encore Charles Lassailly, qui se suicide après avoir été ruiné. Quant à Adolphe Dennery, il se prête à la satire, par son œuvre aussi abondante que couronnée de succès public. On s'en rend compte, par exemple, dans *Le Fumier d'Ennius*, d'Alfred Delvau, l'auteur de *Parnassiculet contemporain*, qui encourage ironiquement son fils à s'adapter à la médiocrité de l'époque pour avoir du succès : « mon cher enfant, il te faudra suivre le torrent - de loin - et te confiner dans une spécialité, - du moins en avoir l'air. Elles te tendent les bras : romancier comme Ponson du Terrail, - comédiste comme Victorien Sardou, - dramaturge comme Adolphe Dennery »³ etc.

La description des lieux permet d'illustrer l'appropriation de l'endroit par l'esprit fantaisiste des participants :

Les inscriptions étaient nombreuses dans la maison. Locataires et visiteurs avaient tous l'esprit épigraphique.

Chaque pièce avait donc une appellation particulière, qui se justifiait. Sur la porte des lieux, on lisait :

PARLEZ A PONSON.

On finit par dire : « Je vais chez Ponson » pour « Je vais aux lieux »⁴.

C'est à nouveau une moquerie contre un auteur à succès, en l'occurrence Ponson du Terrail, qui se manifeste ici.

Après cette présentation, le recueil présente les différentes pièces jouées au Théâtre érotique. L'une d'elle est signée par Albert Glatigny, « Scapin maquereau ». Elle est précédée d'une introduction, qui précise notamment le décor devant lequel la représentation a lieu en janvier 1863 :

¹ *Le Théâtre érotique de la rue de la Santé. Son histoire*, éd. cit., p. 2.

² Cf. Desanges, Gérard, *La Comtesse de Loynes. La belle écouteuse*, L'Harmattan, 2011, p. 151.

³ Delvau, Alfred, *Le Fumier d'Ennius*, Faure, 1865, p. 311.

⁴ *Le Théâtre érotique de la rue de la Santé. Son histoire*, éd. cit., p. 4-5.

Les costumes des putains avaient été scrupuleusement copiés sur ceux des filles de la *Patte de chat* (1). Le décor du premier acte fut vivement applaudi. M. Monselet fit semblant d'y reconnaître le petit temple grec qui sert de loge au portier du parc Monceaux ; mais personne ne fut dupe de sa méprise hypocrite¹.

La note précise : « Débit de chair humaine au plus juste prix, sur le boulevard Monceaux ». Nous avons déjà vu avec le *Parnasse satyrique* des plaisanteries sur le goût de Monselet pour les maisons closes.

Le prologue qui suit est également révélateur. À la manière de Théodore de Banville désirant créer un « nouvel art poétique », Glatigny expose son projet : « Le besoin se faisait sentir d'un nouvel art / Que nul encor n'avait prévu, même Ballard / Régisseur dans les temps anciens du Vaudeville »². La lassitude s'exprime envers les formes habituelles du théâtre, qui ne parviennent pas au niveau de leur ambition de divertir le public :

On affiche parfois, sur les murs de la ville,
Que l'on vient jouer un ouvrage important
Qui doit émerveiller jusqu'au moindre portant
De coulisse ; mais bah ! quand la toile se lève,
Tout prestige fout le - camp, ainsi qu'en un rêve³.

Comme Banville, c'est sur la rime que Glatigny compte faire reposer sa tentative de renouveau : « Donc, vous ne verrez pas ici de tragédie. / La rime à tous nos vers mettra son incendie »⁴. Il en donne un exemple par une rime peu commune, Cypris/clitoris :

Car nous devons, et c'est un point essentiel,
Être, avant tout, moraux et plaire aux jeunes filles
Que le couvent enferme encore sous ses grilles,
Et qui, vouant déjà leurs âmes à Cypris,
Par le calme des nuits touchent leur clitoris !⁵.

Pour le reste du public, Glatigny manifeste un mépris qui retourne de façon comique l'habituelle *captatio benevolentiae* que constitue généralement un prologue. La critique en prend pour son grade, avec une moquerie envers l'inévitable Francisque Sarcey, de même qu'envers les spectateurs, insultés dans le dernier vers :

Nous avons convoqué la critique. Sarcey
Ne vient pas ; c'est déjà quelque chose. L'essai
Vous plaira-t-il, seigneurs, et vos clefs criminelles

¹ *Ibid.*, p. 109.

² *Ibid.*, p. 111.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 112.

⁵ *Ibid.*

Feront-elles mourir tous ces polichinelles
Qui chantent, font l'amour, et grimpent aux balcons !
Non, vous applaudirez.
Au revoir, tas de cons !¹

S'ensuit une comédie en deux actes dont le propos est fort simple : Corbin craint que la saleté de sa fille Lucinde, qui refuse absolument de prendre un bain, ne compromette le mariage qu'elle doit contracter avec Pignouflard. Scapin, qui exerce la profession de proxénète, convainc Corbin que la seule solution est de lui confier la jeune fille, l'exercice de la profession de prostituée nécessitant une hygiène irréprochable. Le soir-même, Pignouflard, qui se rend dans une maison close pour s'entraîner avant la nuit de noces du lendemain, a ainsi la désagréable surprise d'y rencontrer sa fiancée. Scapin, pour calmer le fiancé cocu, lui montre une bassine d'eau noire, qui a servi aux ablutions de sa fiancée, afin de lui démontrer à quel péril il a échappé grâce au passage de Lucinde dans sa « maison close ». Pignouflard en conclut qu'« on ne se lave bien qu'au bordel », et Scapin que « le théâtre, messieurs, est l'école des mœurs »².

Comme on le remarque par ce simple résumé, « Scapin maquereau » ne compte pas parmi les œuvres les plus élégantes du répertoire français. Cela est encore renforcé par le vocabulaire, aussi trivial que possible ou l'évocation, par exemple, des « morpions » que Lucinde trouve sur elle : « J'ai trouvé dans mes poils, ce soir, un parasite. / Le joli morpion ! il était rose et blanc »³. Au-delà de l'humour grivois, on retrouve la figure de la prostituée qui obsède la littérature fin-de-siècle, objet de fascination et également de dégoût, par sa capacité de véhiculer et transmettre diverses maladies. Ce dernier aspect ressort particulièrement dans la réponse que fait l'une de ses collègues à Lucinde, à propos de son « parasite » : « J'aime les animaux ; si celui-là te gêne, / Donne-le-moi : je veux l'offrir à mon Eugène ! »⁴. C'est également l'un des éléments de la « misogynie fin-de-siècle » décrit par Mireille Dottin-Orsini⁵ : la femme est censée se complaire dans la crasse et la saleté, elle ne connaît pas le dégoût que peuvent ressentir les hommes. Ainsi, Lucinde refuse de se laver, trouvant charmant son « morpion », qui provoque également l'intérêt d'une autre prostituée.

Le simple fait d'utiliser un personnage comme Scapin dans une farce aussi obscène est en lui-même parodique, mais Glatigny adopte également son procédé préféré : la projection

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 125.

³ *Ibid.*, p. 119.

⁴ *Ibid.*

⁵ Dottin-Orsini, Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Grasset, 1993.

dans le texte de personnages de l'actualité. La parodie, représentée devant un parterre d'amis, permet de développer des allusions comprises immédiatement par le public et qui renforce la cohésion du groupe. Avec le recul, certains « clins d'œil » nécessitent une note explicative : « Figure-toi... mais non, tu ne le pourrais pas ! / Desnoyers chez Carjat culbute où vont ses pas (1) ! / Son nom seul eût empli la bouche de Cambronne... »¹. Et la note d'expliquer :

(1) Allusion à un plongeon fait quelques jours avant la première représentation de cette pièce (janvier 186[*illisible*]), par le nommé Fernand Desnoyers (de l'Isère), dans la fosse d'aisance en vidange de la maison de l'illustre photographe Carjat, (*Carjat, limonade, bière !*) un soir de réunion artistique et littéraire².

Cela explique qu'il ait la bouche pleine de Cambronne, ou plutôt du « mot de Cambronne », le fameux « merde » prononcé à Waterloo.

Même si la qualité de la pièce de Glatigny est discutable, il est cependant fort possible que ce « Scapin maquereau » ait exercé une certaine influence chez ses contemporains. Comme le note Bernard Teyssède dans *Arthur Rimbaud et le foutoir zutique*, Rimbaud a lui aussi mis en scène un Scapin paillard dans « Fête galante » : « Rimbaud n'a pas pu voir jouer la farce de Glatigny, Verlaine ne l'avait sans doute pas vue non plus, mais il l'avait certainement lue - et Rimbaud, sur sa recommandation »³. D'autant que les procédés parodiques des deux auteurs sont parallèles, si Glatigny transforme Scapin en proxénète, Rimbaud semble associer le personnage à une Colombine en train de faire le trottoir.

Bernard Teyssède note également que parmi les spectateurs de la première représentation du *Scapin maquereau* se trouvait Théodore de Banville, « qui peu après a mis en scène un Scapin dupé par la soubrette Nérine (1864) »⁴. L'exemple mérite qu'on s'y arrête. En effet, Théodore de Banville publie *Les Fourberies de Nérine*⁵, résultat d'une démarche doublement parodique. Nérine se substitue à Scapin dans le titre, on sait qu'elle sera à présent le personnage ingénieux et rusé de la pièce. D'autre part, l'effet est d'autant plus saisissant que Nérine était un personnage tout-à-fait secondaire de l'intrigue des *Fourberies de Scapin*, on aurait plutôt attendu que Géronte ou Léandre prennent leur revanche sur Scapin. Le contre-pied vis-à-vis de l'hypotexte est donc d'autant plus important. Dans *Les Fourberies de*

¹ *Le Théâtre érotique de la rue de la Santé. Son histoire*, éd. cit., p. 115.

² *Ibid.*

³ Teyssède, Bernard, *op. cit.*, p. 166.

⁴ *Ibid.*

⁵ Banville, Théodore de, *Théâtre complet. Édition critique. Tome 1. 1848-1864*, éd. P. J. Edwards et P. S. Hambly, Honoré Champion, 2011, p. 291-319.

Nérine, on voit que celle-ci, amoureuse de Scapin, veut lui jouer un mauvais tour afin de lui prouver qu'elle peut être tout aussi machiavélique que lui et mérite donc son amour. Si l'on examine la pièce de Molière, on se rend compte qu'elle a en réalité un véritable motif de vengeance, comme Scapin l'explique lui-même à Léandre :

Hé bien ! Monsieur, puisque vous le voulez, je vous confesse que j'ai bu avec mes amis ce petit quartaut de vin d'Espagne dont on vous fit présent il y a quelques jours, et que c'est moi qui fis une fente au tonneau, et répandis de l'eau autour pour faire croire que le vin s'était échappé.

LÉANDRE

C'est toi, pendar, qui m'as bu mon vin d'Espagne, et qui as été cause que j'ai tant querellé la servante, croyant que c'était elle qui avait fait le tour ?¹

Ainsi, ce passage a pu inspirer à Théodore de Banville l'idée d'une revanche de Nérine. D'autre part, il s'agit du moment de la pièce de Molière où Scapin avoue à Léandre un certain nombre de vols et de méfaits commis à son endroit. *Les Fourberies de Nérine* débute justement par la fuite de Scapin de la maison de son maître, emportant sur son dos de nombreuses marchandises dérobées. On peut aussi se demander si le même passage de l'hypotexte de Molière n'a pas également inspiré la version de Glatigny. En effet, de même que le Scapin moliéresque ruse en remplaçant du vin par de l'eau, celui de Glatigny présente une eau noire comme de l'encre, dont on peut se demander s'il ne l'a pas lui-même fabriquée. On retrouve donc le motif d'une substitution de fluide opérée par Scapin. C'est donc un même passage de l'hypotexte que Théodore de Banville et Albert Glatigny prolongent, chacun à sa manière.

Dans *Gilles et Pasquins*, Glatigny s'empare à nouveau du personnage, avec un rondel intitulé « Dans la coulisse ». Scapin semble incarner à la fois le personnage de théâtre et l'acteur qui l'incarne : « *Scapin, mets ton habit rayé. / Pour te voir les poings sur les hanches / Arpenter à grands pas les planches, / Ce soir les bourgeois ont payé* »². Glatigny reprend visiblement le concept d'un Scapin victime de la gent féminine, comme dans *Les Fourberies de Nérine*, plutôt que manipulateur : « *Pourquoi donc cet air ennuyé ? / La coquette aux yeux de pervenches / A, de ses petites mains blanches, / Fait saigner ton cœur effrayé, / Scapin, mets ton habit rayé* »³. Puis, dans *Idylles prussiennes*, Banville s'empare à son tour d'un Scapin acteur et du motif de l'habit rayé, avec « Scapin tout seul » :

¹ Molière, *Œuvres complètes II*, éd. G. Forestier et C. Bourqui, Gallimard, Pléiade, 2010, p. 386.

² Glatigny, Albert, *Poésies complètes*, éd. cit., p. 243.

³ *Ibid.*

Or un nouvel acteur bouffon
Vient, jouant le tortionnaire,
Prendre son haleine au typhon
Et ses hurlements au tonnerre.

Sans tache, comme un aubépin,
Il porte, dans sa gloire insigne,
L'habit blanc qui sied à Scapin,
Couleur de la neige et du cygne¹.

Nous constatons donc à quel point un véritable dialogue s'instaure entre les œuvres de Banville et de Glatigny à travers le personnage de Scapin.

Plus généralement, « Scapin maquereau » s'inscrit dans la volonté du *Petit Théâtre* de pousser le « mauvais goût » et la provocation : il y a presque une volonté ludique d'afficher son absence de mesure. Dans la pièce qui suit « Scapin maquereau », « Signe d'argent », d'Amédée Rolland et Jean Duboys, un marquis cocu finit par manger des excréments humains pour satisfaire les caprices de sa femme enceinte de son valet². « La Grande Symphonie des Punaises », de Nadar et Charles Bataille, met en scène avec un style épique le combat dans une chambre d'hôtel entre un voyageur épuisé et une armée d'agresseurs à antennes. Après avoir assisté au massacre de ses congénères, écrasés par le touriste en colère, le général des punaises ramasse les œufs du cadavre d'une cantinière-insecte et les place à l'abri dans le nombril du voyageur. Celui-ci, à l'aspect étrange, s'avère d'une profondeur insoupçonnée. Le voyageur s'étant sans doute retourné dans son sommeil, on peut imaginer que cette cavité n'est pas un nombril.

Certains titres sont clairement parodiques, comme « Les jeux de l'amour et du bazar » de Lemercier de Neuville, mais n'entretiennent que des liens très lâches avec l'œuvre première. Le *Petit Théâtre érotique* pousse dans ses derniers retranchements le principe de l'héroï-comique, en associant un contenu absurde vulgaire avec une forme versifiée irréprochable et une langue soutenue. L'extrémité de l'humour peut donner l'impression d'une volonté de choquer, qui semble superflue dans un cénacle d'amis qui partagent le même goût de la provocation. Il semble cependant que l'écueil était contourné par l'invitation de poètes extérieurs au cercle, comme l'indique l'« Avertissement » à « Un caprice » de Lemercier de Neuville :

Un spectateur se retira avant la chute du rideau, violemment indigné. Ce spectateur était M. Louis Wihl, poète allemand, aujourd'hui professeur au lycée de Grenoble. M. Glatigny avait fallacieusement persuadé au bon

¹ Banville, Théodore de, *Œuvres IV*, Genève, Slatkine, p. 105.

² *Le Théâtre érotique de la rue de la Santé. Son histoire*, éd. cit., p. 169.

allemand que les marionnettes de la rue de la Santé ne jouaient que des pièces d'un haut goût littéraire, et que la libre pensée, expulsée du Collège de France et des cours publics, s'était réfugiée au théâtre des Batignolles¹.

La pièce décrivant les problèmes d'érection d'un client chez une prostituée du nom d'Urinette, qui tente de pallier cette « panne » par tous les moyens possibles, on imagine la mine déconfite du poète et la mine réjouie des autres participants. C'est là une dimension potache qui justifie sans doute, pour ses participants, la mise en scène d'un tel spectacle.

5. L'ENQUÊTE CORSE

En 1868, un contrat avec un théâtre itinérant conduit Albert Glatigny en Corse. Sa correspondance atteste qu'il arrive dans cette région habitée de clichés romantiques et qu'il compte bien profiter de son séjour pour poser sa propre brique à l'édifice : « Une occasion se présente pour moi de voir la Corse, le pays de Paoli et de Sanpiédro. [...] Je rapporterai de ce pays bizarre un drame exotique, plein de fortes senteurs »². Dès son arrivée, le pays semble correspondre à ce qu'il en attendait, comme il l'explique dans une lettre à Charles Asselineau : « Votre cœur de vieux romantique bondirait de joie si vous étiez à Bastia. On se promène avec un fusil comme avec une canne, et puis, un tas de noms sonores et bizarres »³. En effet, la Corse exerce une certaine fascination sur les auteurs romantiques, en particulier le thème de la *vendetta* :

La passion de la vendetta n'a pas manqué de conquérir l'esprit romantique en quête d'exotisme, de « couleur locale » et de sensibilité primitive [...]. Décrit pour la première fois dans des impressions de voyage, le culte de la vendetta est promptement récupéré par le théâtre et les récits de fiction. Parmi les représentations narratives de la vengeance rituelle, *Colomba* occupe une place centrale⁴.

Glatigny veut d'ailleurs consacrer un récit au personnage qui inspira Mérimée, comme il le rapporte une première fois en décembre 1868 : « Tu vas lire prochainement, dans la *Petite Presse*, un procès-roman dont l'héroïne est la véritable Colomba. Ce sera signé de ton illustre ami, et plein de maquis, de coups de stylet et autres choses non moins risibles »⁵. On voit à quel point Glatigny s'amuse de la nature stéréotypée du travail qu'il prévoit. Il veut d'ailleurs pousser le pittoresque de son séjour à son maximum : « Je vais m'enfoncer dans le maquis et

¹ *Ibid.*, p. 92.

² *Lettres inédites de Albert Glatigny*, éd. cit., p. 145.

³ *Ibid.*, p. 146.

⁴ Vassiler, Kris, « *Colomba* : la vengeance entre classicisme et romantisme », *Revue d'histoire littéraire de la France*, PUF, n°5, septembre-octobre 2000, p. 1311.

⁵ *Lettres inédites de Albert Glatigny*, éd. cit., p. 153.

me faire bandit. Ça fera un sujet de romance pour Débillemont. Malheureusement, je ne sais pas me servir d'un fusil »¹.

Par la suite, les événements s'accélérent pour Glatigny. Tandis qu'il accomplit son projet de vivre dans le maquis comme un bandit corse, il est arrêté par la gendarmerie qui le prend pour un assassin en fuite. Il passe quatre jours dans un cachot², subissant des tortures dont il ne se remettra jamais totalement. Fidèle à son tempérament, il narre cette aventure avec humour et autodérision dans *Le Jour de l'an d'un vagabond*, ce qui lui vaudra une lettre de félicitations de Victor Hugo lui-même : « Votre charmant petit livre m'a amusé et attendri. Doux et cher Poète, vous nous faites sourire avec ce qui vous a fait saigner, et vous avez l'art aimable et douloureux d'extraire de votre souffrance un plaisir pour nous »³. Dans le domaine littéraire les événements se précipitent également, puisque Colomba Susini est assassinée et que Glatigny, après un bref séjour dans le sud de la France, revient en Corse se consacrer à son projet : « Une trouvaille ! Le procureur général me donne communication des pièces du procès de Colomba Susini (la Colomba de Mérimée), assassinée au mois d'août dernier. Il y a là un roman judiciaire étrange et poétique à l'excès »⁴.

Cependant l'œuvre ne verra jamais le jour, notamment à cause des problèmes de santé de Glatigny, qui perd presque la vue : « La Corse ne me réussit pas. La première fois que j'y viens, on me met en prison. La seconde, je perds les yeux »⁵. C'est l'heure de la désillusion pour le poète, bloqué dans ce pays qu'il a de plus en plus de peine à supporter : « En fait de librairie, à Ste-Lucie, il n'y a que des chasseurs, et je crève de faim dans ce pays à cause de l'abominable cuisine italienne qu'on y mange, où la soupe est remplacée par des pâtes, et la sauce par de l'huile »⁶. La lassitude de Glatigny s'exprime également par l'humour, comme le montre cette lettre à son ami Louis Péricaud, comédien et auteur dramatique :

Par le prochain bateau *Fraissinet*, tu recevras un fromage corse. Je n'ai pas commis l'imprudence d'en goûter, mais les amateurs de putréfaction trouvent ça exquis. Ça a une odeur de lavure de vaisselle et de merde concentrée. Je ne réponds pas que ça t'arrive cette semaine, car si la charrette, à qui je confie cette puanteur, manque le bateau à Propriano, il faudra attendre quinze jours. Mais ça ne gâtera pas le fromage, au contraire.

¹ *Ibid.*, p. 152.

² *Ibid.*, p. 155.

³ Cité par Reymond, Jean, *op. cit.*, p. 147.

⁴ *Lettres inédites de Albert Glatigny*, éd. cit., p. 170.

⁵ *Ibid.*, p. 171.

⁶ *Ibid.*, p. 173.

Je crois qu'il est fabriqué avec les vapeurs condensées de la mal'aria des environs de Porto-Vecchio et d'Aleria ¹.

Même la violence des bandits, qui le fascinait lors de son arrivée, l'insupporte à présent :

Rien de rigolo à t'envoyer sur la Corse. On a assassiné cinq personnes, cette semaine, rien que dans mon canton. Les bandits sont repoussants. Ils ressemblent à des Auvergnats malpropres et barbus. Les femmes sont laides généralement, mais elles ont des noms charmants : Saveria, Palme, etc. Rien donc à frirer pour *Paris-Caprice*. Il y a trop de sang. Foutu pays ! Quand on le traverse, ça épate, mais quand on y demeure ! Oyo ! yaie !²

La violence finit, elle aussi, par tourner au burlesque sous la plume de Glatigny :

Les assassinats vont comme sur des roulettes. Il y en a eu trois, cette semaine, rien que dans le canton où je suis ; ça va bien. Il y en a un qui a une excuse : l'assassin a tué un de ses voisins, mais il croyait tirer sur son frère à lui. Quel doux pays ! [...] je vais, la semaine prochaine, me rendre à Bastia pour regagner la France, à moins qu'une balle ne m'atteigne par erreur³.

En chemin vers Bastia, Glatigny fait halte à Bonifacio, où il écrit : « Je suis enfin décorsiqué. Deux nuits et un jour de voiture, un jour et une nuit de bateau, et je serai à Marseille. Ça n'est pas encore Paris, pas même tout à fait la France, mais enfin, c'est de la terre ferme »⁴. Il en profite pour évoquer le village où il vient de passer les dernières semaines : « Si, dans le but de passer un hiver agréable dans le repos et la joie, vous demandez un congé, ne venez pas à Ste-Lucie-de-Tallano. Le village est ridicule et inquiétant »⁵. Le 2 janvier Glatigny est à Avignon : « La Corse est au fond de l'eau ; qu'elle y reste ! »⁶.

La désillusion à l'égard de la Corse s'exerce également, et de manière parallèle, envers la littérature. Il est intéressant de noter, si l'on compare l'ouverture de deux lettres successives de sa correspondance, la manière dont Glatigny associe les deux éléments, en rapport avec sa perte partielle de la vue : « La littérature me réussit bien. Je me suis brûlé les yeux pour voir les choses moi-même »⁷, la lettre suivante commence par « La Corse ne me réussit pas »⁸. C'est le passage du littéraire au réel qui semble avoir brûlé ses yeux. Les premières impressions de Glatigny lors de son voyage en Corse se placent sous le signe de l'éblouissement. Cela se passe progressivement ; le narrateur est d'abord plongé dans

¹ *Ibid.*, p. 175-176.

² *Ibid.*, p. 179.

³ *Ibid.*, p. 183.

⁴ *Ibid.*, p. 184.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 189.

⁷ *Ibid.*, p. 171.

⁸ *Ibid.*

l'indistinct : « j'attendais le lever de l'aube, plongeant mes yeux dans les brouillards compacts, tâchant de distinguer quelque chose. La voiture allait au pas, dans les ténèbres »¹. Lorsque celles-ci se dissipent, le danger qu'elles obscurcissaient se révèle : « le brouillard se dissipant, je poussai un cri d'admiration et d'épouvante. La diligence était perchée au sommet d'une route improbable, folle, sans parapet »². Tandis que la diligence est arrêtée, un gendarme, symbole des futurs ennuis du narrateur, apparaît : « Le conducteur trinquait joyeusement avec l'aubergiste du relais ; un gendarme, sur fond de neige, miroitait au soleil. C'était un avertissement du ciel dont j'aurais dû tenir compte »³.

Mais c'est surtout par rapport aux stéréotypes romantiques, en l'occurrence sur la Corse, que la prise de distance de Glatigny éclate. Cela commençait dans une lettre à Ernest d'Hervilly, par une simple allusion à Alexandre Dumas : « Si tu veux lire les *Frères Corses* de Dumas, tu en es libre, mais le livre ne pourra que t'induire en erreur sur le coin de terre où je t'attends »⁴. La désillusion s'exprime pleinement dans la « Préface » de son récit autobiographique :

*Quand j'ai sténographié à la hâte le Jour de l'An d'un Vagabond, je ne connaissais que le littoral de la Corse. Un séjour prolongé dans l'intérieur de l'île, à Sainte-Lucie di Tallano, a refroidi un peu mon enthousiasme pour la Corse romantique, et m'a convaincu que le seul ouvrage sérieux que l'on eût écrit sur cette terre de la vendetta et de la délation était non la Colomba de Mérimée, mais bien le vaudeville de Siraudin, joué d'une si triomphante manière par le comédien Hyacinthe*⁵.

Le vaudeville en question met en scène un pharmacien parisien d'origine corse, rappelé dans sa région d'origine pour toucher un héritage. À son arrivée, il apprend qu'il doit prendre la suite d'une vendetta qui dure depuis trois cents ans, entre sa famille, les Jacopo, et le clan des Léoni. La pièce tourne alors à la farce s'amusant des mœurs supposées violentes des Corses : le héros de la pièce se trouve en effet menacé de mort à la fois par le clan Léoni, par son oncle au cas où il déshonorerait la famille en n'exécutant pas la *vendetta*, par sa cousine que son oncle lui a promise, mais qui est amoureuse d'un Léoni, et enfin par un membre de son propre clan, amoureux de ladite cousine qui, bien entendu, se prénomme Colomba. L'effarement de ce Parisien devant les mœurs corses est ponctué d'expressions telles que : « mais quel fichu pays ! »⁶, « Ils sont tous Corses, dans ce satané pays ! »¹, « j'en ai assez de

¹ Glatigny, Albert, *Le Jour de l'an d'un vagabond*, Lemerre, 1870, p. 7-8.

² *Ibid.*, p. 8.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 253.

⁵ Glatigny, Albert, *Le Jour de l'an d'un vagabond*, éd. cit., p. 2.

⁶ Siraudin, Paul, Dumanoir, *La Vendetta*, Calmann-Lévy, 1876, p. 7.

cette contrée, et je file »². On retrouve là une attitude proche de celle du narrateur du *Jour de l'an d'un vagabond*, ou de Glatigny lui-même dans sa correspondance. Le héros de la pièce finit par se faire passer pour un tueur pour être escorté par la police hors du village, ce qui ressemble là aussi au récit de Glatigny et à l'origine de ses déboires.

Dans la même logique de rabaissement, les gendarmes auxquels Glatigny a eu affaire sont nommés dans la préface « *fantoches moustachus* »³. Loin d'une référence littéraire romantique, Glatigny nous rapproche d'une sorte de spectacle de marionnettes. Cette préface est suivie d'une dédicace au gendarme Thessein, principal responsable des tortures subies par Glatigny. Là encore il fait appel à une intertextualité qui vise au ridicule :

*Il me fallait rencontrer un militaire aussi idéalement échappé de chez Guignol que vous, pour concevoir, même dans un rêve, la grotesque histoire dont nous sommes les deux héros. Quand j'ai eu le plaisir de me rencontrer avec vous, j'ai cru avoir affaire à l'immortel Boquillon, devenu gendarme*⁴.

On retrouve là le « type du troupière ridicule », « bleu à qui l'on fait croire les bourdes les plus invraisemblables »⁵ que Rimbaud utilise pour ridiculiser l'empereur dans « L'éclatante victoire de Sarrebruck ».

Enfin, le récit de Glatigny illustre jusqu'à l'absurde le décalage et l'incompréhension qui s'installent entre le poète et le reste de la foule. La scène de l'interrogatoire est la plus révélatrice, le poète tentant en vain d'expliquer sa profession au gendarme qui le questionne :

- [...] Et qu'est-ce que ce Vaudron dont vous avez une lettre ?
- Ce n'est pas Vaudron, c'est Autran.
- Qu'est-ce qu'il fait ce Vaudron ?
- Il est académicien.
- Ah ! académicien ! encore une de vos professions. Vous en changez souvent. Hier, vous m'avez dit que vous étiez acteur, après ça comédien, puis *article dramatique*.
- Mais tout cela, c'est la même chose⁶.

Le gendarme l'interroge ensuite sur une autre personnalité dont Glatigny portait une lettre sur lui : « Et qu'est-ce encore que ce Pamphile ? - C'est M. Théodore de Banville, poète lyrique. - Ils ont tous des métiers dont on a jamais entendu parler, fait le spirituel brigadier de

¹ *Ibid.*, p. 26.

² *Ibid.*, p. 27.

³ Glatigny, Albert, *Le Jour de l'an d'un vagabond*, éd. cit., p. 2-3.

⁴ *Ibid.*, p. 5.

⁵ Rimbaud, *Poésies complètes*, éd. P. Brunel, Le Livre de Poche, 1998, p. 135, note 2.

⁶ Glatigny, Albert, *Le Jour de l'an d'un vagabond*, éd. cit., p. 34.

Palneca »¹. Ainsi l'ignorance de la gendarmerie transforme les amis écrivains de Glatigny en un vaste réseau criminel :

vingt-cinq billets de la loterie de Châteauroux sont pris par Thessein pour de faux billets de mille francs, et Banville se transforme en chef de voleurs. Ô mon bon et doux maître ! pendant ce temps vous écriviez tranquillement les vers de *Florise* et ne vous doutiez guère des dangers que vous faisiez courir à la société².

Les individus qui font preuve d'une certaine humanité sont par contre moins illettrés que le gendarme Thessein. Ils ne lisent pas de poésie, mais du roman populaire, comme Glatigny le note avec ironie:

Je commence enfin la lecture du *Cahier bleu de Mademoiselle Cibot*. Un brigadier lit avec moi et me fait part de ses observations littéraires.
« Vous allez voir que l'évêque est l'amant de la femme.
- Ah ! vous devinez ça !
- Oui ! l'habitude. Connaissez-vous les romans d'Alexandre Dumasse ? »³.

La femme du gendarme qui le persécute trouve également grâce aux yeux du narrateur :

C'est réellement une charmante femme, elle est teintée de littérature et regrette beaucoup le continent où elle lisait les *Aventures de Rocambole*. Elle n'a rien de son illustre époux, heureusement pour elle. Je lui adresse quelques madrigaux pour lui faire voir que je ne suis pas un criminel vulgaire. Elle sourit gracieusement. Eh ! si je n'avais pas dû quitter Bocognano [...], qui sait ? un roman eût pu s'ébaucher⁴.

Glatigny insiste sur une certaine brisure entre le poète et le reste du public. Cependant, la remise en question du statut du poète au sein de la société dans laquelle il vit ne se fait pas forcément à ses dépens. C'est l'incompréhension, l'inculture des ennemis de la littérature qui est moquée et tournée en dérision.

6. BILAN INTERMÉDIAIRE

Les parodies de Glatigny se sont caractérisées par des procédés massifs de perversion des hypotextes. La désidéalisation se fait par une dégradation qui n'a pas peur de recourir à la vulgarité ou à l'obscénité. « Assez de gorges symboliques », extrait de « La Nuit de mai », parodie de Musset, résume le point de vue de Glatigny. Le texte parodié est ramené aux

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 39.

³ *Ibid.*, p. 48-49.

⁴ *Ibid.*, p. 50-51.

réalités les plus « sexuées ». Le retour au « bas » corporel est le mot d'ordre : les allusions à des pratiques homosexuelles dans les *Bons contes du Sire le la Glotte*, à des amours enfantines avec les *Joyeusetés galantes* ou à l'inceste dans la *Tour du bordel* jouent avec les interdits de l'époque pour ajouter à la dimension de provocation. C'est à un véritable « retour du refoulé » avant l'heure que nous convie Glatigny.

Dans les parodies moins obscènes, la désidérialisation se fait par le contraste entre l'univers littéraire que mettaient en scène les parodiés et les personnalités du Second Empire que projette Glatigny. Journalistes, politiciens, tous deviennent interchangeable, leur médiocrité les faisant basculer dans l'insignifiance.

L'Art ne sort cependant pas indemne des satires de Glatigny. En effet, la crise des valeurs poétiques s'exprime principalement par la dévaluation de la figure du poète. Il apparaît comme un être inadapté à son époque. L'épisode corse est caractéristique d'une prise de distance envers les stéréotypes romantiques liés à cette région. La perte de vue partielle qui frappe Glatigny est révélatrice d'une sorte d'éblouissement, comme si les pages de la littérature s'étaient muées en une aveuglante page blanche : la fascination devant le pittoresque d'une région se transforme en une déception, une incompréhension entre le poète et le gendarme qui prend les écrivains pour une bande de truands.

Comment interpréter le rapport au texte parodié ? S'agit-il de le corriger ? De lui rendre hommage ? Il semble bien entendu que la satire ne s'exerce pas à l'encontre des sources, celles-ci représentent au contraire une sorte d'idéal en opposition avec l'insignifiance de l'époque, qui est la cible principale. Dans les textes obscènes, le ludique l'emporte nettement. Cependant, si le reproche à une poésie trop éthérée est souvent sous-entendu, on trouve également des critiques explicites envers une poésie « impuissante », qui manque de « virilité ». Ainsi, un même principe se retrouve dans ces différentes techniques parodiques. Que Glatigny regrette que la réalité ne soit pas à la hauteur de la littérature (parodie d'Hugo) ou qu'il veuille au contraire ramener la littérature à la réalité la plus « crue », c'est toujours une opposition entre idéal et matériel, entre le littéraire et le réel qui se dessine.

III. La parodie chez Tristan Corbière

1. ÉTAT DES LIEUX

Les premières approches critiques ont consisté à rechercher la personnalité de Corbière à travers son œuvre. Cette tendance débute en 1904 avec l'ouvrage de René Martineau, *Tristan Corbière : essai de bibliographie et de biographie*¹. Le travail le plus représentatif de ce courant biographique est *L'Œuvre poétique de Tristan Corbière*², d'Albert Sonnenfeld. Après s'être penché sur la biographie de Corbière, Sonnenfeld interroge la structure des *Amours jaunes*, qui se présentent pour lui comme un diptyque, avec une partie consacrée à Paris et l'autre à la Bretagne. Cette opposition, sur laquelle Verlaine insistait déjà, sera fondatrice pour la critique corbiérienne.

Sonnenfeld trace des pistes de réflexion qui exerceront une influence majeure sur les commentateurs du poète breton. L'un des chapitres, « Corbière et la tradition littéraire », décrit le rapport critique que Corbière entretient avec certains de ses prédécesseurs, et le rôle de la parodie :

Peut-être vénérat-il tellement les écrits de son père qu'il ne pouvait apprécier aucun autre poète. Voulant par-dessus tout écrire des poèmes de mer dignes du *Négrier*, il se refusait obstinément à reconnaître les mérites de Hugo et de Lamartine [...]. Aux Romantiques il ne fait qu'emprunter les passages qui se prêtent le mieux à la parodie³.

Le père du poète, Édouard Corbière, considéré comme l'un des pères du « roman maritime » en France, était en effet un contempteur des romantiques, particulièrement de Victor Hugo : « Nous savons, par exemple, qu'en 1823, Édouard Corbière s'en était pris aux odes de Victor Hugo. Et dans la préface du *Négrier*, il critique la conception que les romanciers nautiques se font de la vie en mer »⁴.

Albert Sonnenfeld ne fait bien entendu pas de Corbière un simple continuateur de la littérature maritime de son père et insiste sur sa dimension de novateur, dont l'audace annonce les avant-gardes du siècle à venir :

Il serait [...] juste de voir en Corbière le précurseur ou le prophète qui a ouvert la route à de nombreux poètes du XX^e siècle qui, sans peut-être se rendre compte de l'importance des *Amours jaunes*, sont redevables à

¹ Martineau, Renaud, *Tristan Corbière : essai de bibliographie et de biographie*, Mercure de France, 1904.

² Sonnenfeld, Albert, *L'Œuvre poétique de Tristan Corbière*, PUF, 1960 .

³ *Ibid.*, p. 132.

⁴ *Ibid.*, p. 134.

Laforgue et à Corbière de cette liberté d'expression qui fut leur contribution principale¹.

Un autre pan de la critique corbiérienne se détache des questions biographiques et se concentre sur les questions de poétique. Dans *La Poétique de Tristan Corbière*, Christian Angelet s'attache à une description minutieuse et inégalée des particularités du langage de Corbière. Christian Angelet insiste sur les enjeux fondamentaux des nombreux contre-pieds à la tradition littéraire que l'on trouve dans *Les Amours jaunes* :

En somme, l'entreprise poétique de Corbière a été de rendre au langage, édulcoré et poli par tant de générations successives, une rudesse et une authenticité nouvelles. On oublie en lisant ses meilleurs poèmes, tout principe et toute théorie d'école².

Dans la continuité de l'étude des questions formelles, on peut citer Francis Burch, *Tristan Corbière, l'originalité des Amours jaunes et leur influence sur T.S. Eliot*³ qui montre que les vers de Corbière sont un mélange d'innovations et de respect des règles traditionnelles. Cette dichotomie est naturelle dans le cas de la parodie, qui doit se distinguer d'un modèle original, mais en conservant cependant une certaine ressemblance avec lui pour permettre l'identification de l'hypotexte.

Prolongeant également les réflexions d'Angelet, d'autres auteurs se concentrent sur le lexique des *Amours jaunes*. On citera notamment *Langage et modernité chez Tristan Corbière*⁴ de Michel Dansel. L'un des chapitres porte sur « Le style parodique ». Dansel y insiste sur la virulence de certaines parodies corbiériennes, notamment celles qui visent Hugo :

c'est dans « la Fin » que le poète breton a déchaîné son goût de la parodie. Après avoir cité en exergue douze vers d'*Oceano Nox* il entreprend d'endiguer vigoureusement les épanchements du grand lyrique⁵.

Des réflexions comparables sont présentes dans la majeure partie de la critique corbiérienne, par exemple chez Francis F. Burch : « “Matelots” proteste contre la présentation scénique et la conception populaire du marin. “La Fin” s'élève contre la manière dont les Romantiques

¹ *Ibid.*, p. 196.

² *Ibid.*, p. 136.

³ Burch, Francis, *Tristan Corbière, l'originalité des Amours jaunes et leur influence sur T.S. Eliot*, Paris, Nizet, 1970.

⁴ Dansel, Michel, *Langage et modernité chez Tristan Corbière*, Paris, Nizet, 1974.

⁵ *Ibid.*, p. 86.

dépeignent ce même marin, sa vie, ses luttes et sa mort, qu'ils voient à travers des lunettes roses »¹.

Evelyne Voldeng a consacré un article à notre sujet, « La parodie dans *Les Amours jaunes* de Tristan Corbière »². En une dizaine de pages, l'article synthétise les différents aspects de la parodie corbiérienne : la parodie des romantiques (Hugo, Lamartine) ou des Parnassiens (« I sonnet, avec la manière de s'en servir »). Comme l'ensemble de la critique, elle remarque que le titre de l'une des sections du recueil, « Sérénade des sérénades », est lui-même parodique :

La parodie d'épisodes bibliques et de croyances catholiques trouve son expression la plus audacieuse dans la section « Sérénade des sérénades » dont le titre, calqué sur le « Cantique des cantiques », donne le ton des poèmes qui la composent. Dans cette section, la femme, substituée à la Vierge, se voit dans certains poèmes rendre une parodie de culte³.

L'analyse « collisionne » deux sens différents de la parodie, un sens purement péjoratif (comme dans l'expression « parodie de justice ») et un sens plus conforme à un usage intertextuel. La conclusion de l'article insiste sur l'ampleur avec laquelle les procédés parodiques sont utilisés, au point de se retourner contre eux-mêmes :

de par la diversité des fonctions de la parodie dans *Les Amours jaunes*, Tristan Corbière semble hésiter entre plusieurs discours et jouer un personnage ambigu qui dans le jeu ironique-parodique s'interroge indéfiniment dans le texte, les textes jusqu'au point où la parodie en arrive à se parodier elle-même⁴.

Par les notions d'« autoparodie » ou de « parodie qui se parodie elle-même », l'article semble désigner les procédés de dévalorisation et d'autodénigrement dans lesquels le narrateur des *Amours jaunes* se complaît. Ces phénomènes ne sont pas obligatoirement « parodiques » en eux-mêmes, même si nous verrons que, très souvent, la parodie est mise au service de l'auto-ironie.

La littérature secondaire consacrée à Corbière ne peut pas être classée en deux catégories strictes, celle qui s'intéresse à sa vie et celle qui se concentre sur son œuvre. En effet, la biographie et la poétique sont parfois difficiles à séparer chez le poète, tant l'œuvre de son père ou son origine bretonne sont primordiales. Parmi les travaux qui réunissent cette

¹ Burch, Francis, *op. cit.*, p. 147.

² Voldeng, Evelyne, « La parodie dans *Les Amours jaunes* de Tristan Corbière », *La Nouvelle Tour de Feu*, n^{os} 11-12-13, printemps-été-automne 1985, p. 99-107.

³ *Ibid.*, p. 103.

⁴ *Ibid.*, p. 106.

dualité, deux nous semblent particulièrement intéressants. Le premier, Hugues Laroche, dans *Tristan Corbière ou les voix de la corbière*¹, illustre à quel point le nom de l'auteur détermine la thématique des *Amours jaunes*. À la suite de Charles Le Goffic², il montre que le recueil de Corbière est peuplé de personnages (douaniers, pilleurs d'épaves), qui hantent la *corbière*, c'est-à-dire le rivage, le littoral.

Dans le second ouvrage, *De Corbière à Tristan. Les Amours jaunes : une quête de l'identité*³, Pascal Rannou s'interroge sur le problème de l'identité culturelle, qui a traversé la critique corbiérienne, notamment en ce qui concerne l'importance de la Bretagne dans son œuvre. Au fil des sections des *Amours jaunes*, Rannou constate une dépersonnalisation progressive de Corbière, qui s'achève par l'affirmation de son statut de poète, au-delà de tous les particularismes.

Il faut encore souligner que l'étude de la parodie est facilitée par d'excellentes éditions des *Amours jaunes* qui synthétisent le point de vue de la recherche en matière d'intertextualité. L'édition de Christian Angelet contient de nombreuses références à des hypotextes⁴, de même que celle de Bonnin et Aragon⁵. Nous partirons souvent des remarques de Christian Angelet pour les prolonger.

2. STATUT DU POÈTE

2.1. Animalisation du poète

2.1.1. « Le Poète & la Cigale » - « La Cigale & le Poète »

Le ton de dévalorisation du statut de poète, constaté chez Albert Glatigny, atteint sans aucun doute son degré le plus élevé chez Tristan Corbière. Cela se constate dès l'attaque du recueil, une parodie de La Fontaine, « Le Poète & la Cigale ». Le poète est donc animalisé, sa figure se substituant à la fourmi de l'hypotexte. Ce n'est pas une coïncidence si Corbière choisit comme poème liminaire, pour son recueil, une parodie. Les *Fables* de La Fontaine font partie des œuvres les plus réécrites. Ceci est dû à leur notoriété, qui permet une

¹ Laroche, Hugues, *Tristan Corbière ou les voix de la corbière*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1997.

² Corbière, Tristan, *Les Amours jaunes*, éd. Ch. Le Goffic, Albert Messein, 1912.

³ Rannou, Pascal, *De Corbière à Tristan. Les Amours jaunes : une quête de l'identité*, Paris, Honoré Champion, 2006.

⁴ Corbière, Tristan, *Les Amours jaunes*, éd. C. Angelet, le Livre de Poche, 2003. Sauf indication contraire, toutes les notes se réfèrent à cette édition.

⁵ Corbière, Tristan, *Les Amours jaunes*, éd. E. Aragon et C. Bonnin, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1992.

reconnaissance facile de la part du lecteur. « La Cigale et la Fourmi »¹ étant l'une des fables de La Fontaine les plus lues, il est logique qu'elle soit un hypotexte de choix pour les parodistes.

Dès le titre du poème de Corbière, on trouve des signes qui nous font comprendre que nous sommes dans une parodie. « Le Poète & la Cigale »² évoque immédiatement sa source, malgré le remplacement de l'un des deux termes (« Poète » pour « Fourmi »), et une inversion : « Cigale » occupe la deuxième place du titre chez Corbière. Une inversion de ce type est l'un des signes habituels de la parodie. Villiers de l'Isle Adam, par exemple, intitula « Virginie et Paul » sa réécriture de *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre. Ces titres ont une fonction programmatique : l'inversion formelle annonce celle des valeurs, à laquelle se livre souvent la parodie.

La principale inversion peut se formuler ainsi : tandis que La Fontaine humanise des animaux, notamment en les faisant dialoguer, Corbière tend à animaliser des humains. Cela s'observe lorsque le poète déclare « *foi d'animal !* »³. Ce type d'inversion est fréquent chez Corbière, surtout pour les personnages féminins, par exemple dans les deux poèmes « À ma jument Souris »⁴ et « À la douce amie »⁵. Les deux poèmes se suivent et se répondent l'un l'autre : dans le premier le poète semble considérer sa jument comme une femme, tandis que, dans le second, une femme est traitée comme un cheval.

De plus, c'est à l'art poétique lui-même que Corbière applique sa satire. La fourmi est remplacée par un poète, et ce n'est pas ce dernier qui se trouve « dépourvu », mais sa Muse. Il se rend donc chez une « blonde voisine »⁶, pour lui demander de lui prêter son nom. Celui-ci est utile au poète par sa terminaison en « elle », on voit donc l'inversion qu'opère Corbière : une préoccupation d'ordre purement formel prend le pas sur des considérations plus amoureuses, auxquelles on pourrait s'attendre lorsqu'un poète chante une femme. On peut constater que Corbière vise, par sa satire, à déconstruire une poésie qui chercherait à faire l'éloge de la femme aimée et ne s'attaque donc pas particulièrement à « La Cigale et la Fourmi », qui illustre de toutes autres préoccupations. Comme nous l'avons vu, c'est la célébrité du poème de La Fontaine qui lui vaut d'être parodié.

Les passages les plus connus en sont d'ailleurs facilement reconnaissables ; de manière générale l'hypertexte reste très fidèle au parodié : ils ont tous les deux vingt-deux vers,

¹ La Fontaine, *Œuvres complètes I. Fables. Contes et nouvelles*, éd. cit., p. 31.

² Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 37-38.

³ *Ibid.*, p. 37, v. 13.

⁴ *Ibid.*, p. 126.

⁵ *Ibid.*, p. 126-127.

⁶ *Ibid.*, p. 37, v. 8.

comportant souvent les mêmes mots à la rime. Le comique ne naît parfois que de légères modifications. Au sixième vers par exemple, la « mouche »¹ de l'original est remplacée par des « vers »², ce qui permet à Corbière de faire un jeu de mots entre le vers dont se nourrit l'insecte (sens souligné par la présence de « *vermisseau* » dans la suite du vers) et celui que compose le poète. De même, lorsque la demande à la voisine est faite, dans un cas pour de la nourriture, dans l'autre d'un nom pour rimer, la réaction est très différente. Chez La Fontaine, la fourmi incarne une sorte de droiture morale, en refusant d'aider la cigale, qui aurait dû assurer sa subsistance au lieu de chanter tout l'été. Marcelle est par contre beaucoup moins farouche : « *La voisine est très prêteuse, / C'est son plus joli défaut* »³. Elle fait même preuve de coquetterie : « *Nuit et jour, à tout venant, / Rimez mon nom... Qu'il vous plaise! / Et moi j'en serai fort aise.* »⁴. On voit à nouveau la manière dont Corbière tourne en dérision la figure de la femme idéale chantée par le poète, en lui prêtant des sentiments ordinairement indignes d'elle.

Ainsi la satire contre la poésie se situe le long d'un axe principal : l'accent mis sur les conditions d'énonciation du poème lui-même. C'est le cas dès le début de l'hypertexte : « *Le poète ayant rimé / IMPRIMÉ* »⁵. On est loin du chant de l'insouciant cigale, on se trouve en présence d'un poète professionnel, dont les œuvres seront destinées à être éditées. C'est par une affinité sonore (rimé-imprimé) que Corbière évoque le passage de la création à la publication. De plus « IMPRIMÉ » se distingue par ses lettres majuscules, ce qui fait ressortir la spécificité de l'acte d'impression.

La parodie sert d'hypotexte intermédiaire à une nouvelle réécriture, « *La Cigale & le Poète* »⁶, qui clôt *Les Amours jaunes*, dont elle constitue une sorte de bilan. Elle prend directement la suite de la parodie liminaire : cela est indiqué dès le titre, « *La Cigale & le Poète* », renversement de « *Le Poète & la Cigale* ». Comme ce dernier opérait déjà lui-même un renversement par rapport au poème de La Fontaine, la seconde réécriture revient donc, paradoxalement, à l'ordre original, mis à part le remplacement de « Fourmi » par « Poète ». Par ailleurs, « *La Cigale & le Poète* » s'éloigne quelque peu des textes précédents : le nombre de vers est approximativement respecté (vingt au lieu de vingt-deux), les rimes sont moins fidèles. Il s'agit avant tout d'apporter un pendant au poème d'ouverture. On retrouve

¹ La Fontaine, *op. cit.*, p. 31, v. 6.

² Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 37, v. 6.

³ *Ibid.*, p.37, v. 15-16.

⁴ *Ibid.*, p. 38, v. 19-21.

⁵ *Ibid.*, p. 37, v. 1-2.

⁶ *Ibid.*, p. 247.

cependant la même structure générale : l'évocation de la Muse, le départ vers la voisine et un dialogue entre les deux protagonistes.

Cette dernière parodie clôt *Les Amours jaunes*, et offre à Corbière une dernière occasion d'exprimer, avec dérision et humour, un jugement sur sa poésie. Dans l'hypotexte la cigale avait « chanté »¹, dans l'hypotexte intermédiaire le poète avait « rimé, / IMPRIMÉ »², dans le dernier hypertexte le poète a « chanté, / Déchanté »³. Ce dernier terme est de première importance : néologisme parodique, il permet à Corbière, comme nous l'avons déjà souligné, de désigner la particularité de son « chant ». Le poète « déchanté », perd ses illusions, son chant devient donc le déchant. Comme le note Angelet⁴, on retrouve le terme dans « Steam-Boat », pour désigner la plainte d'un marin qui regrette une intrigue fugace avec une passagère : « Ainsi déchantait sa fortune, / En vigie, au sec, dans la hune, / Par un soir frais, vers le matin, / Un pilotin »⁵. Par un procédé analogue, le poète crée le néologisme « décourageux »⁶, fusion de « courageux » et de « découragement ».

Dans la suite de « La Cigale et le Poète », Corbière continue de traiter sa poésie sur le mode de la dévalorisation. Le poète retourne voir sa voisine, non plus pour lui faire une demande, comme chez La Fontaine, mais « Pour lui peindre ses regrets / D'avoir fait - oh! Pas exprès! - / Son honteux monstre de livre !... »⁷. La nature monstrueuse et indéfinissable des *Amours jaunes* était également soulignée dès le premier poème de la section éponyme, « Ça »⁸. On remarque l'ironie de l'expression « peindre ses regrets »⁹ : le poète ne peut pas s'empêcher de « faire de l'art », même lorsqu'il est venu s'excuser d'en avoir fait. L'étrangeté du recueil est soulignée par la remarque de Marcelle, qui suppose que le poète était ivre lorsqu'il l'a réalisé. Celui-ci répond par une formule stéréotypée, « - Ivre de vous ! »¹⁰, qui provoque l'ironie de Marcelle : « Écrivain public banal ! »¹¹. Le dernier vers du poème, et donc des *Amours jaunes*, pousse l'ironie à son paroxysme : « Si vous chantiez maintenant ! »¹², ce qui est très proche du vers final de l'hypotexte intermédiaire : « Voyons :

¹ La Fontaine, *op. cit.*, p. 31, v. 1.

² Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 37, v. 1-2.

³ *Ibid.*, p. 247, v. 1-2.

⁴ *Ibid.*, p. 247, note 1.

⁵ *Ibid.*, p. 66, v. 41-44.

⁶ *Ibid.*, p. 130.

⁷ *Ibid.*, p. 247, v. 9-11.

⁸ *Ibid.*, p. 41-42.

⁹ *Ibid.*, p. 247, v. 9.

¹⁰ *Ibid.*, p. 247, v. 13.

¹¹ *Ibid.*, p. 247, v. 14.

¹² *Ibid.*, p. 247, v. 20.

chantez maintenant ! »¹. C'est donc comme si *Les Amours jaunes* n'avaient pas été écrits, comme si tout était à recommencer, la monstruosité de ce recueil le rendant irrecevable par Marcelle. La difficulté de « chanter » selon les instructions de Marcelle est soulignée à de nombreuses reprises dans tout le recueil. Dans « Ça », le poète s'en excusait déjà : « Chansons ? - Je voudrais bien, ô ma petite Muse !... »². C'est cette difficulté que répète l'injonction dans le poème suivant, « Paris » : « Eh bien : chante »³. Le poème suivant, et dernière pièce de la section « Ça », « Épitaphe », apporte des précisions sur la manière dont le poète évalue son chant : « Coloriste enragé, - mais blême; / Incompris... - surtout de lui-même ; / Il pleura, chanta juste faux ; / - Et fut un défaut sans défauts »⁴. Ainsi c'est dans la fausseté que la poésie trouve une paradoxale justesse, dans son imperfection qu'elle atteint sa pleine mesure. Cela éclaire un passage de l'hypertexte qui peut sembler obscur : « *On n'est pas parfait, Marcelle... / - Oh! - c'est tout comme, dit-elle,* »⁵.

2.1.2. « Sonnet à sir Bob »

Le « Sonnet à sir Bob »⁶ participe également de ce processus d'animalisation du poète. Il peut lui aussi être rapporté à un hypotexte, même s'il n'est pas indiqué dans l'édition de Christian Angelet. Le poème peut en effet être considéré⁷ comme une parodie du « Sonnet 43 » de *La Continuation des Amours*⁸ de Ronsard. Les deux sonnets développent le même thème : la comparaison à un animal que le poète envie. Chez Ronsard il s'agit d'un rossignol, et chez Corbière d'un chien.

C'est là que peut s'observer le principal renversement entre le modèle et sa parodie. Chez Ronsard, le chant par lequel le rossignol séduit sa bien-aimée évoque celui du poète. Le chien de Corbière est un animal bien moins prestigieux, dont l'aboiement ne saurait symboliser le chant poétique. Ce chien est d'ailleurs « mâtiné »⁹, il n'est donc pas de race pure, on trouve aussi une évocation de ses puces¹⁰. La parodie se distingue donc par un registre plus bas que sa source.

L'original reproduit un contraste habituel entre les quatrains et les tercets, les premiers insistant sur la correspondance entre le poète et le rossignol, tandis que les seconds mettent

¹ *Ibid.*, p. 38, v. 22.

² *Ibid.*, p. 41, v. 11.

³ *Ibid.*, p. 45, v. 8.

⁴ *Ibid.*, p. 51, v. 38-41.

⁵ *Ibid.*, p. 247, v. 17-18.

⁶ *Ibid.*, p. 63-64.

⁷ Hypotexte indiqué notamment sur un site consacré à la parodie : <http://www.site-magister.com/parodi.htm>

⁸ Ronsard, *Les Amours*, éd. A. Gendre, Le Livre de poche classique, 1993, p. 349-350.

⁹ Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 63, v. 8.

¹⁰ *Ibid.*, p. 64, v. 11.

l'accent sur la différence : le rossignol parvient à infléchir sa dulcinée, ce qui n'est pas le cas du poète. Chez Corbière la structure est plus bouleversée¹ : dès le premier paragraphe, il insiste sur sa différence, lui qui n'a « pas de maîtresse »². Par la suite, le tercet commence sur une inversion : lui se réincarnera en chien, et celui-ci prendra sa place. Puis Corbière présente une nouvelle inversion : c'est sa maîtresse qui « s'animalise » puisqu'elle le mordra à son tour³. Dès le début du texte, le poète « grogne »⁴ de jalousie en observant les caresses dont est gratifié le chien. On remarque à quel point ces inversions font basculer le poème dans les registres ludique et comique, loin de l'élégie ronsardienne. Il peut être intéressant de noter que dans un poème marqué à ce point par des inversions, le nom du chien, « Bob », est un palindrome. C'est ce principe d'inversion qui explique également la présence de rimes croisées dans les quatrains de l'hypertexte, tandis que dans l'hypotexte on trouvait des rimes embrassées. Le registre comique est prolongé par des calembours, qui mettent par exemple en relation la « sonnette » du chien et les « sonnets »⁵ du poète. De même le terme « braque » est utilisé dans sa double signification, comme le note Christian Angelet⁶ : dans son sens de « chien », dans l'avant-texte, et au sens de « fou »⁷.

Tandis que la poésie amoureuse de Ronsard idéalise la femme aimée, Corbière ne cesse au contraire de trivialisier son évocation. Dès l'avant-texte, elle est qualifiée de « femme légère »⁸, et nous venons de voir comment elle est elle-même animalisée à la fin du poème. Cependant il serait un peu rapide d'opposer, sur ce point, la poésie de Ronsard et celle de Corbière. En effet, même dans sa parodie, Corbière est encore plus fidèle à son modèle qu'il n'y paraît. Tout d'abord, le rapprochement de l'oiseau et de l'amour du chien pour sa maîtresse est déjà opéré par Ronsard lui-même. Les deux animaux sont même entremêlés dans l'évocation que l'on trouve dans la « Première folastrie » du « Livret des folastries » : le poète déclare aimer ses deux maîtresses plus

[...] qu'une jeune pucelle
 N'ayme un nyc de Tourterelle,
 Ou son petit chien Mignon,
 Du Passereau compagnon,
 Qui, ores en grondant,

¹ Cet écart entre l'hypotexte et l'hypertexte est également noté dans un site internet consacré à la parodie littéraire : <http://www.site-magister.com/parodi.htm>.

² Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 63, v. 4.

³ *Ibid.*, p. 64, v. 13.

⁴ *Ibid.*, p. 63, v. 2.

⁵ *Ibid.*, p. 64, v. 10.

⁶ *Ibid.*, p. 63, note 2.

⁷ *Ibid.*, p. 64, v. 8.

⁸ *Ibid.*, p. 63.

Ou en tirant, ou mordant,
La vasquine de la belle
[...]
Luy font mille singeries,
Mille douces facheries¹.

On retrouve, comme chez Corbière, les jeux du chien et de sa maîtresse, notamment l'évocation des morsures. Le premier quatrain du « Sonnet 39 » de *La Continuation des amours* dépeint la jalousie du poète devant un chien : « Ha, petit chien, que tu serois heureux, / Si ton bon heur tu sçavois bien entendre, / D'ainsi coucher au giron de Cassandre, / Et de dormir en ses bras amoureux »². La ressemblance avec Corbière est frappante. Ainsi on constate que le braque de Corbière n'est pas juste une inversion, un contre-pied de la poésie de Ronsard, mais que ce motif provient de Ronsard lui-même. On peut également citer le sonnet 41 des *Amours*, dans lequel, comme précédemment, le poète souhaite devenir un animal pour se rapprocher de l'être aimé : « Hé, que ne sui'-je puce ! / La baisotant, tous les jours je mordroi / Ses beaux tetins, mais la nuit je voudroi / Que rechanger en homme je me pusse »³.

Comme on le voit, dans les *Amours* Ronsard malmène le modèle pétrarquiste en évoquant l'amour physique de manière plaisante et colorée. *La Continuation des Amours* brise un autre cliché pétrarquiste : le caractère unique de l'être aimé. Ronsard n'hésite pas à multiplier les centres d'intérêt, comme l'indique André Gendre à propos des *Continuations* :

Pétrarque n'est pas absent de ces deux recueils ni Cassandre d'ailleurs. L'une y paraît tantôt comme un souvenir, tantôt comme une maîtresse encore chantée. L'autre continue d'être imité, mais n'a plus de droits sur le registre du style. Comment pourrait-il imposer à Ronsard son unicité exigeante et ses propos sublimes, quand Marie, jeune fille simple, et plusieurs autres belles s'ajoutent à Cassandre ?⁴

Ronsard se plaint souvent de l'inconstance des femmes (« Tout ainsi qu'on garist un mal par son contraire, / Si je te haïssois, soudain tu m'aimerois »⁵), et déclare que Pétrarque est un grand « sot »⁶ s'il a réellement aimé pendant trente ans la même femme sans rien obtenir d'elle. On voit donc que l'entreprise de trivialisation que Ronsard fait subir à Pétrarque est comparable à celle que Corbière applique à ses prédécesseurs romantiques.

¹ Ronsard, *Les Amours*, éd. cit., p. 248, v. 33-44.

² *Ibid.*, p. 347, v. 1-4.

³ *Ibid.*, p. 109, v. 11-14.

⁴ *Ibid.*, « Introduction » d'André Gendre, p. 14-15.

⁵ *Ibid.*, p. 352, v. 13-14.

⁶ *Ibid.*, p. 452, v. 47.

L'influence de Ronsard a sans doute été sous-estimée par les commentateurs de Corbière. On peut se demander si le titre *Les Amours jaunes* n'est pas lui-même une parodie des *Amours* de Ronsard. Corbière définit lui-même son chant, son déchant, en rapport avec Ronsard. Comme on l'a vu, le rossignol incarne dans *Les Amours* le poète et son chant. Cela s'observe à de nombreuses reprises, on peut citer par exemple le « Sonnet 56 » de *La Nouvelle Continuation des Amours*, dans lequel le poète est un rossignol en cage, « en servage »¹ de son aimée. Corbière, lui, se compare à un autre animal, présenté comme sorte de pendant terrestre du rossignol. Il faut pour cela se rapporter au poème « Le crapaud »² : l'animal est présenté comme un « poète tondu, sans aile, / Rossignol de la boue... »³. Son chant entraîne la peur : « - Il chante. - Horreur !! »⁴.

Le crapaud est donc le reflet terrestre du rossignol, qui provoque le dégoût, autant que l'oiseau l'admiration. Cette correspondance sous forme d'inversion, est évoquée par la structure du poème, un sonnet à l'envers, débutant par deux tercets et finissant par deux quatrains. Le dernier vers est particulièrement significatif : le poète révèle qu'il est lui-même le crapaud : « Bonsoir - ce crapaud-là c'est moi »⁵. On remarque la récurrence de sonorités en « ôa » qui évoquent le coassement du crapaud : « bonsoir », « moi », et dans une moindre mesure « là ». Hugues Laroche rappelle la présence de telles sonorités dans le prénom même du père de Tristan, Édouard, et cite l'observation de Verlaine : « Édouard était sonore et formait avec Corbière un croassement dans le ton. »⁶ Inutile de préciser la proximité entre croassement et coassement, aussi bien phonétiquement que dans le cri qu'ils servent à désigner. Le nom de famille « Corbière » peut aussi évoquer phonétiquement le corbeau, de même qu'étymologiquement⁷. Au-delà de l'évocation du père, il ne faut pas oublier le véritable prénom de Tristan : Joaquim-Édouard. On retrouve encore la sonorité « ôa », à la fois dans la reprise du prénom du père et dans celui qui lui est joint. On voit à quel point le motif du crapaud est surmotivé, et se prête parfaitement à servir de métaphore pour désigner Corbière lui-même. Ainsi, à la métaphore classique et valorisante du rossignol et de son chant, Corbière fait subir un traitement parodique et rabaissant, se comparant à un crapaud, ce qui lui permet de représenter la singularité de son « déchant » poétique.

¹ *Ibid.*, p. 447, v. 3.

² Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 85.

³ *Ibid.*, p. 85, v. 9-10.

⁴ *Ibid.*, p. 85, v. 11.

⁵ *Ibid.*, p. 85, v. 14.

⁶ Laroche, Hugues, *op. cit.*, p. 179.

⁷ *Ibid.*, p. 165.

Entre le rossignol de la tradition classique et le « rossignol de terre » corbiérien, on peut sans doute trouver des étapes intermédiaires. Le premier exemple qui vient à l'esprit est bien entendu « L'Albatros » de Baudelaire. L'oiseau est en effet un parfait « chaînon manquant », par son caractère ambivalent. L'Albatros est sublime, mais ses qualités ont un prix : une inadaptation au monde terrestre. Ce dernier est d'ailleurs symbolisé par le ponton d'un navire, sur lequel des marins se moquent de sa maladresse. Ce point est important, car cela recoupe la passion de Corbière pour le monde de la mer et des marins. Ces derniers sont constamment valorisés, notamment aux dépens des poètes, présentés comme coupés du réel et ridicules.

2.1.3. « À ma jument Souris » - « À la douce amie »

L'animalisation s'attache également à la figure féminine. Deux poèmes filent la métaphore qui rapporte l'acte amoureux à la course d'un cavalier sur sa jument : « À ma jument Souris » et « À la douce amie », dans la section « Raccrocs ». Le premier semble s'adresser à un cheval, mais les allusions à la femme sont de plus en plus transparentes, avant que le terme n'apparaisse clairement dans le dernier quatrain : « - Hurrah ! c'est à nous la barrière ! / Je suis emballé : tu me tiens - / Hurrah !... et le fossé derrière... / Et la culbute !... - Femme, tiens !! »¹. « À la douce amie » prend le chemin inverse et s'achève logiquement par un « rosse, tiens ! »². Tout au long du poème, comme dans le précédent, Corbière s'amuse à nommer des objets qui peuvent se rapporter à la fois aux univers féminin et animal, comme le collier : « Porte beau ta tête altièrre, / Laisse mes doigts dans ta crinière... / J'aime voir ton beau col ployer !... / Demain : je te donne un collier »³. Un autre exemple nous montrera à quel point les termes que Corbière utilise sont surdéterminés et se rapportent à plusieurs réseaux de sens. Dans le premier poème, la jument s'appelle « Souris », ce qui renforce l'animalisation en même temps que l'ambiguïté, une souris étant un terme populaire pour désigner une jeune fille⁴. De plus, « souris » désigne la couleur grise du pelage de certains chevaux, ce qui se retrouve au deuxième vers : « Maîtresse à poil gris... »⁵. Le pelage du cheval, qu'on appelle également la « robe »... encore un terme à mi-chemin des mondes féminin et animal. Ces éléments sont transposés dans le deuxième poème : le gris devient la

¹ Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 126, v. 15-18.

² *Ibid.*, p. 127, v. 18.

³ *Ibid.*, p. 127, v. 11-14.

⁴ Cf. définition du TLF dans Corbière, Tristan, *Les Amours jaunes*, éd. E. Aragon et C. Bonnin, éd. cit., p. 217, « Titre ».

⁵ Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 126, v. 2.

couleur du « mors », et la souris est transformée par un jeu de mots : « Prends ce mors, bijou d'acier gris ; / - Tiens : ta dent joueuse le mâche... / En serrant un peu : tu souris... »¹.

Ces transformations nous montrent combien les deux poèmes se complètent, chacun servant d'hypotexte à l'autre en un jeu ambigu mettant sans cesse en relation la femme et l'animal. Il existe un hypotexte principal et prestigieux dans laquelle la femme était comparée à une jument, le « Cantique des cantiques » : « À ma jument qu'on attelle aux chars de Pharaon je te compare, ô mon amie » (Ct, 1 :9). Suivent des motifs proches de ceux qu'exploite Corbière : « Tes joues sont belles au milieu des colliers » (1 :10). La critique avait déjà noté que le titre d'une section des *Amours jaunes* se rapportait directement à ce chapitre de la Bible :

La « Sérénade des sérénades » calque la Cantique des cantiques de la Bible, avec sa tournure superlative qui le présente comme le chant d'amour par excellence. Quant aux quatorze pièces de cette section, elles réutilisent le thème de l'amour-haine qu'a orchestré la section précédente².

C'est ce même thème de l'amour-haine qui se retrouve dans les deux poèmes « À ma jument Souris » et « À la douce amie », la référence chevaline permettant de s'amuser à multiplier les références salaces à des jeux proches du sadomasochisme : « - Han !... C'est pour te faire la bouche... / - Vlan !... C'est pour chasser une mouche... ! »³.

L'animalisation revient de manière obsessionnelle dans la section « Raccros », et constitue sans doute l'unité qui semblait lui faire défaut, comme l'explique Christian Angelet : « C'est la section la moins homogène du recueil. Corbière y rassemble des “coups de raccros” (voir le poème liminaire du recueil intitulé *Ça ?*), c'est-à-dire des morceaux d'inspiration diverse dont il attribue la naissance aux hasards de l'existence »⁴. Le titre lui-même peut évoquer des « crocs » et leurs morsures, présents au fil des différents poèmes qui la composent. Le premier poème de la section, « Laisser-courre », est bien entendu une allusion à la chasse à courre. Suivent les deux poèmes que nous venons d'analyser, puis « À mon chien Pope », dédié à un chien présenté comme un modèle de liberté, puis « À un Juvénal de lait », dans lequel un jeune poète débutant est présenté comme un « Petit cochon de lait »⁵. Le « vrai poète » de « Décourageux » appelle au respect de la Muse : « “Ne la

¹ *Ibid.*, p. 126-127, v. 2-4.

² *Ibid.*, p. 101, note 1.

³ *Ibid.*, p. 127, v. 5-6.

⁴ *Ibid.*, p. 121, note 1.

⁵ *Ibid.*, p. 129, v. 10.

déformez pas en ventre de famille / “Que couvre un étalon pour la production !” »¹. La référence à l’animal est donc ambivalente : il peut signifier aussi bien la liberté et l’indépendance que la soumission du littéraire à une logique de productivité marchande.

2.2. La Muse prostituée

Dans les procédés de rabaissement généralisé que Corbière utilise, la figure de la « prostituée » revient avec insistance. C’est d’abord la Muse elle-même, dès le second poème des *Amours jaunes*, « Paris » : « Là, sa pauvre Muse pucelle / Fit le trottoir en *demoiselle* »². Dans « Bohême de chic », le poète traite sa Muse comme un « souteneur » : « Ma Muse est grise ou blonde... / Je l’aime et ne sais pas ; / Elle est à tout le monde... / Mais - moi seul - je la bats ! »³. La prostitution de la Muse répond à une double fonction : elle permet d’abord d’illustrer de manière saisissante les nécessités financières, la prostitution à la logique marchande à laquelle la littérature doit maintenant se soumettre.

De plus, elle sert à tourner en dérision l’idéalisée de la Femme, à laquelle la poésie, notamment romantique, s’est livrée par le passé, comme le note Christian Angelet : « La désidéalisée de la femme est un des traits les plus remarquables des *Amours jaunes* »⁴. Corbière se situe ainsi dans le courant de « misogynie fin-de-siècle » qui caractérise de nombreuses œuvres de son époque. La femme y est dépeinte comme un être essentiellement vide mais redoutable et potentiellement fatal, grâce aux illusions qu’elle est capable de faire naître dans les esprits masculins. L’art de tromperie de la Femme peut sembler une preuve de suprématie, c’est là un paradoxe que développe Edison dans *L’Ève future* :

Cette œuvre semble dénoncer une grande finesse d’esprit, une intelligence des plus habiles ? - mais c’est là une illusion aussi grande que l’autre. Ces sortes d’êtres ne savent que cela, ne peuvent que cela, ne comprennent que cela. Ils sont étrangers à tout le reste, - qui ne les intéresse pas. C’est de la pure animalité. Tenez : l’abeille, le castor, la fourmi, font des choses merveilleuses, mais ils ne font que cela et n’ont jamais fait autre chose⁵.

Edison donne à lord Ewald l’exemple d’une danseuse de ballet, Evelyn Habal, dont le charme vénéneux a conduit l’un de ses amis à la ruine et finalement au suicide. La profession de cette femme à l’attrait fatal n’est bien entendu pas un hasard, le monde du spectacle est une métaphore logique pour privilégier la déconstruction d’apparences trompeuses. Dans

¹ *Ibid.*, p. 131, v. 19-20.

² *Ibid.*, p. 43, v. 9-10.

³ *Ibid.*, p. 59, v. 57-60.

⁴ Introduction aux *Amours jaunes*, éd. cit., p. 24.

⁵ *Ibid.*, p. 190.

« Féminin singulier » de Corbière, les illusions de l'homme amoureux deviennent une véritable scène : « Fais-nous sauter, pantins nous payons les décors ! / Nous éclairons la rampe... Et toi, dans la coulisse, / Tu peux faire au pompier le pur don de ton corps »¹. La référence au monde des actrices est aussi à rapprocher des mœurs du monde de la Bohême. De nombreux poètes et artistes fréquentaient des actrices, or la profession a fort mauvaise réputation à l'époque. On sait que les figures féminines des *Amours jaunes* sont inspirées par la passion malheureuse de Corbière pour « une théâtreuse d'origine italienne, Armida-Josefina Cuchani, dite Hermine »².

On voit donc que même la figure de la comédienne nous ramène à celle de la prostituée. Celle-ci est omniprésente dans les *Amours jaunes*, ainsi que tous les éléments qui gravitent autour d'elle, comme l'explique Christian Angelet à propos d'« Idylle coupée » :

Ce poème forme avec les deux suivants une trilogie de la vie parisienne où la verve argotique bat son plein. Il évoque Montmartre au petit matin. Prostituées et souteneurs, voyous et vagabonds : le spectacle de la marginalité éveille l'état de grâce poétique³.

Comme Corbière le fera dans « *Oceano Nox* », où il donne une véritable leçon de vocabulaire aux poètes romantiques par l'utilisation de termes techniques et spécifiques au langage des marins, il utilise l'argot pour décrire le milieu de la Bohême parisienne dans « Idylle coupée », « Le convoi du pauvre » et « Déjeuner de soleil ».

À la prostituée s'associe également la peur de la contamination, de la maladie. Ces angoisses hantent *Les Amours jaunes*. Parmi la faune interlope du « Bossu Bitor » on rencontre « Des Hollandais salés, lardés de couperose »⁴, « salés » signifiant « syphilitiques », « car en argot *saler*, comme d'ailleurs *poivrer*, signifie communiquer la syphilis »⁵. Le poème « À l'Etna » évoque une atmosphère générale de maladie et de morbidité, notamment lorsque Corbière s'adresse au volcan : « - Tu ris jaune et tousses : sans doute, / Crachant un vieil amour malsain ; / La lave coule sous la croûte / De ton vieux cancer au sein. / - Couchons ensemble, Camarade ! / Là - mon flanc sous ton flanc malade »⁶. La couleur jaune est donc motivée, entre autres, par son association avec la maladie. Que la couleur jaune soit liée à la maladie vénérienne, à la jalousie ou qu'elle rappelle l'or, et donc les relations tarifées, tout cela converge vers une vision de l'amour bien éloignée de toute idéalisation. Corbière nous

¹ Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 56, 2-4.

² Introduction aux *Amours jaunes*, éd. cit., p. 8.

³ Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 143, note 1.

⁴ *Ibid.*, p. 206, v. 131.

⁵ Corbière, Tristan, *Les Amours jaunes*, éd. E. Aragon et C. Bonnin, éd. cit., p. 367, note du v. 131.

⁶ Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 155, v. 9-12.

présente au contraire le rabaissement des sentiments au profit d'une sexualité hors de contrôle et porteuse de mort. Comme l'indique l'édition des *Amours jaunes* d'Elizabeth Aragon et Claude Bonnin, la bosse signifie l'« Excès de plaisir et de débauche »¹. La conclusion de cet excès sera la mort du bossu Bitor, dont le « cadavre bossu, ballonné, démasqué / Par les crabes »² flotte dans les docks.

3. STÉRÉOTYPIE HUGOLIENNE

3.1. La satire d'Hugo

Avec Tristan Corbière, la crise de la poésie s'affirme avant tout comme remise en cause du lyrisme hugolien. Chez Albert Glatigny, les parodies étaient des hommages au grand auteur romantique, s'inscrivant dans une démarche proche de celle de son maître Théodore de Banville. Dans ce chapitre, nous allons croiser des réécritures beaucoup plus critiques : que ce soit par des jeux autour du périphrase, des poèmes aux allures de réplique, ou la mise en scène de personnages ou de motifs qui faisaient office de repoussoirs dans l'œuvre de Victor Hugo, toutes *Les Amours jaunes* affichent la volonté de se confronter à ce modèle écrasant.

3.1.1. Seuils hugoliens

Il faut commencer par se pencher sur le périphrase des *Amours jaunes*. Il contient en effet des éléments parodiques qui renvoient aux romantiques, et plus spécialement à Hugo. Hugues Laroche a écrit à ce sujet un article publié dans la revue *Poétique* et repris dans *Tristan Corbière ou les voix de la corbière*³. Il faut d'abord remarquer que l'on trouve comme « avant-texte »⁴, pour reprendre l'expression d'Hugues Laroche, de nombreuses citations d'auteurs prestigieux, qui subissent des transformations parodiques. « À un Juvénal de lait »⁵ comporte en exergue une citation de Virgile : « *Incipe, parve puer, risu cognoscere...* »⁶. Or l'extrait est tronqué, il lui manque le dernier mot, « matrem », on ne sait donc pas ce que le « petit enfant » doit « apprendre à connaître » par son « sourire ». Christian Angelet affirme dans une note que « l'auteur suggère que le jeune poète doit commencer à apprendre... *vitam* : la vie »⁷. Ce sens correspond parfaitement à l'idée qui est développée dans le poème. « Libertà » s'ouvre

¹ Corbière, Tristan, *Les Amours jaunes*, éd. E. Aragon et C. Bonnin, éd. cit., p. 363, note du v. 51.

² Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 210, v. 247-248.

³ Laroche, Hugues, *op. cit.*, p. 125-147.

⁴ *Ibid.*, p. 155, note 263.

⁵ Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 128-129.

⁶ *Ibid.*, p. 128.

⁷ *Ibid.*, p. 128, note 4.

sur une citation de Dante : « Lasciate ogni »¹. L'ironie naît du décalage entre cette phrase, qui invite à abandonner tout espoir pour ceux qui entrent en Enfer, et le contenu du poème, qui évoque l'expérience carcérale comme une délivrance des désagréments du monde extérieur : « - Prison, sûre conquête / Où le poète est roi ! / Et boudoir plus qu'honnête / Où le sage est chez soi »². Dans le domaine de la prose, on peut évidemment penser aux moments de bonheur que vit Fabrice dans la Tour Farnese de *La Chartreuse de Parme*. Il semble que Corbière s'approprie ce *topos* romantique sans lui imposer de distance ironique.

En citant des phrases tronquées ou en contradiction avec la suite du poème, c'est le système du périphrase lui-même qui est remis en cause. Le procédé est poussé à son maximum dès le premier poème du recueil, qui est précédé par un « What ?... » attribué à Shakespeare³. Il se trouve que, comme l'explique Hugues Laroche, « le spécialiste du périphrase, c'est Hugo »⁴. Ainsi, l'avant-texte des *Orientales* est composé de

citations [qui] rassemblent autour du jeune écrivain une famille prestigieuse qu'il s'attribue d'autorité : les grands livres sacrés (la Bible citée quatre fois, le Coran), les grands écrivains nationaux (Eschyle, Byron, Virgile, Sadi, Shakespeare, Dante) et quelques compatriotes (Chénier, Lamartine, Vigny, Deschamps)⁵.

Ce n'est bien sûr pas un hasard si Corbière puise dans le même « vivier » d'écrivains pour constituer ses citations parodiques.

Hugues Laroche remarque que, dans *Les Contemplations*, le périphrase se modifie : Hugo n'a plus besoin de se référer à des noms glorieux et se concentre sur sa propre biographie, c'est à présent l'« après-texte » qui se développe, et précise les lieux et dates supposés de l'acte créateur⁶. La mort de Léopoldine est l'élément déterminant : Hugo la place au centre du recueil et articule toute sa chronologie à partir de là, quitte à prendre des libertés avec les véritables dates de composition. Laroche donne plusieurs exemples, citons seulement le cas d'un texte « léger » comme « La coccinelle », composé après la mort de Léopoldine, qu'Hugo antidate pour le ramener dans la première partie du recueil, et ainsi éviter qu'il ne « détonne » dans une deuxième partie marquée par le deuil⁷. Là encore Corbière prend le contre-pied : « tandis que Corbière ment pour rendre impossible toute lecture biographique, Hugo falsifie

¹ *Ibid.*, p. 159.

² *Ibid.*, p. 162, v. 65-68.

³ *Ibid.*, p. 41.

⁴ Laroche, Hugues, *op. cit.*, p. 139.

⁵ *Ibid.*, p. 125-126.

⁶ *Ibid.*, p. 126.

⁷ *Ibid.*, p. 142.

ses indications pour que la date de composition se conforme aux données biographiques »¹. En effet, Corbière multiplie les « après-textes » fantaisistes, caricaturant ainsi cette pratique. Le poème « Ça »², dans lequel, par une série de questions-réponses le poète refuse de définir son art, est situé « *Préfecture de Police*, 20 mai 1873 »³. Quant à « La fin », poème qui décrit le sort des noyés, il est ironiquement composé « À bord - 11 février »⁴. Le poème liminaire « Ça » comporte également une forte dimension parodique, comme le note Jean-Luc Steinmetz : « Aux belles heures du romantisme, il était d'usage que l'on s'interroge dans un liminaire plus ou moins abondant sur l'œuvre que l'on allait livrer au public. Tristan ne déroge pas à cette tradition. Mais il la pousse à bout, la caricature »⁵.

3.1.2. « La fin », réplique à « *Oceano Nox* »

Dans *Les Amours jaunes*, la parodie la plus virulente à l'égard de Victor Hugo est sans aucun doute « La fin ». L'identification du poème ciblé ne pose pas de difficulté puisque Corbière le cite en exergue : « *Oceano Nox* »⁶, du recueil *Les Rayons et les ombres* de Victor Hugo. Cette source, reproduite par Corbière, subit déjà des modifications : la plus grande partie en est « caviardée ». Les deux premières strophes ne sont pas complètes, les quatre suivantes sont totalement occultées, la septième est elle aussi reproduite de façon incomplète, tandis que la huitième disparaît. Cela bouleverse bien entendu la structure de l'hypotexte, qui comporte ainsi trois strophes, respectivement de trois, quatre et cinq vers, tandis que le poème d'Hugo comptait huit sizains. Cette irrégularité rappelle les procédés de Corbière, que l'on retrouve d'ailleurs dans « La fin », qui contient des strophes de quatre à six vers. De plus, celles de la version de Corbière sont séparées par les fameuses lignes pointillées qu'il utilise si souvent. Ainsi l'hypotexte est déjà « corbiérisé » avant même que la parodie à proprement parler ne débute. Il y a sans doute une manière de railler la longueur des poèmes d'Hugo, en présentant justement une version réduite à l'essentiel.

Dès le début de « La fin », le ton indique une réplique, qui se réfère directement au poème d'Hugo : « Eh bien, tous ces marins - matelots, capitaines »⁷. Corbière dénonce par sa parodie le ton excessivement pathétique et grandiloquent par lequel Hugo évoque la mort des marins, il relativise les dangers que courent les hommes de mer et qui font partie de leur

¹ *Ibid.*, p. 141.

² Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 41-42.

³ *Ibid.*, p. 42.

⁴ *Ibid.*, p. 238.

⁵ Steinmetz, Jean-Luc, *Tristan Corbière. « Une vie à peu près »*, éd. cit., p. 416.

⁶ Hugo, Victor, *Œuvres poétiques I. Avant l'exil. 1802-1851*, éd. P. Albouy, Gallimard, Pléiade, 1964, p. 1116-1117.

⁷ Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 236, v. 1.

quotidien : « Allons ! c'est leur métier ; ils sont morts dans leurs bottes ! »¹. Ce même procédé de banalisation, de trivialisation, se constate notamment dans « Le novice en partance et sentimental », qui oppose, la veille d'un départ en mer, le calme d'un marin et les inquiétudes de sa femme : « [...] - Que partout Dieu vous garde ! / - Oh !... Le saint homme y peut s'asseoir ; / Ça c'est notre métier à nous, ça nous regarde »², ou encore : « - Votre navire est-il bon pour la mer lointaine ? / Ah ! pour ça je ne sais pas trop, / Mademoiselle ; c'est l'affaire au capitaine, / Pas à vous, ni moi matelot »³.

De manière générale, la réplique de Corbière dans « La fin » prend donc des allures de « leçon de mer » destinée aux « terriens ». Elle a lieu notamment dans le domaine du vocabulaire : « Un grain... est-ce la mort, ça ? La basse voile / Battant à travers l'eau ! - Ça se dit *encombrer*... / Un coup de mer plombé, puis la haute mâture / Fouettant les flots ras - et ça se dit *sombrer* »⁴. Lorsque l'auteur utilise le terme « *boujaron* »⁵, il en donne lui-même la signification dans une note de bas de page.

Corbière modifie non seulement la structure, mais aussi le contenu d'« *Oceano Nox* ». Ainsi, dans les deux derniers vers, Hugo évoquait « la chanson naïve et monotone / Que chante un mendiant à l'angle d'un vieux pont ! »⁶, tandis que la version présente en exergue de « La fin » évoque « la chanson plaintive et monotone / D'un aveugle qui chante à l'angle d'un vieux pont »⁷. Christian Angelet y voit la volonté d'insulter Hugo en traitant « les strophes d'Hugo de *chants d'aveugle* »⁸. Mais l'attaque est sans doute plus précise que cela. La figure de l'aveugle qui chante rappelle bien sûr Homère : Corbière raille la prétention d'Hugo de se référer aux grandes figures de l'Antiquité, et à la première d'entre elles. On se souvient de la fameuse « Préface » de *Cromwell*⁹ dans laquelle Hugo se réclame d'Homère, de la Bible et de Shakespeare.

La parodie consiste en un certain nombre de transformations précises. C'est le cas de l'un des vers que Corbière a supprimés dans sa version en exergue : les deuxième et troisième vers de la troisième strophe, « Vous roulez à travers les sombres étendues / Heurtant de vos fronts morts des écueils inconnus »¹⁰ deviennent chez Corbière « ... Qu'ils roulent infinis dans

¹ *Ibid.*, p. 237, v. 5.

² *Ibid.*, p. 217, v. 77-79.

³ *Ibid.*, p. 217, v. 85-88.

⁴ *Ibid.*, p. 237, v. 11-14.

⁵ *Ibid.*, p. 237, v. 6.

⁶ Hugo, Victor, *Œuvres poétiques I*, éd. cit., p. 1117.

⁷ Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 236, v. 11-12 de l'hypotexte en exergue.

⁸ *Ibid.*, p. 237, note 1.

⁹ Hugo, Victor, *Théâtre*, éd. J.-J. Thierry et J. Méléze, Gallimard, Pléiade, 1963, p. 423.

¹⁰ Hugo, Victor, *Œuvres poétiques I*, éd. cit., p. 1116.

les espaces vierges !... / Qu'ils roulent verts et nus »¹. Corbière dédramatise une situation qu'Hugo présente comme un terrible destin. Si les noyés errent éternellement dans les eaux sombres, semble dire Corbière, cela vaut bien le fait de se décomposer sous terre et de « suinter dans vos pommes de terre »². Si on observe la dernière strophe : « Qu'ils roulent vert et nus, / Sans clous et sans sapin, sans couvercle, sans cierges... / - Laissez-les donc rouler, *terriens* parvenus ! »³, on constate une transformation de l'hypotexte : la couleur du « saule » de l'hypotexte devient celle du cadavre, tandis que l'arbre lui-même se retrouve évoqué par le bois du cercueil. On remarque l'ironie de Corbière : l'arbre était convoqué par Hugo pour illustrer le sort tragique du noyé, puisqu'en effet le saule lui-même ne connaît pas le nom du mort. Corbière lui « répond » que, si le végétal connaît le cadavre du terrien, c'est qu'il l'enferme dans un cercueil, tandis que le noyé erre, libre, dans l'infini des mers.

Il faut à présent rappeler un drame qui a frappé Victor Hugo, la mort de sa fille Léopoldine, ce qui nous permettra d'éclairer la satire que Corbière exerce envers le poète romantique. Comme on le sait, le quatre septembre 1843, Léopoldine Hugo et son fiancé Charles Vacquerie périssent par noyade dans la Seine après le chavirage de leur barque. Cette catastrophe est au cœur des *Contemplations* de Victor Hugo : un poème intitulé « 4 septembre 1843 »⁴, date du drame, occupe le centre du recueil. Il se compose seulement d'une ligne pointillée, manière pour Hugo d'exprimer une douleur indicible. Hugues Laroche met en relation ce « vide » central des contemplations avec celui des *Amours jaunes*, constitué selon lui par la « Litanie du sommeil »⁵. Mais il y a un autre lien à faire entre la mort de Léopoldine et *Les Amours jaunes* : comment, en effet, ne pas mettre en corrélation l'utilisation que font Hugo et Corbière de la ligne pointillée pour symboliser la noyade, avec bien sûr une intention parodique dans le cas de ce dernier ? Prenons « La fin » précisément, la ligne pointillée sépare le poème en deux parties, l'une qui évoque le naufrage et l'autre le sort du corps noyé, elle symbolise ainsi la noyade, comme dans les *Contemplations*. On retrouve le même procédé, dans l'hypotexte remanié par Corbière : le premier paragraphe plaint les « marins »⁶ qui « [d]ans ce morne horizon se sont évanouis ! »⁷ et s'ensuit une ligne pointillée. La deuxième strophe se termine par « Nul ne saura leur fin dans l'abîme plongée »⁸, à nouveau suivi d'une ligne pointillée. L'utilisation de celle-ci pour représenter la noyade se retrouve dans toute la

¹ Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 238, v. 39-40.

² *Ibid.*, p. 238, v. 29.

³ *Ibid.*, p. 238, v. 40-42.

⁴ Hugo, Victor, *Œuvres poétiques II*, éd. cit., p. 643.

⁵ Laroche, Hugues, *op. cit.*, p. 77-88.

⁶ Corbière Tristan, *op. cit.*, p. 236, v. 1 de l'hypotexte en exergue.

⁷ *Ibid.*, p. 236, v. 3 de l'hypotexte en exergue.

⁸ *Ibid.*, p. 236, v. 7 de l'hypotexte en exergue.

section « Gens de mer ». Inutile de commenter le cynisme de Corbière, qui réécrit un poème d'Hugo sur la noyade, en lui superposant des procédés que l'auteur romantique utilise pour évoquer la mort de sa fille. Il indique ainsi que la réalité a fini par rattraper le lyrisme de l'écrivain. Nous avons vu que le mendiant du poème d'Hugo, devenu un aveugle dans la version corbiérienne, incarne Hugo lui-même. De plus, Corbière transforme « chanson naïve »¹ en une « chanson plaintive »² : le vieil aveugle que raille Corbière, c'est Hugo lui-même pleurant Léopoldine dans *Les Contemplations*. L'attaque semble violente, pourtant on retrouve exactement le même reproche, adressé à Lamartine, à propos de « Gethsémani ou la mort de Julia », poème consacré à la mort de sa fille : « Lamartine : - en perdant la vie / De sa fille, en strophes pas mal... »³.

Certains souvenirs hugoliens semblent cependant moins satiriques et Corbière s'approprie certaines métaphores d'Hugo sur la mer. Ainsi ces vers du « Colosse de Rhodes », extraits de *La Légende des siècles*, « La mer au sein lascif, cette prostituée / A peur de m'apporter quelque barque tuée »⁴, rappellent justement cette strophe de « La fin » : « - Voyez à l'horizon se soulever la houle ; / On dirait le ventre amoureux / D'une fille de joie en rut, à moitié soûle... »⁵. Comme Albert Glatigny avant lui⁶, Corbière tourne en dérision et parodie un motif romantique précis et récurrent : l'association de la mer et de la Femme. Il le fait, une nouvelle fois, en ramenant la Femme à la Prostituée. Dans « Matelots », le narrateur s'exclame : « Mais, à présent, rien n'a plus de pucelage... / La mer... La mer n'est plus qu'une fille à soldats !... »⁷.

Une parodie poétique peut également avoir des hypotextes en prose. La mer joue un rôle extrêmement important dans les romans de Victor Hugo qui paraissent les années précédant *Les Amours jaunes* : *Les Travailleurs de la mer* (1866) et *L'Homme qui rit* (1869). Il est intéressant de montrer que la satire de Corbière s'exerce également à l'encontre de ces œuvres, et notamment dans « La fin ». Ainsi, la leçon de vocabulaire marin que l'on y trouve, est une réponse directe à un exercice similaire que l'on trouvait dans les premières pages des *Travailleurs de la mer*, dans le chapitre « La vieille langue de mer ». Hugo s'attelle à reconstituer « le vocabulaire maritime de nos pères, [...] encore usité à Guernesey vers 1820 » : « Aujourd'hui on dit : *louvoyer*, alors on disait : *leauvoyer* ; on dit : *naviguer*, on

¹ Hugo, Victor, *Œuvres poétiques I*, éd. cit., p. 1117.

² Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 236, v. 11 de l'hypotexte en exergue.

³ *Ibid.*, p. 79, v. 59-60.

⁴ Hugo, Victor, *Œuvres complètes. Poésie III*, éd. J. Delabroy, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1985, p. 355.

⁵ Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 238, v. 31-33.

⁶ Cf. *infra*, « I. La parodie chez Albert Glatigny, 4.1. *Le Parnasse satyrique du dix-neuvième siècle* ».

⁷ Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 200, v. 106-107.

disait : *naviger* »¹. Cette observation permet de mieux préciser la satire corbiérienne : certes, la leçon de vocabulaire s'adresse aux poètes ignorants les réalités maritimes, mais l'exercice lui-même est une allusion parodique directe à l'œuvre d'Hugo.

L'Homme qui rit s'ouvre sur une scène de naufrage qui provoque la mort d'un groupe de *comprachicos*. Cette longue scène est l'occasion de longues digressions sur la nature sauvage de la mer, sur la violence des tempêtes qui peuvent y survenir etc. Après avoir survécu à la tempête, le navire des *comprachicos* s'enfonce lentement dans les eaux. Le monologue du personnage surnommé « le docteur » amène des éléments intéressants pour notre étude. En effet, il explique que le sort des noyés n'est pas ce qui pouvait arriver de pire à des bandits comme eux : « Notre délivrance de la mer eût abouti au gibet. Ou pendus, ou noyés ; nous n'avions pas d'autre option. Dieu a choisi pour nous. Rendons-lui grâce. Il nous accorde la tombe qui lave »². Il ajoute également : « Les corps vont aux poissons, les âmes aux démons »³. La première partie de l'assertion rappelle fortement le « Eux, ils vont aux requins ! » de Corbière. Il est troublant de constater que lorsque l'on identifie d'autres sources qu'« *Oceano Nox* », « *La fin* » paraît moins en opposition avec Hugo qu'il n'y paraissait au premier abord. Pour s'assurer des intentions parodiques des *Amours jaunes*, il faut prolonger l'analyse avec d'autres sources hugoliennes, et elles sont nombreuses.

3.1.3. La satire de la poétique hugolienne

Le poème « Un jeune qui s'en va »⁴ constitue une attaque en règle contre les poètes romantiques ; les vers consacrés à Hugo sont un véritable « collage » d'éléments parodiques : « - Hugo : l'homme apocalyptique, / L'Homme-Ceci-tûra-cela, / Meurt, gardenational épique ; / Il n'en reste qu'un - celui-là! - »⁵. On remarque d'abord l'ironie corbiérienne dans le fait d'associer « apocalyptique » à « ceci-tûra-cela », en effet cette dernière expression est le titre d'un chapitre de *Notre-Dame de Paris*. Si cet intitulé évoque bien une disparition, il décrit aussi une évolution positive, un progrès dans l'Histoire de l'Humanité, à savoir la victoire de l'imprimerie sur les superstitions religieuses : « C'était le cri du prophète qui entend déjà bruire et fourmiller l'humanité émancipée, qui voit dans l'avenir l'intelligence saper la foi, l'opinion détrôner la croyance, le monde secouer Rome »⁶. Il est donc ironique de présenter comme « apocalyptique » celui qui illustre sa foi dans le Progrès de l'Humanité. Le

¹ Hugo, Victor, *Œuvres complètes. Roman III*, éd. Y. Gohin, Robert Laffont, 1985, p. 74.

² *Ibid.*, p. 439.

³ *Ibid.*, p. 440-441.

⁴ Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 77-82.

⁵ *Ibid.*, p. 81, v. 81-84.

⁶ Hugo, Victor, *Notre Dame de Paris*, éd. J. Seebacher et Y. Gohin, Gallimard, Pléiade, 1975, p. 174.

fait d'accoler des mots en le rejoignant par des traits d'union (« ceci-tûra-cela ») ou en supprimant des espaces (« gardenational »), ajoute à la dérision en soulignant l'emphase et la grandiloquence de Victor Hugo, comme le souligne Christian Angelet¹.

Quant au vers en « Il n'en reste qu'un - celui-là! »², il parodie la conclusion d'« *Ultima Verba* » tiré des *Châtiments* : « Et s'il n'en reste qu'un, je serai celui-là »³. Chez Corbière, « celui-là » se retrouve entouré de tirets et suivi d'un point d'exclamation, ce qui lui donne une dimension déictique, comme si le narrateur lui-même désignait avec ironie la cible de sa moquerie, au moment de la conclure. De plus, Hugo est effectivement le dernier auteur auquel Corbière s'attaque dans son poème, ainsi, même au niveau de la structure du texte, il n'en restait « qu'un ». Dans la suite du poème, Corbière écrit : « J'en ai lus mourir !... Et ce cygne / Sous le couteau du cuisinier »⁴. On retrouve l'attaque principale de Corbière contre les romantiques, à savoir l'exploitation du pathétique, souvent rattaché à des motivations vénales. À cela s'ajoute la transformation d'un hypotexte hugolien, « Hélas, que j'en ai vu mourir de jeunes filles! »⁵, extrait de « Fantômes » dans les *Orientales*. L'ironie est transparente, en remplaçant « vus » par « lus », Corbière dénonce le caractère artificiel et coupé du réel d'une littérature romantique qui se complaît dans le malheur. Il exploite aussi l'image du cygne mourant, là encore un stéréotype romantique, d'ailleurs raillé par Flaubert dans son *Dictionnaire des idées reçues* : « CYGNE. Chante avant de mourir »⁶. Chez Corbière, l'écrivain devient un cuisinier qui découpe ce cygne à des fins purement professionnelles. Il faut signaler que le poème « Le Cygne » de Baudelaire était dédié à Victor Hugo lui-même.

Une transformation, dans laquelle la crise des valeurs littéraires s'exprime particulièrement, est présente dans les vers finaux du « Poète contumace » : « Sa lampe se mourait. Il ouvrit la fenêtre. / Le soleil se levait. Il regarda sa lettre, / Rit et la déchira... Les petits morceaux blancs, / Dans la brume, semblaient un vol de goélands »⁷. Christian Angelet décèle là une « réminiscence probable des derniers vers de “*Vere novo*” d'Hugo, dans les *Contemplations* : « On croit voir s'envoler, au gré du vent joyeux, [...] / Les petits morceaux blancs, chassés en tourbillons, / De tous les billets doux, devenus papillons »⁸. Le contraste avec l'hypotexte est saisissant. Hugo nous offrait un cadre idyllique, une Nature au printemps dans laquelle des mots doux s'envolent et se répandent « Dans les prés, dans les bois, sur les

¹ Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 81, note 2.

² Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 81, v. 84.

³ Hugo, Victor, *Œuvres poétiques II*, éd. cit., p. 215.

⁴ Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 81, v. 89-90.

⁵ Hugo, Victor, *Œuvres poétiques I*, éd. cit., p. 666.

⁶ Flaubert, *Œuvres II*, éd. A. Thibaudet et R. Dumesnil, Gallimard, Pléiade, 1952, p. 1005.

⁷ Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 99, v. 173-176.

⁸ *Ibid.*, p. 99, note 1.

eaux, dans les cieux »¹, à la recherche d'une âme. Au contraire, « Le Poète contumace » offre un paysage glacial, dans lequel le printemps n'est que la jeunesse de l'être aimé et absent : « Viens te gorger d'air pur - Ici j'ai de la brise / Si franche !... que le bout de ma toiture en frise. / Le soleil est si doux... - qu'il gèle tout le temps. / Le printemps... - Le printemps, n'est-ce pas tes vingt ans ? »². Surtout, les missives des amoureux décrits par Hugo s'envolent pour mieux atteindre un destinataire ; à l'inverse les « bouts de papier » corbiériens ne véhiculent aucun message, ils ne sont que des morceaux épars qui se dissolvent dans le paysage. Ils ne servent pas la communication, ils y mettent un terme.

Hugo semble bien la cible principale de la satire corbiérienne. *Les Amours jaunes* peuvent ainsi être vus comme une œuvre en creux, un négatif photographique de l'œuvre d'Hugo. Avec deux oppositions principales, sur la manière de considérer la mer et la mort. Examinons « À quoi songeaient les deux cavaliers dans la forêt », l'un de ces poèmes des *Contemplations* qui traitent de la mort à la suite de la perte de Léopoldine. L'un des deux cavaliers, Hermann, exprime l'idée suivante : « - Le malheur c'est la vie. / Les morts ne souffrent plus. Ils sont heureux ! J'envie / Leur fosse où l'herbe pousse, où s'effeuillent les bois. / Car la nuit les caresse avec ses douces flammes »³. Le ton général de sérénité qui emplit le poème évoque fortement les « Rondels pour après », dernière section des *Amours jaunes*. On retrouve même des reprises précises dans les premiers vers de « Petit mort pour rire » : « *Va vite, léger peigneur de comètes ! / Les herbes au vent seront tes cheveux ; / De ton œil béant jailliront les feux / Follets, prisonniers dans les pauvres têtes...* »⁴. Corbière réécrit Hugo en voulant donner à son texte une ampleur poétique supplémentaire : le motif de l'herbe est commun aux deux auteurs, mais chez Corbière il est associé aux cheveux du mort, évoquant la fusion du cadavre dans la Nature. Les caresses de la nuit avec ces « douces flammes » sont remplacées par celles du vent qui agitent les herbes, image plus douce et moins confuse. Les flammes sont remplacées par les « Feux follets » jaillissant du cadavre. Le thème de la fusion se développe donc, avec le feu qui évoque la chevelure de la comète du premier vers. Le cadavre devient une sorte de « comète de terre » qui se dissout comme son équivalent céleste au contact de l'atmosphère. On constate par ces quelques exemples une densité sémantique absente du passage hugolien.

Il y a un autre point important à souligner : dans l'œuvre d'Hugo, le passage que nous avons évoqué est prononcé par l'un des deux personnages, Hermann. En revanche, l'autre

¹ Hugo, Victor, *Œuvres poétiques. II*, éd. cit., p. 507.

² Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 96, v. 103-106.

³ Hugo, Victor, *Œuvres poétiques II*, éd. cit., p. 656.

⁴ Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 244-245, v. 1-4.

cavalier, auquel s'identifie le narrateur lui-même, s'y oppose violemment : « - Tais-toi ! respect au noir mystère ! / Les morts gisent couchés sous nos pieds dans la terre. / Les morts, ce sont les cœurs qui t'aimaient autrefois ! »¹. Corbière a donc pris le contre-pied d'Hugo en développant le point de vue sur la mort que Hugo réfutait avec énergie, appelant à rejeter « l'ironie amère »², formule qui résumerait d'ailleurs plutôt bien la poésie des *Amours jaunes*.

Certains motifs des *Amours Jaunes* peuvent aussi avoir été empruntés à des contre-modèles hugoliens. Il faut revenir aux *Contemplations*, plus particulièrement au dernier poème de sa dernière section, « Ce que dit la bouche d'ombre ». Dans ce long poème, Hugo dresse une sorte de bestiaire de l'horreur, liste d'animaux dans lesquels renaissent les criminels de l'Histoire. Avant cette évocation, les deux poèmes invitent à se plonger dans les ténèbres : « Viens, si tu l'oses ! »³, et « avançons dans cette ombre et sois mon compagnon »⁴, sont fusionnés chez Corbière, dans « Le crapaud », en « « Viens, c'est là, dans l'ombre... »⁵. « [...] au-dessous de la plante est la pierre ; / Au-dessous de la pierre est le chaos sans nom »⁶, explique Hugo, tandis que le crapaud corbiérien « Enterré, là sous le massif... »⁷, finit par se réfugier « sous sa pierre »⁸. Lorsqu'Hugo s'exclame, avant de démarrer l'énumération de son bestiaire, que « L'horreur par l'horreur est suivie »⁹, Corbière lui répond « - Horreur!! - Horreur pourquoi ? »¹⁰. C'est à Victor Hugo lui-même que Tristan Corbière semble poser la question.

Le crapaud, dans le poème d'Hugo, est une réincarnation de Phryné. Le lien était évident, puisque « Phryné » signifie littéralement « crapaud ». L'hétaïre grecque avait hérité de ce surnom à cause de « son teint jaunâtre », couleur dont il est inutile de préciser l'importance dans un recueil intitulé *Les Amours jaunes*. Elle était une fameuse prostituée, là encore figure omniprésente chez Corbière, qui en fait la femme par excellence, à rebours des illusions romantiques. On voit donc que parmi toutes les raisons qui pouvaient pousser Corbière à s'associer au crapaud, la contradiction envers Hugo joue à nouveau son rôle. D'autant plus que dans ce même poème des *Contemplations*, on retrouve le nom même

¹ Hugo, Victor, *Œuvres poétiques II*, éd. cit., p. 656.

² *Ibid.*, p. 656.

³ *Ibid.*, p. 807.

⁴ *Ibid.*, p. 808.

⁵ Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 85, v. 6.

⁶ Hugo, Victor, *Œuvres poétiques II*, éd. cit., p. 808.

⁷ Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 85, v. 5.

⁸ *Ibid.*, p. 85, v. 13.

⁹ Hugo, Victor, *Œuvres poétiques II*, éd. cit., p. 808.

¹⁰ Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 85, v. 11.

« Tristan », cité parmi les criminels dont le sort est évoqué : « Tristan est au secret dans le bois d'un gibet »¹.

Le patronyme de Corbière est également présent dans *Les Contemplations*, comme le note Hugues Laroche². En effet, le poème « XVIII » porte l'après-texte suivant : « Au dolmen de la Corbière, juin 1855 »³. Il faut noter que ce lieu est également présent dans *Les Travailleurs de la mer*, lorsqu'Hugo décrit l'île de Jersey : « Si l'île de Jersey tournait sur la Corbière comme sur un gond, la pointe Sainte-Catherine irait presque frapper les Douvres »⁴.

C'est donc ce nom, le sien et celui de son père, dont Corbière devra reprendre possession pour répondre à l'« offense » hugolienne. Pour parvenir à cela, il faudra tenir compte de la définition précise du nom commun « corbière ». Comme l'explique Charles Le Goffic, la corbière est, « dans la langue maritime, le liseré de côtes sur lequel s'exerce la surveillance des douaniers et qui est hanté par la contrebande et la quête des épaves »⁵. Tristan repeuple par ses personnages cette zone intermédiaire, il « habite donc dans son nom et s'y promène »⁶. Cela explique l'importance, chez Corbière, de cette zone située entre terre et mer, entre air et eau, et de la nécessité de se la réapproprier.

La section « Gens de mer » illustre à merveille l'appartenance des personnages corbiériens à ce double monde. Ainsi, voyons comment est décrit le « renégat » du poème éponyme : « Écumeur amphibie »⁷. Corbière joue sur le double sens du mot, qui désigne celui qui exerce deux professions opposées⁸, mais aussi un animal qui peut respirer à la fois dans l'air et dans l'eau. On ne peut l'enfermer dans aucun domaine, il n'a pas même de nom : « Il a changé de peau, comme chemise... »⁹. Le douanier, habitant privilégié de la corbière, est également qualifié d'« amphibie »¹⁰, lui qui sait « tous les noms, les cancans d'alentour, / Et de terre et de mer, et de nuit et de jour!... »¹¹. Une note de Christian Angelet rapproche ce poème d'un chapitre, lui aussi intitulé « Le renégat », des *Travailleurs de la mer* de Victor Hugo, et en donne l'extrait suivant :

Il y a, dans toutes les villes, et particulièrement dans les ports de mer, au-dessous de la population, un résidu. Des gens sans aveu, à ce point que la

¹ Hugo, Victor, *Œuvres poétiques II*, éd. cit., p. 809.

² Laroche, Hugues, *op. cit.*, p. 143-144.

³ Hugo, Victor, *Œuvres poétiques II*, éd. cit., p. 775.

⁴ Hugo, Victor, *Œuvres complètes. Roman III*, éd. cit., p. 151.

⁵ Cité par Laroche, Hugues, *op. cit.*, p. 161.

⁶ *Ibid.*, p. 162.

⁷ Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 211, v. 4.

⁸ *Ibid.*, p. 211, note 1.

⁹ *Ibid.*, p. 211, v. 15.

¹⁰ *Ibid.*, p. 226, v. 13.

¹¹ *Ibid.*, p. 227, v. 56-57.

justice elle-même ne parvient pas à leur en arracher un [...]. L'intelligence humaine est là, bestiale. C'est le tas d'ordure des âmes¹.

Corbière s'empare ainsi d'une figure abhorrée d'Hugo pour la transformer en quasi-modèle.

Le marin est évidemment le personnage le plus important de cette section. Il est à noter qu'il est généralement mis en scène lors d'une escale sur terre, ou encore juste avant le départ, c'est-à-dire toujours dans une situation d'« entre-deux ». Le premier cas est illustré par « Le bossu Bitor »² dans lequel un matelot profite d'un arrêt au port de son bateau pour rendre visite à des filles de joie. Le motif est également présent dans « Aurora. Appareillage d'un bric corsaire »³, qui évoque la joyeuse escale d'un équipage qui a passé dans un « cabaret de terre » « quatre nuits de liesse, / Moitié sous le comptoir, moitié sur l'hôtesse... »⁴. Le deuxième cas se retrouve dans « Le novice en partance et sentimental »⁵, dialogue entre un marin et sa bien-aimée la veille de son départ en mer.

Les seules fois où la haute mer est évoquée, elle est associée au naufrage. Or le but de celui-ci, dans la poésie corbiérienne, n'est-il pas justement de ramener le navire, ou ses restes, sur le rivage, la lisière, la « corbière »? Ainsi dans « Matelots »⁶, après la traditionnelle ligne pointillée qui indique la catastrophe maritime, il est écrit : « On en voit revenir pourtant : bris de naufrage, / Ramassis de scorbut et hachis d'abordage... »⁷. La mer prend, et puis rend, avec la même indifférence : « La lame m'a rincé de dessus la poulaine, / Le même coup de mer m'a ramené gratis... »⁸. Les débris ramenés sur terre seront à leur tour la proie des pilliers d'épaves, auxquels est consacré « Le naufrageur »⁹.

Lorsque le naufrage n'a pas (encore) eu lieu, c'est la narration elle-même qui ramène le poème vers le bord. Dans « Aurora » le poème laisse s'éloigner le navire et se fait ramener à terre par les vagues : « Ils cinglent déjà loin. Et, couvrant leur sillage, / La houle qui roulait leur chanson sur la plage / Murmure sourdement, revenant sur ses pas : / - Tout est payé, la belle!... ils ne reviendront pas »¹⁰. À la fin du « Bossu Bitor », le navire de ce dernier part sans lui, tandis que son corps est ballotté par les eaux du port. Dans « À mon côté *Le Négrier* », le

¹ *Ibid.*, p. 210, note 3.

² *Ibid.*, p. 201-210.

³ *Ibid.*, p. 212-213.

⁴ *Ibid.*, p. 213., v. 17-18.

⁵ *Ibid.*, p. 214-218.

⁶ *Ibid.*, p. 196-200.

⁷ *Ibid.*, p. 199, v. 77-78.

⁸ *Ibid.*, p. 219, v. 26-27.

⁹ *Ibid.*, p. 229-230.

¹⁰ *Ibid.*, p. 213., v. 31-34.

narrateur doit rester à terre, ayant vendu son bateau : « - Tu peux encore échouer ta carène / Sur l'humide varech; / Mais moi j'échoue aux côtés de la gêne, / Faute de fond - à sec.- »¹.

Le procédé parodique lui-même intervient pour ramener un hypotexte sur les rivages. Toujours dans « Le casino des trépassés », la description du lieu s'achève par l'exclamation suivante : « Anne, ma sœur Anne, ne vois-tu rien venir? - Rien! Rien que l'ouragan qui festoie, la girouette qui tournoie, la brume qui noie... »². On trouve là une réécriture d'un passage du conte « Barbe-Bleue », dans la version de Charles Perrault : « *Anne, ma sœur Anne, ne vois-tu rien venir?* » Et la sœur Anne lui répondait : « *Je ne vois rien que le soleil qui poudroie et l'herbe qui verdoie* »³. Le principal changement consiste à transformer un paysage « terrien », campagnard, en un paysage maritime, l'herbe et le soleil étant remplacés par l'ouragan et la brume. C'est donc depuis une tour dominant l'océan que l'on guette la mer à la recherche de secours. Un autre hypotexte s'impose alors : il s'agit de la légende de Tristan et Iseut, plus spécifiquement le moment où la femme de Tristan surveille la mer pour l'informer de la couleur de la voile avec laquelle navigue le bateau d'Iseut. Ainsi, Tristan, dont Corbière fait son prénom, est lui aussi un personnage de l'entre-deux mondes, terrien dont le regard est à jamais tourné vers la mer.

L'un des motifs les plus caractéristiques de la corbière est bien entendu le phare. Pour l'évoquer, Tristan Corbière utilise un poème d'Hugo : « Le Colosse de Rhodes »⁴, tiré de *La légende des siècles. Nouvelle série* (1877). Hugo y personnifie le Colosse en le faisant parler, avant de le ramener à l'état d'objet, un phare. Corbière fait exactement le contraire en appelant un poème « Le phare »⁵, et en le personnifiant. La parodie vient de la nature de cette anthropomorphisation, puisque Corbière développe une métaphore à connotation sexuelle. Au-delà de ce procédé général, des opérations parodiques ponctuelles se manifestent. Ainsi, « Le mât frissonnant bat ma cuisse ou mon genou »⁶, devient chez Corbière : « Il se mâte et rit de sa rage, / Bandant à bloc »⁷, tandis que « La nuit je suis cyclope, et le phare est mon œil »⁸, évoque irrésistiblement : « S'allume le grand borgne louche »⁹. Face au long monologue du

¹ *Ibid.*, p. 233, v. 69-72.

² *Ibid.*, p. 263.

³ Perrault, *Contes*, éd. J.-P. Collinet, Gallimard, coll. Folio classique, 1981, p. 152.

⁴ Hugo, Victor, *Œuvres complètes. Poésie III*, éd. cit., p. 353-357.

⁵ Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 234-236.

⁶ Hugo, Victor, *Œuvres complètes. Poésie III*, éd. cit., p. 355.

⁷ Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 234, v. 9-10.

⁸ Hugo, Victor, *Œuvres complètes. Poésie III*, éd. cit., p. 355.

⁹ Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 234, v. 3.

colosse, Corbière ironise par la strophe suivante : « Est-il philosophe ou poète ?... / - Il n'en sait rien. - / Lunatique ou simplement bête ?... / - Ça se vaut bien. - »¹.

S'éloigner de la corbière, pour s'enfoncer, soit dans la terre, soit dans la mer, c'est disparaître dans le néant. C'est sombrer dans un des nombreux naufrages évoqués par Corbière, ou à l'inverse se dissoudre dans la terre, comme dans les « Rondels pour après ». Ceux-ci sont d'ailleurs écrits entièrement en italique, ce qui annonce la présence d'une autre « voix » : le poète s'en est allé, il ne détient plus le monopole de la parole poétique. Seuls les personnages qui hantent la corbière ont droit à cette voix. Le douanier est présenté comme l'essence de tous les poètes : « Brantôme, Anacréon, Barème et le Portique ; / Homère - troubadour, vieille Muse qui chique ; / Poète trop senti pour être poétique !... »². Le renégat est un « artiste de proie »³, tandis que les marins sont des poètes sans le savoir : « - Allez : à bord, chez eux, ils ont leur poésie! / Ces brutes ont des chants ivres d'âme saisie / Improvisés aux quarts sur le gaillard-d'avant... / - Ils ne s'en doutent pas, eux, poème vivant »⁴. Pas de poésie possible non plus à Paris, trop terrienne pour un homme habitué aux soleils océaniques : « Bâtard de Créole et Breton, / Il vint aussi là - fourmilière, / Bazar où rien n'est en pierre, / Où le soleil manque de ton. »⁵.

En plus de la « corbière », *Les Amours jaunes* se réapproprient d'autres motifs hugoliens. Dans *L'Homme qui rit*, Hugo décrit les sévices que la justice anglaise fait subir aux *comprachicos* : « les hommes de cette affiliation, pris et dûment convaincus, devaient être marqués sur l'épaule d'un fer chaud imprimant un R, qui signifie *rogue*, c'est-à-dire gueux ; sur la main gauche d'un T, signifiant *thief* »⁶. Ce dernier motif est abordé dans la pièce en prose « L'Américaine », dans la description de quatre Bretons membres de l'équipage *Lougre* : « Pas d'uniforme. Tous gardent leur couleur. Seulement, tous portent au poignet gauche, tatoué à perpétuité, mon chiffre : un T barré »⁷. Le « T » de « *Thief* », mais aussi de « Tristan » lui-même... Pour en rester aux *Travailleurs de la mer*, on signalera encore que la mort du bossu Bitor, dévoré par les crabes, rappelle la scène dans laquelle Gilliatt retrouve le cadavre de Clubin.

Le rapport à Hugo permet également de préciser le sens de poèmes de Corbière qui présentent, *a priori*, une certaine difficulté. C'est le cas de « Paris nocturne », poème

¹ *Ibid.*, p. 235, v. 37-40.

² *Ibid.*, p. 227, v. 40-42.

³ *Ibid.*, p. 212, v. 24.

⁴ *Ibid.*, p. 198, v. 55-58.

⁵ *Ibid.*, p. 43, v. 1-4.

⁶ Hugo, Victor, *Œuvres complètes. Roman III*, éd. cit., p. 373.

⁷ Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 266.

postérieur aux *Amours jaunes*. S'il s'agit *a priori* d'une description de la capitale durant la nuit, de nombreux vers semblent difficiles à décrypter. Les diverses interprétations qu'offre la littérature secondaire ne nous semblant pas satisfaisante, il sera nécessaire, dans un premier temps, d'identifier l'événement historique auquel le poème se réfère. Ensuite, nous chercherons chez Hugo une œuvre correspondant à la même thématique. Enfin, la relation hypertextuelle qui unit les deux œuvres sera détaillée, ce qui permettra de réduire la relative obscurité du texte de Corbière.

Pour situer le poème, nous nous sommes basé sur les deux derniers vers du troisième quatrain : « Le lapin de gouttière à l'affût des rongeurs / Fuit les fils de Bondy, nocturnes vengeurs »¹. Christian Angelet note que le « lapin de gouttière » désigne, en argot, le chat². Il faut ajouter que ce surnom vient de la pratique consistant à préparer un chat en civet, à la manière d'un lapin. *Les Amours jaunes* ont paru en 1873, soit peu de temps après la Commune de Paris et un siège marqué par la famine. Dans son essai sur les « images » de la Commune, Bertrand Tillier rappelle le « bouleversement des habitudes alimentaires » durant cette période et les représentations satiriques qui en découlent. Il y décrit notamment une « planche du caricaturiste Faustin, choisie parmi d'autres, intitulée "La chasse au lapin de gouttière / Le dernier jour d'un condamné..." et montrant un cuisinier jovial aventuré sur le toit d'une maison pour y attraper un chat effrayé, au poil hérissé »³. Cela nous donne un premier indice, même s'il n'est pas suffisant en lui-même, sur les événements auxquels le poème fait référence.

La quatrième strophe s'ouvre sur « C'est la mort », mais décrit paradoxalement le monde des vivants, à qui l'endormissement a donné une immobilité morbide : « En haut, l'amour / Fait sa sieste, en tétant la viande d'un bras lourd / Où le baiser éteint laisse sa plaque rouge. / L'heure est seule. Écoutez : pas un rêve ne bouge »⁴. À travers la métaphore du baiser comme brûlure, on retrouve l'intérêt de Corbière pour les marques corporelles : tatouages de prostituées ou balafres de marin. Comme le note Christian Angelet, le noyé allongé à la morgue est associée au dieu Neptune : « C'est la vie : écoutez, la source vive chante / L'éternelle chanson sur la terre gluante / D'un dieu marin tirant ses membres nus et verts / Sur le lit de la Morgue... et les yeux grands ouverts »⁵. Comme Barbara T. Cooper l'explique dans son commentaire de cette dernière strophe du poème, « la vie urbaine est assimilée à une

¹ *Ibid.*, p. 257, v. 11-12.

² *Ibid.*, p. 257, note 3.

³ Tillier, Bertrand, *La Commune de Paris, révolution sans images ? Politique et représentations dans la France républicaine (1871-1914)*, Seyssel, Champ Vallon, 2004, p. 244.

⁴ Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 257, v. 13-16.

⁵ *Ibid.*, p. 257, v. 17-20.

sorte de mort vivante »¹. On a effectivement l'impression que le noyé se déplace par ses propres moyens des bords de la Seine à la morgue, ce qui le rattache à une figure de revenant. On se souvient que les noyés de « La fin » roulaient « verts et nus » dans l'océan, tandis que ceux de la Seine tirent leurs « membres nus et verts »². Ainsi le sort des noyés est rapproché par ce « chiasme à distance » qui semble souder les deux poèmes. Cependant, l'inversion des qualificatifs « verts » et « nus » marque un écart entre les noyés que la mer garde et ceux qui sont ramenés sur terre. Si ceux-ci ne vont pas rouler « infinis dans les espaces vierges », l'idée d'éternité est également présente dans « Paris nocturne » par « L'éternelle chanson sur la terre gluante »³ chantée par la « source vive »⁴. C'est toujours le point de contact entre le solide et le liquide qui est producteur de vie chez Corbière.

Cette évocation des noyés de la Seine peut aussi nous renvoyer à la guerre de 1870. On se souvient que dans *L'Année terrible* (1872) de Victor Hugo figurait un poème au titre éloquent : « En voyant flotter sur la Seine des cadavres prussiens »⁵. Pour Christian Angelet, « Paris nocturne » porte sur « la prolétarisation de la capitale sous le Second Empire ». En fait, des passages comme ceux qui concernent la faim ou le repêchage des noyés nous font plutôt penser que le poème est consacré à l'année 1870. Cette interprétation permet d'éclairer le sens des vers suivants : « C'est le champ : pour glaner les impures charpies / S'abat le vol tournant des hideuses harpies »⁶. Il s'agit de la description des oiseaux se nourrissant des cadavres tombés durant les combats du jour. Le rapport hypertextuel avec *L'Année terrible* se confirme, puisqu'on y trouvait la même idée décrite en des termes proches : « Ils gisent dans le champ terrible et solitaire. / Leur sang fait une mare affreuse sur la terre ; / Les vautours monstrueux fouillent leur ventre ouvert »⁷. Les « nocturnes vendangeurs » de Corbière renvoient à « À tous ces princes » : « Moissonnez les vivants comme un champ de blé mûr »⁸. Quelques vers plus bas, le sort des cadavres décomposés est comparé à celui des noyés : « Ils s'enfoncent déjà dans la terre à demi / Comme dans l'eau profonde un navire qui sombre »⁹. On voit donc que l'hypertexte suit, dans une certaine mesure, un ordre proche de celui du poème hugolien.

¹ “city life is equated with living death”, Cooper, Barbara T., *Modernity and Revolution in late Nineteenth-Century France*, Associated University Press, 1992, p. 120.

² Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 257, v. 19.

³ *Ibid.*, p. 257, v. 18.

⁴ *Ibid.*, p. 257, v. 17.

⁵ Hugo, Victor, *Œuvres poétiques. III*, éd. cit., p. 317-321.

⁶ Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 257, v. 9-10.

⁷ Hugo, Victor, *Œuvres poétiques. III*, éd. cit., p. 334.

⁸ *Ibid.*, p. 316.

⁹ *Ibid.*, p. 317.

Au vu de cette analyse, l'interprétation des vers de Corbière « Le long du ruisseau noir, les poètes pervers / Pêchent : leur crâne creux leur sert de boîte à vers »¹ prend un sens évident. C'est à Victor Hugo lui-même, comme précédemment au sujet de la mort de sa fille Léopoldine, qu'il est reproché de nourrir sa poésie du malheur. Le jeu de mots entre les « vers » du poète et ceux de pêcheur permettent d'illustrer la satire de manière saisissante. Les relations établies entre « Paris nocturne » et « La fin » permettent de renforcer l'allusion à Victor Hugo, qui est sous-entendue dans le premier poème alors que dans le second le grand poète romantique était cité en « avant-texte ». Les allusions à « La fin » servent en quelque sorte de « balise intertextuelle », de repère pour le lecteur afin de désigner la cible de la satire de Corbière. La métaphore du poète pêchant au bord du « ruisseau noir » est d'autant plus habile que Hugo lui-même se définit ainsi dans l'attaque de la section « Octobre » de *L'Année terrible* : « J'étais le vieux rôdeur sauvage de la mer, / Une espèce de spectre au bord du gouffre amer »². De même que, dans la parodie, le poète pervers utilise ses « vers » pour pêcher, Victor Hugo se représente lui-même glissant son recueil de poésies dans la bouche de Paris : « Je suis venu, j'ai vu la cité formidable ; / Elle avait faim, j'ai mis mon livre sous sa dent »³.

De semblables allusions à la famine se retrouvent dans « Paris diurne », second volet de cette sorte de diptyque dédié à la capitale française qu'il forme avec « Paris nocturne ». On y découvre une « immense casserole » dans laquelle cuisent des restes, tandis que les « laridons », « soiffards » et « marmiteux » attendent leur tour. Le premier vers du dernier tercet parodie à lui tout seul le titre d'un recueil d'Hugo : « Eux sont sous le rayon et nous sous la gouttière »⁴. On pense bien sûr aux *Rayons et les ombres* (1840), dont l'hypertexte reprend la dualité par la description de ceux qui sont sous les rayons du soleil et ceux qui sont à l'ombre de la gouttière. Ces derniers sont sans doute les Bretons, en opposition aux Parisiens décrits précédemment, comme l'indique le reste du tercet : « À nous le pot-au-noir qui froidit sans lumière. / Notre substance à nous, c'est notre poche à fiel »⁵. En effet, le pot-au-noir renvoie à l'univers de la mer, puisqu'il sert à désigner un endroit où la navigation est particulièrement dangereuse⁶. Loin du soleil parisien, il ne reste donc aux Bretons « sous la gouttière », c'est-à-dire sous une pluie perpétuelle, que la « poche à fiel », autrement dit le « rire jaune ». Il faut encore noter que le pot-au-noir était défini par Hugo dans *Les*

¹ Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 257, v. 7-8.

² Hugo, Victor, *Œuvres poétiques. III*, éd. cit., p. 307.

³ *Ibid.*

⁴ Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 258, v. 12.

⁵ *Ibid.*, p. 258, v. 13-14.

⁶ *Ibid.*, p. 136, note 5.

Travailleurs de la mer : « Il existe sur l'océan trois régions de brume, une équatoriale, deux polaires ; les marins leur donnent un nom : *le pot au noir* »¹. Tout nous ramène donc à l'ombre portée, autant que combattue, du grand poète romantique, même s'il n'est pas le seul à subir la satire de Tristan Corbière.

3.2. La satire de Lamartine

« Le fils de Lamartine et de Graziella »² se situe dans la section « Raccrocs » des *Amours jaunes*. Il est le cinquième d'une série de six poèmes qui tournent en dérision la vision idéalisée de l'Italie que les auteurs romantiques présentent dans leurs œuvres. *Graziella*³ de Lamartine met en scène les amours de l'auteur avec une jeune fille de pêcheurs de la région de Naples. Il vante la simplicité et la pureté de mœurs du peuple, vivant en harmonie avec la Nature, loin des artifices qui corrompent l'âme des citadins. Mais le narrateur doit retourner en France et la jeune Graziella se laisse mourir de chagrin.

À partir de cet édifiant récit, Corbière met en scène un vieillard napolitain, qui, pour quelques sous, se présente devant les touristes comme le fils de Graziella et de Lamartine. Corbière n'a pas l'intention de remettre en cause le caractère chaste de l'amourette lamartinienne. Au contraire, comme nous allons le voir, c'est même l'un des éléments de la satire. En réalité, il tourne en dérision le portrait idéalisé que trace Lamartine des habitants de Naples. Dès l'arrivée du narrateur, dans « *Veder Napoli poi mori* »⁴, les douaniers « escamotent » son linge, l'un d'eux lui propose même sa fille. L'usurpateur qui se fait passer pour le fils de Lamartine propose un tel marché dans la dernière strophe du « Fils de Lamartine et de Graziella » : « Et, tout bas, il vous dit, de murmure en murmures : / Que sa fille ressemble à l'AUTRE... et qu'elle est là, / Qu'on peut pleurer, à l'heure, avec des rimes pures, / Et... - *pour cent sous, Signor* - nommer Graziella ! »⁵.

Le cynisme de Corbière s'est révélé prémonitoire, comme le reconnaît Jean-Michel Gardair dans sa « Préface » à *Graziella*. Il y est fait allusion à des bruits courant sur l'île de Procida, lieu de l'action du livre, concernant une petite fille que Lamartine aurait achetée à ses parents : « Exploitation de la crédulité du touriste prévue au demeurant dès 1869 par ce voyou de Tristan Corbière »⁶. Une des notes du livre fait aussi allusion à une touffe de cheveux que

¹ Hugo, Victor, *Œuvres complètes. Roman III*, éd. cit., p. 108.

² *Ibid.*, p. 156-159.

³ Lamartine, *Graziella*, éd. J.-M. Gardair, Gallimard, coll. Folio classique, 1979.

⁴ Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 151-152.

⁵ *Ibid.*, p. 159, v. 57-60.

⁶ Lamartine, *Graziella*, éd. cit., p. 9.

Graziella aurait envoyée par la poste à Lamartine et qui serait conservée au musée de Saint-Point¹. On notera également l'élection, chaque année, sur l'île de Procida, d'une « Miss Graziella ». La réalité a effectivement rattrapé la satire de Corbière.

Pour entrer dans le détail, il nous faut cerner plus précisément le texte premier sur lequel Corbière se livre à ses transformations. Là encore, il faut se fier à la citation mise en exergue : il s'agit des quelques lignes situées à la fin du poème « Le Premier regret », qui clôt lui-même la nouvelle de Lamartine². La citation subit moins de transformations que dans le cas d'« *Oceano Nox* ». Elle est même exacte, à l'exception d'un détail de ponctuation : Corbière termine la phrase « Pardonnez-moi aussi, vous !!! »³ par trois points d'exclamation, au lieu de deux dans la version originale. Cela permet de railler la tendance à l'exagération que ce doublement de ponctuation illustre. De plus, Corbière fait suivre sa citation de l'indication suivante : « (Lamartine. - *Graziella* - 1 fr. 25 c. le vol.) »⁴. Cette note fait allusion au succès commercial de l'œuvre, les romantiques étant présentés ainsi comme des « vendeurs de larmes », qui émeuvent le public pour en tirer un bénéfice commercial. Corbière n'attaque donc plus l'âpreté au gain des Napolitains, mais celle de Lamartine lui-même.

« Le Premier Regret »⁵ constitue la principale source des réécritures opérées par Corbière. Dès la première strophe des deux poèmes apparaissent à la fois les ressemblances et les transformations. On retrouve la même évocation de la « mer de Sorrente »⁶, de l'« oranger »⁷, les deux premiers vers finissent par les mêmes mots. Cependant, dans la suite de la strophe, à la place de « la haie odorante »⁸ et de la « pierre petite, étroite, indifférente »⁹, on trouve dans l'hypertexte « une petite rente »¹⁰. La proximité des signifiants augmente le contraste des signifiés, avec d'un côté une exaltation de la nature, et de l'autre l'évocation de gains financiers.

Les strophes suivantes de la parodie s'écartent du texte d'origine et tournent en dérision Lamartine lui-même. Il est surnommé « *Cygne-de-Saint-Point* »¹¹, ce qui le relie de manière ironique à Virgile, le *cygne de Mantoue*, comme le note Angelet¹². Son pseudo-fils est le

¹ *Ibid.*, p. 241, note 80.

² *Ibid.*, p. 193.

³ Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 156.

⁴ *Ibid.*, p. 156.

⁵ Lamartine, *Graziella*, éd. cit., p. 187-193.

⁶ Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 156, v. 1.

⁷ *Ibid.*, p. 156, v. 2.

⁸ Lamartine, *Graziella*, éd. cit., p. 187.

⁹ *Ibid.*, p. 187.

¹⁰ Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 156, v. 3.

¹¹ *Ibid.*, p. 157, v. 7.

¹² *Ibid.*, p. 157, note 2.

« Vrai portrait du portrait de Raphaël fort triste !... »¹, une note de Corbière lui-même nous rappelle que Lamartine a évoqué sa ressemblance avec le peintre italien. La formule « *Raphaël-Lamartine et fils* »² montre le caractère purement commercial qu'a pris une simple histoire d'amour.

Corbière va plus loin puisqu'il s'attaque à la virilité même de Lamartine : « *Si Lamartine eût jamais pu avoir un Fils !* »³. Ce « pieux Jocelyn »⁴ ne faisait que tenir « la lyre et la chandelle »⁵ tandis que Graziella est en compagnie de « mâles d'Ischia »⁶. Il est vrai que l'amour du narrateur et de Graziella est empreint de pureté et idéalisé à un point qui semble exclure toute conclusion charnelle. On s'en rend compte notamment lors de leurs retrouvailles, après la fuite de Graziella hors de la maison familiale : « Le voile de nos larmes était sur nous. Il n'y a rien de si loin de la volupté que l'attendrissement. Abuser d'une pareille intimité, c'eût été profaner deux âmes »⁷.

On retrouve ensuite des transformations précises. C'est le cas lorsque Lamartine exploite le *topos* de l'oubli qui frappe les morts : « Nul ne visite plus cette pierre effacée, / Nul n'y songe et n'y prie !... excepté ma pensée, »⁸. Dans la parodie, la célébrité du récit de Lamartine a transformé l'oubli en visite touristique : « Ces souvenirs sont loin... Dors, va ! Dors sous les pierres / Que voit, n'importe où, l'étranger, / Où fait pâître ton fils des familles entières »⁹.

Une autre transformation parodique porte une forte charge satirique : « Tu mourus à seize ans !... C'est bien tôt pour nourrir ! »¹⁰, qui renvoie à : « elle avait seize ans ! C'est bien tôt pour mourir ! »¹¹. On constate comment le seul retrait d'un jambage met la parodie au service de la satire corbiérienne : l'évocation de la mort est remplacée par les profits que celle-ci a engendrés. Ultime ironie de Corbière, cette fausse naissance d'un fils, d'ailleurs né avant sa mère, est la « seule œuvre mâle »¹² qu'il aura engendrée. Cela évoque l'absence de virilité, aussi bien de Lamartine lui-même que de son œuvre. Cette escroquerie sert au moins à donner un enfant à Lamartine sans commerce charnel, il devient donc le « Saint-Joseph de la

¹ *Ibid.*, p. 157, v. 13.

² *Ibid.*, p. 157, v. 17.

³ *Ibid.*, p. 157, v. 20.

⁴ *Ibid.*, p. 158, v. 26.

⁵ *Ibid.*, p. 158, v. 27.

⁶ *Ibid.*, p. 158, v. 26.

⁷ Lamartine, *op. cit.*, p. 162.

⁸ *Ibid.*, p. 191.

⁹ Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 158, v. 29-31.

¹⁰ *Ibid.*, p. 158, v. 48.

¹¹ Lamartine, *Graziella*, éd. cit., p. 187.

¹² Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 159, v. 49.

Muse »¹, et cette dernière une « Conception trois fois immaculée... »². La piété de Lamartine est ainsi tournée en dérision.

Le pseudo fils de Lamartine se souvenant « très peu de ces scènes passées »³, d'autant plus qu'elles n'ont bien sûr jamais existé, « *laisse le vent et le flot murmurer* »⁴. Comme souvent chez Corbière, la présence des italiques désigne une « présence » extérieure. En effet, le passage est repris de la strophe récurrente de l'hypotexte : « Mais pourquoi m'entraîner vers ces scènes passées ? / Laissez le vent gémir et le flot murmurer ; / Revenez, revenez, ô mes tristes pensées ! / Je veux rêver et non pleurer ! »⁵. On voit que toute l'avant-dernière strophe de l'hypertexte reprend ce passage, avec les mêmes fins de vers. Mais, dans le passage en italique, l'inspiration du poète est assimilée à celle du menteur qui manipule les touristes. Il faut rappeler que *Graziella* se présente comme un récit autobiographique. Cela est bien entendu invraisemblable, notamment compte tenu des nombreuses correspondances entre *Graziella* et *Charles Barimore* (1810), roman d'Auguste de Forbin⁶. Ainsi, la parodie tourne en dérision la manière dont les poètes falsifient la réalité pour émouvoir leur public, à la manière de bonimenteurs.

3.3. La dénonciation des clichés romantiques liés au monde méditerranéen

« Le fils de Lamartine et de Graziella » est l'avant-dernier d'une série de six poésies inspirées à Corbière par ses voyages en Italie. Au-delà d'impressions de voyage, c'est à une véritable déconstruction des stéréotypes romantiques liés à l'Italie que Corbière se livre. Cela s'observe dès le premier poème de ce cycle, « *Veder Napoli poi mori* ». Si le titre traduit l'expression « Voir Naples et mourir », Angelet note que « *Mori* semble une forme fantaisiste pour *morire* »⁷. En réalité, Corbière utilise un impératif, comme dans la citation originale, « *Vede Napoli poi mori* », littéralement « Vois Naples et meurs ». Par contre, il utilise l'infinitif « *Veder* », comme s'il avait traduit en italien le début de la citation française. Cela crée un brouillage, avec un titre que l'on peut traduire par « Voir Naples puis meurs ». Les titres parodiques sont souvent programmatiques, celui-là de manière extrêmement subtile : de même que le poème confronte les « clichés » français sur l'Italie avec la réalité de celle-ci, la

¹ *Ibid.*, p. 159, v. 50.

² *Ibid.*, p. 158, v. 45.

³ *Ibid.*, p. 159, v. 53.

⁴ *Ibid.*, p. 159, v. 54.

⁵ Lamartine, *Graziella*, éd. cit., p. 187-192.

⁶ *Ibid.*, « Préface », p. 8.

⁷ Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 151, note 1.

traduction française du proverbe est retraduite en langue originale et « collisionnée » avec la phrase italienne de départ.

Dès le premiers vers, Corbière malmène à nouveau le proverbe : « Voir *Naples et...* - Fort bien, merci, j'en viens »¹. Le lyrisme de l'hypotexte, qui reposait sur l'idée que Naples est tellement belle que l'on peut mourir en paix après l'avoir vue, est nié par une interruption triviale qui semble répondre à la question : « Comment allez-vous ? ». Comme le remarquent avec raison Elizabeth Aragon et Claude Bonnin, cela fait de l'interlocuteur une sorte de « revenant ». Il l'est même à plus d'un titre : il revient de Naples, donc de la mort si le fait de voir Naples tue, ou au contraire il « revient » de tous les clichés sur Naples s'il n'est pas mort devant la beauté de ses paysages...

Dans « *Vésuves et Cie* », Corbière affirme dès le titre l'axe de sa satire : la dénonciation d'une sorte de commercialisation, à la fois par le pluriel affublé à une montagne *a priori* unique, et par l'ajout d'une « compagnie » qui évoque une raison sociale. En face du véritable Vésuve (« *Pompéia-station – Vésuve, est-ce encor toi ?* »²), le poète se remémore les simulacres auxquels il a été confronté jusqu'à présent : la représentation du volcan sur un abat-jour et un devant-de-cheminée. Au-delà de ces objets, le simulacre est aussi artistique : « Plus grand, je te revis à l'Opéra-Comique. / - Rôle jadis créé par toi : *Le Dernier Jour / De Pompéï*. - Ton feu s'en allait en musique, / On te soufflait ton rôle, et... tu ne fis qu'un four »³. Comme l'indique Christian Angelet, « *Les Derniers jours de Pompéï* est le titre d'un roman d'E. Bulwer-Lytton qui eut un succès durable au XIX^e siècle. Victorin de Joncières en a tiré un opéra qui fut représenté au Théâtre-Lyrique en 1869 et fit un four »⁴. On voit les procédés de mise à distance utilisés par Corbière : le « véritable » Vésuve est d'abord « chosifié » sous forme de décoration, puis il est fait recours à l'art, mais de manière très indirecte : l'événement de l'éruption du Vésuve est appréhendé par un roman, lui-même découvert par l'intermédiaire d'un opéra. Ce brouillage finit par effacer la réalité même du Vésuve par l'expression « Rôle jadis créé par toi » : le Vésuve n'est pas plus réel que ses simulacres, il n'a été que le premier à interpréter son propre rôle. Non seulement le Vésuve perd de sa réalité, mais il finit même par devenir illusion à son tour, dans le dernier vers du poème : « Le Vrai Vésuve est toi, puisqu'on m'a *fait* cent francs ! / [ligne pointillée] / Mais les autres petits étaient plus ressemblants »⁵.

¹ *Ibid.*, p. 151, v. 1.

² *Ibid.*, p. 153, v. 1.

³ *Ibid.*, p. 153, v. 9-12.

⁴ *Ibid.*, p. 153, note 1.

⁵ *Ibid.*, p. 153, v. 19-20.

« À L'Etna » prend en quelque sorte la suite de « Vésuve et Cie », le poète escaladant la montagne : « Etna - j'ai monté le Vésuve... / Le Vésuve a beaucoup baissé : / J'étais plus chaud que son effluve, / Plus que sa crête hérissé... »¹. En comparaison de l'éruption qui détruisit Pompéi, ce qui reste de puissance au volcan paraît bien dérisoire pour le poète. Il y a là une sorte de sentiment, paradoxalement très romantique, d'arriver « trop tard », après l'événement. On retrouve également le point de vue du poème précédent : ce Vésuve semi-éteint n'est que le simulacre de celui qui entra dans l'Histoire. L'humanisation du volcan aboutit à l'affirmation d'une identité entre lui et le poète : « - Couchons ensemble, Camarade ! / Là - mon flanc sur ton flanc malade : / Nous sommes frères, par Vénus, / Volcan !... / Un peu moins... un peu plus »². Le procédé peut rappeler un *topos* romantique, celui du « paysage comme état d'âme » pour reprendre l'expression de Vincent Pomarède³. « Le lac » de Lamartine, par exemple, repose sur des procédés assez proches : une anthropomorphisation du paysage auquel le poète s'adresse et sur lequel il projette ses émotions. Le paysage romantique par excellence se compose du mélange d'un élément liquide, qui peut ainsi évoquer les larmes, et d'éléments plus solides tels que la roche. Le volcan permet de réunir tous ces ingrédients. Corbière parle de l'« âme / De caillou cuit »⁴ du Vésuve et du mélange solide-liquide qui le compose : « -Tu ris jaune et tousses : sans doute, / Crachant un vieil amour malsain ; / La lave coule sous la croûte »⁵. On constate que le mélange d'éléments est vécu sur un mode de dépréciation malade, loin de tout lyrisme romantique.

Victor Hugo a lui-même évoqué le volcan napolitain et les destructions causées par son éruption dans un extrait de « Dicté après Juillet 1830 », extrait des *Chants du crépuscule*. Un passage tel que « La lave se répand comme une chevelure / Sur les épaules du volcan »⁶ a pu inspirer Corbière : « - Toi que l'on compare à la femme... / - Pourquoi ? »⁷. La parodie prend le contre-pied de la féminisation opérée par Hugo puisque, comme nous l'avons vu, l'Etna est finalement considéré comme un frère et un camarade. Les vers dans lesquels Hugo décrit le début de l'éruption et la réaction des Napolitains, « Naples s'émeut : pleurante, effarée et

¹ *Ibid.*, p. 155, v. 1-4.

² *Ibid.*, p. 155, v. 13-17.

³ Pomarède, Vincent, « La volupté de la mélancolie. Le paysage comme état d'âme », dans *Mélancolie : génie et folie en Occident*, édition RMN Gallimard, 2008, p. 318.

⁴ *Ibid.*, p. 155, v. 6-7.

⁵ *Ibid.*, p. 155, v. 9-11.

⁶ Hugo, Victor, *Œuvres complètes. Poésie I*, éd. cit., p. 689.

⁷ Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 155, v. 5-6.

lascive, / Elle accourt, elle étreint la terre convulsive »¹, rappelle l'étreinte finale, « flanc » contre « flanc »², du poète et du volcan.

Pour conclure, on rappellera que la description d'un Vésuve, dont l'innocuité présente un contraste avec ses dégâts passés, était déjà présente dans *Arria Marcella* de Théophile Gautier : « Le volcan, d'humeur débonnaire ce jour-là, fumait tout tranquillement sa pipe, et sans l'exemple de Pompéi ensevelie à ses pieds, on ne l'aurait pas cru d'un caractère plus féroce que Montmartre »³. L'ironie de Gautier se manifestait dès l'arrivée d'Octavien et de ses amis à Pompéi : « Les trois amis descendirent à la station de Pompéi, en riant entre eux du mélange d'antique et de moderne que présentent naturellement à l'esprit ces mots : Station de Pompéi. Une ville gréco-romaine et un débarcadère de railway »⁴. On retrouve, à travers le jeu sur le choc des époques, la dénonciation du caractère commercial et touristique qui a transformé la cité antique, comme Corbière l'exprimait dès le premier vers de « Vésuves et Cie » : « Pompéïa-station - Vésuve, est-ce encore toi ? »⁵.

3.4. L'influence d'Édouard Corbière

En s'attaquant aux poètes romantiques, Tristan reste fidèle à la tradition familiale. Son père, Édouard Corbière a, le premier, raillé l'ignorance des « terriens » lorsqu'ils traitent du monde de la mer et des marins. On lui attribue aussi plusieurs articles antiromantiques, notamment à l'encontre de Victor Hugo. Dans *La Nacelle*, journal qu'il a fondé, il s'attaque au vers d'Hugo « Combien à votre mort vos amis et vos proches / Hélas ! auraient versé de pleurs ! »⁶ :

Ce mot « proches » à peine supportable dans le langage familier, est ignoble en poésie et surtout dans une ode. Mais on n'en finirait pas si on voulait citer tout ce qu'il y a de pitoyable dans ces productions d'un jeune homme qui ne connaît pas la mesure de ses forces⁷.

L'influence du père sur le fils est indéniable, de nombreux passages des *Amours jaunes* étant des réécritures de l'œuvre d'Édouard. Comme le signalent Christian Angelet et la plupart des commentateurs des *Amours jaunes*, tout le vocabulaire technique marin qui s'étale dans la section « Gens de mer », est emprunté aux romans de Corbière père et de Guillaume de La

¹ Hugo, Victor, *Œuvres complètes. Poésie I*, éd. cit., p. 689.

² Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 155, v. 14.

³ Gautier, Théophile, *Romans, contes et nouvelles II*, éd. P. Laubriet, Gallimard, Pléiade, 2002, p. 289.

⁴ *Ibid.*, p. 288-289.

⁵ Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 153, v. 1.

⁶ Hugo, Victor, *Œuvres poétiques I*, éd. cit., p. 304.

⁷ Cité par Grin, Micha, *op. cit.*, p. 151.

Landelle, un ami de la famille¹. Tristan vit dans l'ombre portée de ce père à la carrure impressionnante. Il est un notable important de la ville de Morlaix, mais aussi un écrivain, considéré comme le fondateur du « roman maritime » avec *Le Négrier*². Son œuvre repose entre autres sur sa crédibilité : il a lui-même été marin, un peu aventurier, peut-être marchand d'esclaves, et bagnard en Angleterre³.

Il est frappant de constater la fascination qu'exercent sur Tristan la figure de son père et son œuvre, comme l'atteste sa correspondance à l'époque où, à l'âge de quatorze ans, il est envoyé en pensionnat au collège de Saint-Brieuc. C'est un cas très particulier dans lequel intertextualité et approche biographique sont indissociables. Dans une lettre du lundi 31 octobre 1859, Tristan écrit à sa mère : « Je n'ai besoin de rien, si ce n'est le petit calepin que je t'ai dit et le *Négrier* que papa m'a promis »⁴. Tristan donne une grande importance à sa filiation, comme en témoigne à nouveau sa correspondance :

Quoique ce soit le Baptême du Lycéen et quand on n'a pas passé par là on n'est pas *digne de porter l'uniforme*. Seulement, je fais exception à la règle et je porte honorablement le mien, parce que c'est moi, parce que je m'appelle Édouard Corbière⁵.

Le « Joaquim » a disparu, il ne reste que la partie de son prénom commune à son père. On le constate dans un autre passage, qu'il écrit après avoir été insulté par l'un de ses enseignants : « Comment pourrais-je être un *loustic*? Une autre et meilleure façon pour que je ne puisse pas l'être, même avec la plus grande vocation, c'est que je me nomme Édouard Corbière et que je suis le fils de mon père et de ma mère »⁶. Et c'est bien sûr par une œuvre littéraire que cette filiation devra un jour se concrétiser : « J'ai aussi (avec non moins de modestie) dans la tête que je serai un jour un grand homme, que je ferai un *Négrier* »⁷.

Lorsque Tristan rédige une composition, il raconte bien entendu l'histoire d'un naufrage. Son père lui reproche son manque de réalisme, et Tristan lui répond :

Je savais bien que cette histoire de foc n'était pas possible mais je savais aussi à qui j'avais à faire, les amateurs appelés à être mes juges n'avaient vu

¹ Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 195, note 1.

² Corbière, Edouard, *Le Négrier*, Saint-Malo, L'Ancre de marine, 2002.

³ Sur la vie d'Édouard Corbière, cf. Steinmetz, Jean-Luc, *Tristan Corbière. « Une vie à-peu-près »*, éd. cit., particulièrement le chapitre « L'auteur du *Négrier* », p. 23-43.

⁴ Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 965.

⁵ *Ibid.*, p. 1046.

⁶ *Ibid.*, p. 1054.

⁷ *Ibid.*, p. 1013.

de tempêtes que dans des livres grecs ou latins de sorte qu'ils ont trouvé ça tout naturel¹.

Entre hommes de la mer nous nous comprenons, semble-t-il dire, peu nous importe le jugement des « terriens » qui ne connaissent que leurs livres. Cela rejoint déjà les griefs qu'il adressera plus tard aux romantiques. On voit s'esquisser le constat d'un écart entre lyrisme et réalité :

J'avais fait ainsi périr ces trois matelots enveloppés dans une voile pour insinuer cette phrase ronflante : et la voile immense va retomber au loin sur les flots agités comme pour servir de linceuls à de si vastes funérailles ou autre chose à peu près comme ça².

Dans la suite de sa vie, la présence de son père reste obsédante. C'est lui qui finance la publication des *Amours jaunes*, et c'est à lui que l'œuvre est dédiée : « À l'auteur du *Négrier* »³. Cette dédicace illustre la double filiation, biologique et intertextuelle. Tristan est le fils d'Édouard, de même que *Les Amours jaunes* est enfant du *Négrier*. Cette continuité s'exprime également dans les noms que Tristan donne aux bateaux qu'il achète successivement : le *Négrier* (auquel est dédié « À mon côté *Le Négrier* »⁴), puis le *Tristan*. Le poète va jusqu'à s'identifier à son père : il dédicace « Exemplaire de mon gendre » le volume des *Amours jaunes* offert à son beau-frère⁵. Ainsi *Les Amours jaunes* deviennent un ouvrage écrit par Corbière père lui-même. Dès le premier vers de « Paris »⁶, le poète, dont nous suivons les désillusions parisiennes, est assimilé au héros du *Négrier* : Il est « Bâtard de Créole et Breton »⁷. Cela renvoie aux premières lignes du *Négrier* :

J'ai reçu le jour en pleine mer, dans une traversée que mon père, vieil officier d'artillerie de marine, avait fait entreprendre, pour l'amener en France, à une jolie Créole devenue sa femme pendant le séjour de sa frégate aux Gonaïves⁸.

Sa volonté d'écrire comme son père se concrétise aussi au niveau de l'orthographe. Une note de l'édition de la Pléiade signale que la manière particulière avec laquelle Corbière écrit le mot « côté » (avec un circonflexe) lui est inspirée de son père, à l'encontre de ce

¹ *Ibid.*, p. 1007.

² *Ibid.*

³ Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 35.

⁴ *Ibid.*, p. 231-233.

⁵ Grin, Micha, *op. cit.*, p. 31.

⁶ Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 43-49.

⁷ *Ibid.*, p. 43, v. 1.

⁸ Corbière, Édouard, *op. cit.*, p. 11.

qu'indiquent les dictionnaires, « de Robert à Littré »¹. Dans une lettre à son père on retrouve explicitement, malgré son jeune âge, la volonté de se rattacher à ce modèle. Il le fait dans un passage où il compare des figures féminines à un bateau, ce que l'on retrouvera à de nombreuses reprises dans ses poèmes : « La mère navigue avec toute crinoline dehors, la fille a toujours son pavillon d'appel à tête de mâ - (je veux parler comme toi) »².

Ce « je veux parler comme toi » est de première importance. Édouard Corbière ne cesse d'affirmer sa volonté d'utiliser un langage réaliste, comme il s'en explique par exemple dans *Les folles-brises* :

Les souverains de notre menue littérature sont quelquefois, à mon avis, de bien étranges petits princes. Naguère encore ils se sont irrités, je ne sais plus trop à quel propos, de ce qu'il leur plaisait la témérité de mon langage et la nudité de mes tableaux ; et cela parce qu'il m'avait semblé naturel de parler la langue qu'entend tout le monde, et de raconter franchement les choses que le hasard avait fait passer sous mes yeux³.

On peut aussi analyser le traitement de la figure du père dans *Les Amours jaunes*. Le cas le plus frappant est une strophe de « Bohême de chic » : « Papa, - pou, mais honnête,- / M'a laissé quelques sous, / Dont j'ai fait quelque dette, / Pour me payer des poux! »⁴. Le père est présenté comme un parasite, lui-même parasité par son fils. En effet, Édouard vit aux crochets de la mer, dont il a tiré sa fortune et sa gloire littéraire, et son fils tire ses ressources financières de sa filiation. Il est donc normal que le père soit, dans la suite du recueil, associé à un pillier d'épaves, celui qui vit des richesses que la mer lui fournit : « Mon père était un vieux *salin*, / Ma mère une vieille *morgate*... »⁵. Si Tristan précise que son père est « pou, mais honnête », c'est parce qu'il peut légitimement se réclamer du monde de la mer, au contraire des poètes romantiques terriens comme Hugo, accusés d'ajouter le mensonge dans leur exploitation des éléments naturels.

La figure de la mère est moins présente, en apparence en tous cas, dans *Les Amours jaunes*. Cependant, dans le passage du « Naufrageur » que nous venons de citer, elle est associée à une « morgate », nom breton de la seiche. Le mot signifie littéralement, en breton, « lièvre de mer »⁶, ce qui renvoie à ces créatures ambiguës, amphibies, que *Les Amours jaunes* affectionne. Corbière définit en note la morgate comme une pieuvre, approximation

¹ Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 1359, note 3.

² *Ibid.*, p. 1057.

³ Corbière, Édouard, *Les folles-brises. Tome 2*, Werdet, 1838, p. 199-200.

⁴ Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 57, v. 13-16.

⁵ *Ibid.*, p. 230, v. 29-30.

⁶ Neefs, Héloïse, *Les Disparus du Littré*, Fayard, 2008, p. 811.

qui semble courante à l'époque¹. On se souvient que la pieuvre est une figure centrale des *Travailleurs de la mer* ; à nouveau Corbière se réfère à une figure abhorrée par Hugo : « Chose épouvantable, c'est mou. Ses nœuds garrottent ; son contact paralyse. Elle a un aspect de scorbut et de gangrène ; c'est de la maladie arrangée en monstruosité »².

Le jeu des signifiants provoque l'association de la mère et de la mer, elles se confondent et rivalisent, dans un passage du « Mousse » que nous avons précédemment cité : « Mousse : il est donc marin, ton père ?... / - Pêcheur. Perdu depuis longtemps. / En découchant d'avec ma mère, / Il a couché dans les brisants... »³. Et c'est donc au fils de se substituer à son père : « Maman lui garde au cimetière / Une tombe - et rien dedans. - / C'est moi son mari sur la terre, / Pour gagner du pain aux enfants »⁴. On retrouve là un écho littéraire de la manière dont Tristan désire se substituer à la figure paternelle.

Le marin est donc la figure virile par excellence, incarnation du père, capable de posséder la « mer » et la « mère ». On se souvient que Tristan raillait le manque de virilité de Lamartine, condamné à tenir « la chandelle »⁵, tandis que les marins prennent du bon temps avec la véritable Graziella. Corbière est un poète, mais son admiration va aux marins, qu'il idéalise d'autant plus que sa santé lui interdit d'être l'un des leurs. Cela aboutit à des passages tels que celui-ci : « - Matelots - quelle brusque et nerveuse saillie / Fait cette *Race à part* sur la race faillie ! »⁶. Comme le note Christian Angelet⁷, ces vers sont une version poétique d'un passage du *Négrier* : « Quelle race d'hommes que les corsaires ! Quelle étrange exception ils présentent au milieu du genre humain ! »⁸.

La figure du romancier et journaliste Alphonse Karr nous permettra d'illustrer la complexité des liens, à la fois biographiques et intertextuels, qui enserrant Victor Hugo et Édouard Corbière dans l'esprit de Tristan, créant ainsi des tensions que *Les Amours jaunes* sont chargées de résoudre. Dans l'une des chroniques de sa revue *Les Guêpes*, paru en mars 1840, Alphonse Karr raconte un séjour au Havre. Dans le port, il assiste à l'attente des badauds, tandis que trois bateaux à vapeur sont partis secourir un bateau couché sur son flanc :

¹ Cf. Corbière, Tristan, *Les Amours jaunes*, éd. E. Aragon et C. Bonnin, p. 419, note des vers 29-30.

² Hugo, Victor, *Œuvres complètes. Roman III*, éd. cit., p. 279.

³ Corbière, Tristan, op. cit., p. 223, v. 1-4.

⁴ *Ibid.*, p. 223, v. 5-8.

⁵ *Ibid.*, p. 158, v. 27.

⁶ *Ibid.*, p. 196, v. 9-10.

⁷ *Ibid.*, p. 196, note 5.

⁸ Corbière, Édouard, op. cit., p. 62.

Nous passâmes la moitié de la nuit sur la jetée, à attendre le retour des remorqueurs, - enveloppés dans nos manteaux, avec nos amis Édouard Corbière et Félix Serville - fumant les cigares de Manille de Corbière - et songeant au sort de ces pauvres marins. Cinq mois auparavant, ils étaient partis du Havre, et revenaient mourir en vue du port - et de quelle mort !¹

La suite du texte a une importance primordiale, puisqu'elle exprime le sort des noyés d'un ton élégiaque très proche de celui d'« *Oceano Nox* » :

La mort du noyé n'est plus cette mort à laquelle on s'essaye toute la vie par le sommeil de chaque jour ; - ce n'est plus cette mort qui consiste à s'endormir une fois de plus sur l'oreiller où l'on s'endormait chaque soir depuis cinquante ans. - C'est une mort mêlée de lutte, de désespoir, de blasphème. - On n'y est pas préparé par l'affaiblissement progressif des organes. - On n'arrive pas à n'être plus par d'imperceptibles transitions ; - ce n'est pas un dernier fil qui se brise ; ce sont tous les liens qui se rompent à la fois ; - on meurt au milieu de la force, de la santé, de l'espoir, de la vie - sans amis, sans prêtres, - et dans ces immenses solitudes de l'Océan, poussant des cris de douleur et de désespoir que le fracas des vents et de la tempête et les cris de joie des mouettes et des goélans - semblent empêcher de monter jusqu'à Dieu.²

Alphonse Karr publie ce texte quelques mois avant la sortie des *Rayons et les ombres* de Victor Hugo. Nous avons vu que c'est précisément cette vision que Corbière tourne en dérision dans « La fin », parodie d'« *Oceano Nox* », notamment par des allusions à la mort de Léopoldine. Il est troublant de noter qu'Alphonse Karr, présent au moment du drame, rédige l'un des articles par lesquels Hugo, en déplacement dans les Pyrénées avec Juliette Drouet, apprend les détails de l'accident. L'article de Karr dans *Le Siècle* du 10 décembre explique que Charles Vacquerie s'est sacrifié en tentant de sauver Léopoldine :

C'est cette image-là qui va trouver place dans la mythologie hugolienne, et s'inscrire au cœur des *Contemplations*. L'irréalité importe peu en ce domaine, et Jacques Seebacher souligne combien cette image mythologique est conforme à l'« écriture hugolienne », celle de *Notre-Dame de Paris* par exemple, lorsqu'on découvre enlacés Quasimodo et Esmeralda³.

Nous retrouvons toujours le contraste entre la triste banalité du monde « réel » et la vision romantique, chargée de flamboyance et de pathétique. La présence d'Édouard Corbière dans un texte d'Alphonse Karr, participant d'une vision en décalage avec ce qu'il estime être la « vérité », a pu être l'un de ces éléments de contexte biographique qui a poussé Tristan à se réapproprier les sujets liés au monde de la mer et à les placer au cœur des *Amours jaunes*.

¹ Karr, Alphonse, *Les Guêpes. Série I*, Lévy frères, 1867-1874, p. 137.

² *Ibid.*

³ Juin, Hubert, *Victor Hugo. 1802-1843*, Flammarion, 1980, p. 874.

4. CONTINUITÉ BAUDELAIRIENNE

L'œuvre de Baudelaire est une source moins présente dans *Les Amours jaunes* que celle de Victor Hugo, tant *Les Amours jaunes* semble une réplique au géant romantique. Pourtant, l'influence des *Fleurs du mal* est perceptible, comme le note Christian Angelet :

La structure des *Amours jaunes* fait doublement écho à l'architecture des *Fleurs du Mal*. *Primo*, les deux recueils vont des turpitudes parisiennes à la suprême consolation de la mort. *Secundo*, *Les Amours jaunes* comprennent une section intitulée « Les amours jaunes » tout comme *Les Fleurs du Mal* ont une section intitulée « Fleurs du mal ». D'un livre à l'autre, la continuité est incontestable¹.

Christian Angelet illustre également la présence concrète de Baudelaire par la réécriture de trois poèmes des *Fleurs du Mal*, « Bonne fortune et fortune », « La Pipe au poète » et « Duel aux camélias », auxquels nous ajouterons, dans nos analyses, « Les Litanies de Satan » qui trouvent de nombreux échos dans « Litanie du sommeil ».

4.1. « La pipe au poète »

« La pipe au poète »² est une parodie complète, qui possède un hypotexte précis : « La Pipe » de Baudelaire³. En plus d'une certaine analogie au niveau du titre, on retrouve aussi le même début : « Je suis la pipe », d'un « auteur »⁴ chez Baudelaire, d'un « poète »⁵ chez Corbière. Dans la suite, les deux poèmes évoquent les effets bénéfiques de la pipe, qui apaisent l'esprit du fumeur.

Ce qui frappe immédiatement lorsque l'on compare les deux poèmes, c'est l'éclatement de la forme qu'on trouve chez Corbière. En effet, tandis que « La pipe » de Baudelaire est un sonnet, chez Corbière, la structure est bouleversée : on a d'abord un distique, suivi d'un quatrain, de trois tercets et d'un dernier quatrain. Corbière donne ainsi la sensation que le poème suit les sentiments du poète, en une sorte de *stream of consciousness* qui bouscule son agencement. On le voit à la ligne pointillée qui sépare les deux dernières strophes, et qui marque une rupture, à savoir l'endormissement du poète.

Au niveau sémantique, cette transformation est typique de sa manière de « trivialisier » une source par la parodie. Cela s'observe tout d'abord par la transformation du titre : « La pipe au poète », qui est une forme moins correcte que ne l'aurait été « La pipe du poète ». De

¹ Corbière, Tristan, *op. cit.*, « Préface », p. 20.

² Corbière, Tristan, *op. cit.*, p.84-85.

³ Comme l'a noté l'ensemble de la critique. Cf. Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 84, note 1.

⁴ *Ibid.*, p. 67, v. 1.

⁵ Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 84, v. 1.

plus, on trouve peut-être un calembour, jouant sur l'homophonie de « pipe au poète » et de « pipeau poète ». Le pipeau, s'il avait déjà à l'époque le sens péjoratif qu'on lui connaît, participerait du dérisoire, de l'artificiel auxquels Corbière associe l'art poétique. De plus, le pipeau apparaît dans sa « Litanie du sommeil » : « Ivresse que la brute appelle le repos ! Sorcière de Bohême à sayon d'oripeaux ! / Tityre sous l'ombrage essayant des pipeaux ! »¹. On voit bien que le pipeau est rattaché à un art mensonger, symbolisé par le sommeil, qui endort et impose à l'esprit de vaines illusions. Cela se confirme dans le vers suivant, dans lequel Corbière utilise à nouveau la métaphore de la pipe, en évoquant le chibouck, sa version orientale : « Temps qui porte un chibouck à la place de faux ! / [...] Parque qui met un peu de chanvre à ses fuseaux ! »².

Cela semble mettre de côté des interprétations plus licencieuses de ladite pipe. La connotation sexuelle semblait pourtant confirmée dès le deuxième vers, dans lequel il est précisé que la « pipe » endort la « Bête »³, expression qui peut désigner l'aspect « bestial », soumis aux instincts, notamment sexuels, du poète. Dans la dernière strophe, il est même précisé que la « Bête » est « calmée »⁴. Et, dans cette perspective, on ose à peine évoquer le vers : « - Et je sens mon tuyau qu'il mord... »⁵. En fait le sens licencieux de « pipe » n'est pas encore attesté, selon les dictionnaires historiques, à l'époque de la rédaction des *Amours jaunes*. Cependant il faut garder à l'esprit que ce genre d'expression est généralement antérieur dans le langage oral à ses premières attestations écrites. De plus, Corbière se livre à de nombreuses allusions ou métaphores d'ordre érotique tout au long des *Amours jaunes*, par exemple dans « Le phare » : « Joli ramonage... et bizarre, / Du haut en bas ! / Entre nous... l'érection du phare / N'y tiendrait pas... »⁶. Un autre extrait du « phare » peut être intéressant : « - En vain, sur sa tête chenue, / D'amont, d'aval, / Caracole et s'abat la nue, / Comme un cheval... »⁷. Il y a bien sûr un jeu sur la polysémie de « nue », qui désigne au premier degré la nuée, les nuages, et, dans le cadre de la métaphore, la femme nue, la partenaire. Le terme « nue » se retrouve dans « La pipe », avec la possibilité de la même double interprétation : « Et, quand lourde devient la nue, / Il croit voir une ombre connue, / - Et je sens mon tuyau qu'il mord... »⁸. Dans « Rescousses », Corbière réunit d'ailleurs la métaphore du phare et du cigare (« Si mon cigare, / Viatique et phare, / Point ne t'égare ; / -

¹ *Ibid.*, p.141, v. 139-141.

² *Ibid.*, p. 142., v. 142, v. 144.

³ *Ibid.*, p. 84, v. 2.

⁴ *Ibid.*, p. 84, v. 16.

⁵ *Ibid.*, p. 84, v. 12.

⁶ *Ibid.*, p. 236, v. 57-60.

⁷ *Ibid.*, p. 234, v. 13-16.

⁸ *Ibid.*, p. 84, v. 10-12.

Feu de brûler... »¹), avec un but licencieux qui ne fait pas de doute, comme l'indique une note de l'éditeur : « Pour convaincre la belle de lui ouvrir sa porte, le poète appelle à la rescousse tous les moyens du bord : sa guitare, sa voix, son cigare... »². La complexité de la poésie corbiérienne ne nous autorise pas à trancher de manière définitive. Cependant, les nombreuses récurrences de termes ou de concepts permettent de confirmer ce qui ne serait qu'une intuition à l'échelle d'un seul poème. Dans le cas de « La pipe », l'allusion à une pratique sexuelle particulière est peut-être un anachronisme, mais le symbole phallique (qu'on trouve aussi à propos du phare ou du cigare) est présent de manière certaine.

Le principe de trivialisat ion que Corbière fait subir à « La pipe » de Baudelaire se retrouve dans d'autres transformations. « J'enlace et je berce son âme / Dans le réseau mobile et bleu / Qui monte de ma bouche en feu »³ chez Baudelaire, devient : «... Je lui fais un ciel, des nuages »⁴. On voit que Baudelaire utilise une figure de style, la métonymie, en désignant le tout par l'une de ses propriétés (le caractère mobile du nuage, et sa couleur pour le ciel). Corbière au contraire désigne ces objets par leurs noms, de la façon la plus claire : « un ciel, des nuages ».

On sait que pour les Formalistes russes, notamment Victor Chklovski, le langage poétique se distingue du langage familier par sa complexité, sa difficulté, le travail qu'il opère sur lui-même. C'est ce qu'il appelait le procédé de « singularisation »⁵, qui peut notamment passer par l'usage de figures de style telles que la métonymie ou la métaphore. Or Corbière, par la transformation qu'il opère, semble au contraire « refamiliariser » le langage poétique, « défaire » le travail du poète en renommant les choses par leurs noms.

Il est important de remarquer que « La pipe au poète » possède un autre hypotexte, lui aussi baudelairien, qui nous permettra d'illustrer le procédé de refamiliarisation de Corbière. Il s'agit du « Spleen (LXXVIII) »⁶ tiré également des *Fleurs du Mal*, qui commence par le célèbre vers : « Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle ». On peut également citer la strophe suivante : « Quand la pluie étalant ses immenses traînées / D'une vaste prison imite les barreaux, / Et qu'un peuple muet d'infâmes araignées / Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux »⁷. Une allusion directe à ce passage est également présente dans « La

¹ *Ibid.*, p.105, v.13-16.

² *Ibid.*, p. 105, note 1.

³ Baudelaire, *Œuvres complètes I*, éd. cit., p. 68, v. 9-11.

⁴ Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 84, v. 7.

⁵ Eichenbaum, Boris, « La théorie de la méthode formelle », *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*, éd. cit., p. 43-44.

⁶ Baudelaire, *Œuvres complètes I*, éd. cit., p. 74-75.

⁷ *Ibid.*, p. 75, v. 9-12.

pipe » de Corbière : « Je fume... Et lui, dans son plafond, / Ne peut plus voir les araignées. »¹. Comme le note Angelet², l'image poétique de Baudelaire est trivialisée en étant croisée avec l'expression familière « avoir une araignée au plafond », qui signifie être fou.

Corbière s'amuse à télescoper cette expression avec une autre du même genre, « Araignée du soir, espoir », dans « Sonnet posthume » : « *Et l'ange du plafond, maigre araignée, au soir, / - Espoir - sur ton front vide ira filer ses toiles* »³. Le télescopage des deux expressions provoque un effet comique : on a l'impression que le poète, en évoquant « araignée » et « soir », se sent obligé d'ajouter « espoir », comme déterminé mécaniquement par un proverbe. De plus, l'allusion à l'espoir, dans un sonnet qui évoque la situation du cadavre dans son cercueil, ajoute à l'humour noir et à l'expression du dérisoire de la condition humaine.

Corbière utilise aussi l'ironie dans sa manière de définir le rapport qu'entretiennent la pipe et le poète. Elle est sa « nourrice »⁴ et s'adresse même à lui en l'appelant « Mon Pauvre »⁵. Il y a une sorte d'inversion par rapport à l'hypotexte dans lequel la pipe appelait le fumeur « mon maître »⁶. Cependant elle disait également « J'enlace et je berce son âme »⁷, ce qui peut évoquer une relation maternelle. C'est donc ce trait d'infantilisation du poète par sa pipe, déjà présent chez Baudelaire, que Corbière décide d'exploiter à des fins ludiques.

La conclusion fait définitivement basculer le poème dans le dérisoire, en relativisant l'importance de toute réalité : « [...] la fumée est tout. / - S'il est vrai que tout est fumée... »⁸. On retrouve la thématique de la fugacité du monde et son illustration par la fumée dans « Steam-Boat ». La fumée évoque à la fois la vapeur émise par le bateau et la fin de l'histoire d'amour qui a eu lieu durant le voyage, notamment dans un passage aux accents rimbaldiens : « En fumée elle est donc chassée / L'éternité, la traversée / Qui fit de vous ma sœur d'un jour, / Ma sœur d'amour !... »⁹. Ces derniers vers de « La pipe au poète » font apparaître un nouvel hypotexte¹⁰, le sonnet XLIII des *Railleries à part* de Marc-Antoine de Saint-Amant, qui se termine ainsi : « Non je ne trouve point beaucoup de différence / De prendre du tabac à vivre d'espérance, / Car l'un n'est que fumée, et l'autre n'est que vent »¹¹.

¹ Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 84, v. 5-6.

² *Ibid.*, p. 84, note 3.

³ *Ibid.*, p. 241, v. 7-8.

⁴ *Ibid.*, p. 84, v. 2.

⁵ *Ibid.*, p. 85, v. 18.

⁶ Baudelaire, *Œuvres complètes I*, éd. cit., p. 67, v. 4.

⁷ *Ibid.*, p. 68, v. 9.

⁸ Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 85, v. 18-19.

⁹ *Ibid.*, p. 64, v. 1-4.

¹⁰ Hypotexte signalé notamment sur ce site : <http://www.site-magister.com/parodi.htm>.

¹¹ Saint-Amant, *Œuvres I*, éd. J. Bailbé, Marcel Didier, 1971, p. 280, v. 12-14.

Cet hypotexte est évidemment plus difficile à identifier, aussi bien par les lecteurs que les critiques. On se trouve en présence d'une sorte d'hommage, créé par une proximité entre deux poèmes qui expriment la même tonalité nihiliste. Corbière est proche, par de nombreux aspects, des thématiques baroques, qui s'attachent à décrire l'instabilité fondamentale d'un monde sans cesse soumis à de nombreuses métamorphoses¹. On sait aussi que le baroque privilégie l'artificiel, aux dépens du naturel². Nous avons déjà identifié ce thème chez Corbière, par exemple dans « Vésuves et Cie »³, où les simulacres du volcan sont préférés à l'original. En plus de ces affinités avec les grands thèmes baroques, la biographie de Saint-Amant a pu inspirer à Tristan Corbière des rapprochements avec sa propre vie : Saint-Amant est fils de marin, grand voyageur (il participe même à des « expéditions de négriers »⁴), auteur de parodies⁵, il n'hésite pas à décrire, dans *les Cabarets*⁶ notamment, des lieux interlopes qu'on retrouve dans les *Amours jaunes* (dans « le Bossu Bitor »⁷ par exemple).

4.2. « Duel aux camélias »

« Duel aux camélias »⁸ présente également un hypotexte baudelairien indiscutable⁹ : « Duellum » de Baudelaire, issu des *Fleurs du Mal*. Pourtant, la parodie de Corbière utilise des procédés différents de ce que nous avons vu précédemment, notamment par des effets de « brouillage » que nous allons tenter de préciser. De nombreux points communs permettent d'établir un lien entre les deux poèmes. Les deux alexandrins ont un thème similaire : la description du duel comme métaphore des rapports amoureux. Dans les deux poèmes on retrouve le reflet du soleil sur les épées, avec « leurs armes / [qui] Ont éclaboussé l'air de lueur et de sang »¹⁰ chez Baudelaire, et dans l'hypertexte : « J'ai vu deux fers soleiller »¹¹. La « fureur des cœurs mûrs par l'amour ulcérés »¹² se retrouve dans « Je vois rouge »¹³, qui exprime à la fois la colère et la vision du sang. À la fin des deux poèmes on trouve la

¹ *Ibid.*, « Introduction », p. XXVI-XXVII.

² Aron Paul, Saint-Jacques Denis, Viala Alain, *Le Dictionnaire du littéraire*, PUF, 2002, p. 45.

³ Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 153.

⁴ Saint-Amant, *op. cit.*, « Introduction », p. XII.

⁵ *Ibid.*, « Introduction », p. XXVI.

⁶ *Ibid.*, p. 208-214.

⁷ *Ibid.*, p. 201-210.

⁸ Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 88.

⁹ *Ibid.*, p. 88, note 1.

¹⁰ Baudelaire, *Œuvres complètes I*, éd. cit., p. 36, v. 1-2.

¹¹ Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 88, v. 2.

¹² Baudelaire, *Œuvres complètes I*, éd. cit., p. 36, v. 8.

¹³ Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 88, v. 9.

métaphore du sang qui fleurit de la blessure : « leur peau fleurira l'aridité des ronces »¹ dans « Duellum » et « Camélia vivant, de sang panaché ! »² chez Corbière.

Cependant Corbière s'amuse à troubler le sérieux de la démonstration baudelairienne, et cela s'observe dès le titre. « Duellum » est une « forme archaïque de *Bellum* »³, tandis que « Duel aux camélias » a des connotations moins prestigieuses et rappelle plutôt *La Dame aux camélias* (1848) d'Alexandre Dumas fils. Il faut rappeler que l'héroïne du roman, Marie Duplessis, est une courtisane, figure à laquelle Corbière se plaît à ramener la femme. Dès les premiers vers, Corbière s'amuse à une inversion formelle : dans « Duellum » Baudelaire fait un rejet, « leurs armes / Ont éclaboussé l'air de lueurs et de sang »⁴, tandis que Corbière utilise un contre-rejet, « J'ai vu le soleil dur contre les touffes / Ferrailer. »⁵. De plus, la syntaxe de « Duel aux camélias » est, comme de nombreux poèmes des *Amours jaunes*, quelque peu déstructurée par une utilisation anarchique de tirets, qui marquent le texte comme les coups d'épée du combat rapporté.

« Duel aux camélias » se caractérise également par son utilisation intempestive de calembours, que Christian Angelet nous indique dans son édition. Ainsi on trouve « Deux fers qui faisaient des parades bouffes »⁶, qui joue sur le double sens de « parade » : « qui signifie à la fois le fait de parer le coup et un spectacle bouffon, tel l'opéra bouffe »⁷. À ce sujet il faut rappeler que *La Dame aux camélias* a été adaptée en opéra par Verdi, sous le titre *La Traviata* (1853). Le combattant masculin ne semble lui-même pas prendre le combat au sérieux, comme l'indique son « Ah oui ! c'est juste : on s'égorge - »⁸. Puis on retrouve un calembour, avec l'utilisation de « boutonnière »⁹, à la fois la fente d'un vêtement et une blessure. Le sang qui coule de la blessure est alors comparé à une fleur portée en boutonnière, Corbière reprend la métaphore de Baudelaire mais en lui donnant un caractère superficiel, d'ordre purement décoratif.

Le deuxième trait caractéristique de la parodie est la manière par laquelle la clarté présente dans l'hypotexte semble se troubler. Il faut en effet avouer que « Duel aux camélias » présente une certaine obscurité de sens par rapport au modèle baudelairien. Si celui-ci va sans cesse du comparant au comparé, du duel à la relation amoureuse, le tout fusionne chez

¹ Baudelaire, *Œuvres complètes I*, éd. cit. p. 36, v. 11.

² Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 88, v. 14.

³ Baudelaire, *Œuvres complètes I*, éd. cit., p. 896, note de la page 36.

⁴ *Ibid.*, p. 36, v. 1-2.

⁵ Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 88, v. 1-2.

⁶ *Ibid.*, p. 88, v. 3.

⁷ *Ibid.*, p. 88, note 3.

⁸ *Ibid.*, p. 88, v. 9.

⁹ *Ibid.*, p. 88, v. 12.

Corbière, comme le précise Christian Angelet : « Baudelaire *explique*, et la facture de son poème est on ne peut plus traditionnelle. Chez Corbière, les images se suffisent à elles-mêmes. Elles remplissent tout le texte et ne s'accompagnent d'aucune paraphrase »¹. Le poème donne une sensation impressionniste, la vision du poème semble se décomposer en de multiples taches colorées qu'il compare à des camélias. Pour Pascal Rannou, ce poème est « le plus troublant des *Amours jaunes*, et cela pour des raisons qui tiennent au brouillage sensoriel qui s'y manifeste »². Avant d'aller plus avant dans notre analyse, nous allons tenter, grâce notamment à l'intertextualité qui le sous-tend, de « débrouiller » quelque peu « Duel aux camélias ».

Le premier élément qui frappe dans le premier quatrain, c'est le sentiment d'un éblouissement. Le soleil ne laisse voir que son propre reflet sur le fer des armes des deux combattants. Cet *incipit* peut rappeler celui de « La belle Dorothee » du *Spleen de Paris* : « Le soleil accable la ville de sa lumière droite et terrible ; le sable est éblouissant et la mer miroite »³. On retrouve un motif comparable dans « Le Soleil », extrait des *Fleurs du Mal* :

Quand le soleil frappe à traits redoublés
Sur les villes et sur les champs, sur les toits et les blés,
Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime,
Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,
Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,
Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés⁴.

Ainsi l'escrime est la métaphore de la poésie elle-même, et Corbière la prend finalement « au mot » en représentant un duel. La poésie devient donc un combat, où le poète ébloui par le soleil ne voit pas venir les coups de sa bien-aimée. On se souvient que, dans le périple corse de Glatigny, des phénomènes de miroitement et d'éblouissement symbolisaient également la violence d'un « retour au réel ».

C'est ce que Corbière illustre dans la description des deux combattants. L'homme est décrit comme un gros camélia blanc, tandis que la femme est comme une « fleur rose [...] sur la branche »⁵. Le poète, occupé à faire des comparaisons et des métaphores, ne voit pas le coup arriver, celui-ci l'interrompt en plein discours : « Rose comme... Et puis un fleuret plia »⁶. On voit qu'il n'a pas encore compris, le coup est vu de l'extérieur, avec distance, puisqu'on ne décrit que le pli que provoque le contact. La transition a lieu avec le passage au

¹ *Ibid.*, « Introduction », p. 22.

² Rannou, Pascal, *op. cit.*, p. 238.

³ Baudelaire, *Œuvres complètes I*, éd. cit., p. 316.

⁴ *Ibid.*, p. 83, v. 3-8.

⁵ Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 88, v. 7.

⁶ *Ibid.*, p. 88, v. 8.

tercet, le poète se rendant compte, un peu tard, qu'il est en plein combat : « - Je vois rouge... Ah oui ! c'est juste : on s'égorge - »¹. Le poète reprend alors sa description et revient à son idéalisation, qui paraît encore plus absurde après le coup qu'il vient de recevoir. Ainsi le « camélia blanc » est comme « Sa gorge »² : le « s » majuscule participe de ce retour à la magnification. Puis intervient un « camélia jaune »³, peut-être la fleur rose qui devient « jaune » par dépit. On observait la même transformation dans « À une rose » : la rose, symbole de la femme, est « rouge fin »⁴ au début du poème. Mais lorsqu'elle se démaquille, son visage se révèle : « Tu dois renaître / Jaune, sous le fard du tampon, / Rose-pompon ! »⁵.

Notre interprétation diffère de celle de Christian Angelet, qui pense discerner deux combats distincts : les quatrains présenteraient deux hommes se battant pour une femme, tandis que, dans les tercets, le poète devient « l'un des deux duellistes, son adversaire n'étant autre que la femme même »⁶. Toutefois, comme nous venons de le voir, la femme est présente dès les quatrains, par l'évocation du camélia rose. Nous avons également montré que la transformation de sa couleur en jaune est conforme à ce que l'on trouve dans d'autres poèmes des *Amours jaunes* et à l'entreprise de désidéalisation à laquelle se livre Corbière. Quant au camélia blanc, le deuxième escrimeur, il est présent aussi bien dans les quatrains que les tercets. De plus, la blessure, exprimée par le stylet qui se plie et le sang qui coule, fait le lien entre les quatrains et les tercets. Le narrateur raconte le duel comme s'il y était étranger, ce qui peut faire croire qu'il s'agit dans les premiers vers qu'un autre combat : l'ironie est justement qu'il s'agit du même, que le poète est inconscient et ne prend conscience du danger que lorsqu'il est touché.

4.3. « Fleur d'art »

« Fleur d'art »⁷ dans son ensemble est une sorte de complément de « Duel aux camélias ». On y retrouve le même jeu de mots sur la « boutonnière »⁸, le rapprochement entre les fleurs et le sang⁹. Le poète se lasse de la perfidie de la « Femme » et désire laisser à d'autres le soin de la chanter : « Double femme, va !... Qu'un âne te braie ! / Si tu n'étais

¹ *Ibid.*, p. 88, v. 9.

² *Ibid.*, p. 88, v. 10.

³ *Ibid.*, p. 88, v. 11.

⁴ *Ibid.*, p. 71, v. 3.

⁵ *Ibid.*, p. 72, v. 28-30.

⁶ *Ibid.*, p. 88, note 1.

⁷ *Ibid.*, p. 89.

⁸ *Ibid.*, p. 89, v. 5.

⁹ *Ibid.*, p. 89, v. 8.

fausse, eh, serais-tu vraie ? »¹. Les deux poèmes sont encadrés par « Femme »² et « Pauvre garçon »³, qui portent tous deux l'épigraphe : « *La Bête féroce* ». Ils forment un ensemble qui insiste sur la dimension double et finalement dangereuse de la femme. Dans « Femme », le combat semble s'amorcer. Le destin du poète paraît scellé par la poésie maudite de la femme, dont nous suivons le monologue : « Allons donc ! c'est écrit - n'est-ce pas - dans ma tête, / En pattes-de-mouche d'enfer ; / Écrit, sur cette page où - là - ma main s'arrête. / - Main de femme et plume de fer. - »⁴. Son baiser ne peut être qu'un « Baiser de Judas »⁵. Le combat est rapporté dans les deux poèmes suivants, tandis que « Pauvre garçon » semble être une conclusion, au cours de laquelle la parole revient à la femme, qui regrette alors le poète dont elle a causé la mort.

C'est là une différence essentielle entre Baudelaire et Corbière : dans l'hypotexte, une fin tragique est réservée aux deux combattants. Chez Corbière, seul l'homme est blessé à mort, c'est à lui qu'est réservé le rôle de la victime. Les guerriers de Baudelaire s'étreignent avec violence, mais dans *Les Amours jaunes* la vilénie n'est que féminine, le locuteur ne prend conscience du combat que lorsqu'il est touché. Cependant, la vision de Corbière sur la femme n'est pas éloignée de celle de Baudelaire. Si la femme est redoutable, c'est moins par sa force propre que par les illusions qu'elle parvient à générer dans l'esprit masculin : « *La femme est fatalement suggestive ; elle vit d'une autre vie que la sienne propre ; elle vit spirituellement dans les imaginations qu'elle hante et qu'elle féconde* »⁶. C'est ce que développe Corbière tout au long des *Amours jaunes*, et notamment dans le « quatuor de la *Bête féroce* ». La locutrice de « Pauvre garçon » semble elle-même surprise d'avoir provoqué la mort du poète. Elle ne faisait que jouer et se demande s'il n'a pas « trop pris au sérieux son rôle »⁷, avant de s'interroger : « Se serait-il laissé fluer de poésie ?... / Serait-il mort *de chic*, de boire, ou de phtisie ?... / Ou, peut-être, après tout : de rien... / Ou bien de Moi »⁸. Le « rien » et le « Moi » féminin se retrouvent donc associés.

¹ *Ibid.*, p. 89, v. 12-13.

² *Ibid.*, p. 86-87.

³ *Ibid.*, p. 90.

⁴ *Ibid.*, p. 87, v. 33-36.

⁵ *Ibid.*, p. 87, v. 37.

⁶ Baudelaire, *Œuvres complètes I*, éd. cit., p. 399.

⁷ Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 90, v. 10.

⁸ *Ibid.*, p. 90, v. 12-15.

4.4. « Bonne fortune & fortune »

Le sonnet « À une passante » de Baudelaire a engendré de nombreuses réécritures, comme si l'extrême fugacité de la rencontre ne pouvait qu'inciter à la revivre, à prolonger dans des textes ultérieurs l'apparition de cette insaisissable et « fugitive beauté ». Tristan Corbière apporte lui-même sa pierre à l'édifice de ce que Claude Leroy appelle le « *mythe de la passante* »¹, sous la forme d'une parodie : « Bonne fortune & fortune ». La source de Corbière est sous-entendue par la majuscule que l'on trouve au neuvième vers : « Elle passa. / - Elle qui ? - La Passante ! »².

« Bonne fortune & fortune » contient des transformations assez explicites d'« À une passante » et cela dès l'attaque : « Moi, je fais mon trottoir, quand la nature est belle »³. Ce vers est doublement ironique. D'une part, le poète lui-même « fait le trottoir » : comme souvent chez Corbière, les relations entre les sexes se ramènent à la prostitution, mais par un retournement inattendu le poète lui-même assume le rôle de celui qui se vend. La féminisation du poète répond à une logique assez subtile, qui se situe dans le prolongement du texte original. En effet, le poème de Baudelaire pouvant sembler une « bouteille à la mer » destinée à la « Passante », le lecteur lui-même semble incité à se substituer à elle :

Au dialogue amoureux qui se renoue dans les tercets, le lecteur n'assiste-t-il qu'en tiers pris à témoin ? le dispositif est plus compromettant. Ce changement sur place de partenaire entraîne une curieuse confusion des rôles. Car c'est bien lui le lecteur qui reçoit l'apostrophe à la place de l'absente - puisqu'elle occupe désormais la sienne. Non seulement comme témoin mais comme tenant lieu. Et, par collusion énonciative, par identification spatiale ou structurale, le voici donc changé en passante⁴.

Dès la première strophe du poème de Baudelaire, elle se manifeste : « Une femme passa, d'une main fastueuse / Soulevant, balançant le feston et l'ourlet »⁵. La parodie reprend également des indications vestimentaires, mais au sujet de la femme en général, celle qui voudra bien s'intéresser au poète : « Pour la passante qui, d'un petit air vainqueur, / Voudra bien crocheter, du bout de son ombrelle, / Un clin de ma prunelle ou la peau de mon cœur... »⁶. Corbière s'éloigne donc du *topos* de la première rencontre pour, au contraire, nous rapporter le quotidien d'une sorte de « gigolo ». Cette trivialisation est renforcée par des

¹ Leroy, Claude, *Le Mythe de la passante*, PUF, 1999, p. 6.

² Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 75, v. 8-9.

³ *Ibid.*, p. 74, v. 1.

⁴ Leroy, Claude, *op. cit.*, p. 21.

⁵ Baudelaire, *Œuvres complètes I*, éd. cit., p. 92, v. 3-4.

⁶ Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 74, v. 2-4.

notifications comme « il faut bien vivre » ou « quel métier ! » qui parsèment le poème. La substitution du feston et de l'ourlet par l'ombrelle permet également à Corbière des jeux intertextuels d'une grande habileté. On peut d'abord noter que, comme nous l'apprend le dictionnaire d'argot d'Aristide Bruant, l'ombrelle est synonyme de « caprice »¹ : cela permet de souligner le caractère de supériorité de la femme qui, par caprice, manifestera son intérêt pour la poète-gigolo. Ce terme renforce un dispositif manifesté par des expressions telles que « petit air vainqueur » ou « voudra bien ». De plus, la manière dont la passante crochète un « clin de prune » ou la « peau du cœur » a des allures de pêche marine. Cela crée une cohérence très forte avec toutes les sections du recueil qui mettent en scène l'univers de la mer et de marins.

On peut noter que de nombreux éléments d'« À une passante » ont pu interpeller Corbière et l'inciter à une réécriture. Claude Leroy indique par exemple la densité sémantique que concentre la « jambe de pierre » de la promeneuse :

Une « jambe de statue », voilà, tout de même, qui laisse entrevoir une femme de pierre, tout juste descendue peut-être du piédestal où elle exerce son magistère. [...] On ne saurait trop se méfier des croisements de la femme avec la pierre. Il en sort parfois de dangereux hybrides, parmi lesquels les *pierreuses* ne sont certainement pas les plus redoutables².

Et Claude Leroy de renvoyer à *La Vénus d'Ille* de Mérimée. La femme tombée de son piédestal ou la prostituée, toutes ces facettes dépréciatives de la féminité sont également mises en avant, sur fond de « misogynie fin-de-siècle », par Corbière dans *Les Amours jaunes*. Sa parodie est ludique et ne s'attaque en aucun cas à sa source, avec laquelle elle est en totale adéquation, du renversement narratif de base, la féminisation du lecteur-parodiste, jusqu'au traitement du personnage de la Passante.

4.5. « Litanie du sommeil »

« Litanie du sommeil » a été l'un des poèmes les plus remarquables des *Amours jaunes*. Dans *À rebours*, Huysmans parle de « poèmes d'une parfaite obscurité, telles que les litanies du *Sommeil* », en donnant l'exemple du sommeil qui y est qualifié d'« Obscène confesseur des dévotes mort-nées »³. Cette obscurité, cet « au-delà » du sens immédiat, naissent d'un travail de brouillage, encore plus prononcé que dans « Duel aux camélias ». Nous n'allons pas décrypter l'intégralité de « Litanie du sommeil », mais souligner l'inextricable réseau

¹ Bruant, Aristide, de Bercy, Léon, *op. cit.*, p. 1108.

² Leroy, Claude, *op. cit.*, p. 10.

³ Huysmans, *Œuvres complètes. VI-VIII*, éd. cit., p. 283.

d'hypotextes qui le composent et lui donnent ce caractère d'étrangeté qui forme son originalité.

Corbière débute par une épigraphe parodique, en l'occurrence une fausse citation de Shakespeare : « J'ai scié le sommeil ! » (Macbeth) »¹. Christian Angelet en profite pour développer en note la dimension intertextuelle de la litanie :

Corbière emprunte à Shakespeare le thème du sommeil comme consolation et dédommagement universels. L'équivalence posée tant par Shakespeare que par notre poète entre le sommeil et la mort fait aussi penser au sonnet intitulé « La Mort des pauvres » de Baudelaire. Par ailleurs, les longues suites d'antithèses dont se compose le poème peuvent apparaître par moments comme une parodie de la rhétorique hugolienne².

On voit se dessiner deux axes : d'une part une filiation avec Baudelaire, dépourvue d'« hostilité », plutôt dans le sens de la continuité ou de l'hommage. Par contre, le rapport avec Hugo se situera dans une perspective parodique au sens large, c'est-à-dire comprenant aussi bien la parodie que le pastiche, avec une intention satirique.

Si Corbière associe le sommeil à la mort, il semble surtout décrire une sorte d'état second, intermédiaire entre le sommeil et l'insomnie, comme l'indiquent clairement les deux derniers vers : « Ruminant ! Tu n'as pas l'INSOMNIE, éveillé ; / Tu n'as pas LE SOMMEIL, ô Sac ensommeillé ! »³. Cet élément se retrouve dans *Les Paradis artificiels* de Baudelaire, lorsque Séraphin, le narrateur, sort des visions délirantes provoquées par le haschisch :

Je vis tout d'un coup le soleil matinal installé dans ma chambre ;
j'éprouvai un vif étonnement, et malgré tous les efforts de mémoire que j'ai pu faire, il m'a été impossible de savoir si j'avais dormi ou si j'avais subi patiemment une insomnie délicieuse⁴.

Le narrateur décrit ainsi la nuit qu'il vient de passer sous les effets de la drogue :

La notion du temps ou plutôt la mesure du temps étant abolie, la nuit entière n'était mesurable pour moi que par la multitude de mes pensées. Si longue qu'elle dût me paraître à ce point de vue, il me semblait toutefois qu'elle n'avait duré que quelques secondes, ou même qu'elle n'avait pas pris place dans l'éternité⁵.

¹ Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 136.

² *Ibid.*, p. 136, note 2.

³ *Ibid.*, p. 142, v. 162-163.

⁴ Baudelaire, *Œuvres complètes I*, éd. cit., p. 424.

⁵ *Ibid.*

Dans « La litanie du sommeil », le temps est également bouleversé, et semble avoir interrompu son cours : « SOMMEIL ! - autant de pris sur notre éternité ! / Tour du cadran à blanc [...] »¹.

Corbière décrit le sommeil comme une tour « Où *Belle au Bois dormant* dormait dans un soupir ! »², tandis que Séraphin s'exclame : « Je rêvai de *Belle au bois dormant*, d'expiation à subir, de future délivrance »³. Parmi ses hallucinations, Séraphin voit également défiler « toutes les divinités mythologiques », qui le « regardaient avec un charmant sourire »⁴. Dans la « Litanie du Sommeil », on trouve évoqués Diane, Psyché, Pégase, ou encore les Parques⁵. On trouve également le « Temps, qui porte un chibouck à la place de faux ! »⁶. Le chibouck, « pipe orientale »⁷, qui rappelle celle que Baudelaire personnifie dans « La Pipe », poème des *Fleurs du mal* que Corbière parodie dans « La pipe au poète ». Elle est également présente dans *Les Paradis artificiels* : « Votre attention se reposera un peu trop longtemps sur les nuages bleuâtres qui s'exhalent de votre pipe »⁸.

La thématique de la « Litanie du sommeil » est donc très inspirée des *Paradis artificiels*, mais sa forme évoque par contre une autre source : « Les Litanies de Satan ». En plus du choix de la litanie, Satan et le Sommeil sont qualifiés par des traits fort proches : chez Corbière le sommeil est « Grand Dieu, Maître de tout ! »⁹, tandis que Baudelaire s'adresse à Satan en ces termes : « Toi qui sais tout, grand roi des choses souterraines »¹⁰. On peut prolonger le parallèle : Satan est « Confesseur des pendus et des conspirateurs »¹¹, il « cache les précipices / Au somnambule errant au bord des édifices »¹², le sommeil est « Obscène Confesseur des dévotes mort-nées »¹³ et « Sabbat du somnambule »¹⁴. Ces ressemblances sont révélatrices : en plaçant le sommeil sous le signe de Satan, Corbière le met du côté de l'obscurité, des ténèbres et de la rébellion. Il permet donc l'accès à un savoir interdit, caché, il

¹ Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 141, v. 130-131.

² *Ibid.*, p. 140, v. 97.

³ Baudelaire, *Œuvres complètes I*, éd. cit., p. 423.

⁴ *Ibid.*

⁵ Corbière, Tristan, *op. cit.*, respectivement p. 140, v. 104 ; p. 140, v. 114 ; p. 141, v. 124 ; p. 142, v. 143-144.

⁶ *Ibid.*, p. 142, v. 142.

⁷ *Ibid.*, p. 142, note 1.

⁸ Baudelaire, *Œuvres complètes I*, éd. cit., p. 420.

⁹ Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 138, v. 62.

¹⁰ Baudelaire, *Œuvres complètes I*, éd. cit., p. 124, v. 7.

¹¹ *Ibid.*, p. 125, v. 41.

¹² *Ibid.*, p. 124, v. 25-26.

¹³ Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 137, v. 32.

¹⁴ *Ibid.*, p. 140, v. 109.

est le « Réveil des échos morts et des choses profondes »¹, comme le Satan baudelairien sait « en quels coins des terres envieuses / Le Dieu jaloux cacha les pierres précieuses »².

5. LE PROCÈS DE LA POÉSIE

Le texte sur lequel va porter notre présente analyse ne s'attaque pas à une source ou un auteur particuliers, mais à un courant entier, le Parnasse, et à la pratique poétique en elle-même : « I Sonnet. Avec la manière de s'en servir »³. Comme le note justement Christian Angelet, il s'agit là d'un « sonnet parodique qui a pour projet sa propre composition »⁴. C'est la dimension formelle de la poésie qui est ainsi tournée en dérision. Le texte n'est pas refermé, il n'exprime rien d'autre que les contraintes qui l'enserrent comme un corset et tuent en lui toute créativité. Il en sort une impression mécanique, quasi militaire : les vers « Emboîtant bien le pas, par quatre en peloton ; / [...] Ça peut dormir debout comme soldats de plomb »⁵. Ainsi, la dimension de mécanisme et d'artificialité est encore renforcée par le fait que les vers sont comparés à des soldats de plomb. Comme eux, ils sont disposés dans une imitation du réel, mais n'en sont qu'une réduction immobile, « impassible », pour reprendre un qualificatif souvent accolé aux Parnassiens. Leur petite dimension accentue encore la satire. Corbière s'amuse également des contraintes sonores : « À chaque pieu, la rime - exemple *chloroforme* »⁶. Ce dernier mot n'a aucune signification dans le contexte du poème et n'est là que pour rimer avec « forme », deux vers plus haut.

Ce jeu sur les contraintes formelles est à replacer dans le contexte de crise de valeurs poétiques au sein duquel la parodie fin-de-siècle se développe. Comme il a été dit dans notre chapitre théorique, des règles qui jusque-là « allaient de soi », apparaissent comme un frein à la créativité. Certains décideront de les bousculer en les négligeant, tel Mallarmé dans *Un coup jamais n'abolira le hasard* (1897). La stratégie de Corbière consiste plutôt à les mettre en scène de manière outrancière, procédant ainsi à une « mise à nu des procédés » que permettent les procédés parodiques.

Un élément primordial de la parodie d'« I Sonnet » consiste dans le rapprochement d'éléments *a priori* opposés, comme l'indique Christian Angelet :

¹ *Ibid.*, p. 138, v. 52.

² Baudelaire, *Œuvres complètes I*, éd. cit., p. 124, v. 19-20.

³ *Ibid.*, p. 62-63.

⁴ *Ibid.*, p. 62, note 4.

⁵ *Ibid.*, p. 62, v. 2, p. 63, v. 4.

⁶ *Ibid.*, p. 63, v. 7

La mosaïque lexicale en fait un texte burlesque : des termes de la vie moderne s'y allient à des vocables appartenant traditionnellement au style noble (le Pinde : montagne grecque consacrée à Apollon et aux Muses ; Archimède : mathématicien grec ; Pégase : cheval ailé, symbole de l'inspiration poétique)¹.

Cet élément burlesque, consistant à réunir des éléments appartenant à des registres différents, apparaissait dès les seuils textuels. En effet, le sous-titre « Avec la manière de s'en servir », accompagnait généralement les notices et modes d'emploi de l'époque. Il est intéressant de noter que le détournement parodique de cette formule est habituel à l'époque de Tristan Corbière et qu'on la retrouve même en sous-titre d'un recueil parodique de Jean-Louis Auguste Commerson et Eugène Furpille : *Les Classiques retapés ou Chefs-d'œuvre de la Littérature française. Ressemelés, remontés à neuf et enrichis d'une glose explicative. Avec la manière de s'en servir*².

Le dernier tercet est tout à fait révélateur, puisque, au-delà des démarches parodiques générales que nous venons d'analyser, des hypotextes précis se laissent deviner. Les deux premiers vers, « - Je pose 4 et 4 = 8 ! Alors je procède / En posant 3 et 3 ! - Tenons Pégase raide »³, rappellent « L'Art » de Théophile Gautier, par ses impératifs et ses points d'exclamation. L'expression « Tenons Pégase raide » peut directement renvoyer au « marcher droit »⁴ de l'hypotexte. Il faut noter que dans « Pégase » de José-Maria de Heredia, le cheval est également dompté par le poète : « Monte ! Pousse plus haut l'essor de l'étalon / Vertigineux ! Va, Monte ! »⁵. Le plus intéressant est que le poète qui dompte Pégase dans le poème de Heredia est Victor Hugo en personne (« Pégase ! écoute-moi : mon nom, Victor Hugo »⁶). De même, chez Corbière, le dernier vers laisse apparaître un début de poème aux accents fort hugoliens : « Ô lyre ! Ô délire : Ô... » - Sonnet - Attention ! »⁷. La satire joue ici sur plusieurs niveaux. Le comique repose de manière évidente sur le fait qu'au moment où le poème semble commencer, il doit s'achever pour respecter les règles d'un sonnet. L'amorce était elle-même risible par son manque d'originalité, avec une référence convenue à la lyre à laquelle s'associe le « délire » par un jeu de sonorités peu créatif, comme nous l'avons précédemment évoqué. Il faut encore ajouter que la rime lyre/délire se retrouve très fréquemment dans les œuvres de Victor Hugo. C'est le cas par exemple dans « À mes odes »

¹ *Ibid.*, p. 62, note 4.

² Commerson, Maxence Hippolyte, Furpille, Eugène, Maxence Hippolyte, Brantome J., *Réveries d'un étameur ; Petites affiches du "Tintamarre"* ; *Classiques retapés, etc.*, Passard, 1865, p. 393.

³ *Ibid.*, p. 63, v. 12-13.

⁴ Gautier, Théophile, *Œuvres poétiques complètes*, éd. cit., p. 570.

⁵ Heredia José-Maria de, *Poésies complètes*, Archives Karéline, 2009, p. 273.

⁶ *Ibid.*, p. 272.

⁷ Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 63, v. 14.

d'*Odes et ballades* : « Vous disiez dans votre délire, / Tout ce que peut chanter la lyre »¹. Le passage est justement une sorte de « poème dans le poème », comme son équivalent corbiérien, dans lequel les odes d'Hugo s'adressent à leur créateur. Dès le premier poème des *Odes et ballades*, « Le poète dans les révolutions », la rime que nous étudions était également présente : « Parmi les peuples en délire, / Il s'élançe, armé de sa lyre »². « I Sonnet » présente une poésie dépourvue d'inspiration et de lyrisme, réduite à un simple exercice mathématique. Des règles de versification, censées magnifier le langage et guider le poète, deviennent au contraire des carcans qui ne laissent subsister qu'un art mort, vidé de son sens.

« À un Juvénal de lait » présente une volonté de satire comparable, par le portrait d'un poète soucieux de détails formels, en l'occurrence les douze syllabes de l'alexandrin :

À grands coups d'aviron de douze pieds, tu rames
En vers... et contre tout - Hommes, auvergnats, femmes.-
Tu n'as pas vu l'endroit et tu cherches l'envers.
Jeune renard en chasse... Ils sont trop verts - tes vers³.

Le souci formel contraste donc avec le manque d'expérience de la vie (vers trop « verts », « pas vu l'endroit et tu cherches l'envers »). Comme à propos des romantiques et du monde de la mer, on voit que, pour Corbière, la poésie n'est pas un monde clos sur lui-même : les lettres doivent être revivifiées par une connaissance réelle du monde, sous peine de n'être qu'un pur exercice arithmétique. Lorsque le poète aura connu la souffrance au contact des femmes, et non pas une souffrance affétée, surjouée, alors ses vers prendront une réelle ampleur : « *Ces Dames* / Sont le remède. Après, tu feras de tes nerfs / Des cordes à boyau, quand, guitares sans âmes, / Les vers te reviendront déchantés et soufferts »⁴. Le jeune poète n'est pour l'instant qu'un « Petit cochon de lait, qui n'as goûté qu'en herbe / L'âcre saveur du fruit défendu »⁵. L'Ève biblique ayant offert à Adam le fruit interdit, celui-ci devient par métonymie le symbole du Féminin. Ce portrait du jeune poète en cochon se poursuit avec « Idylle coupée » :

Le voyou siffle - vilain merle -
Et le poète de charnier
Dans ce fumier cherche la perle,
Avec le peintre chiffonnier.

¹ Hugo, Victor, *Œuvres poétiques I*, éd. cit., p. 338.

² *Ibid.*, p. 292.

³ Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 128-129, v. 1-4.

⁴ *Ibid.*, p. 129, v. 5-8.

⁵ *Ibid.*, p. 129, v. 10-11.

Tous les deux fouillant la pâture
De leur art... à coups de groins ;
Sûrs toujours de trouver l'ordure.
- C'est le fond qui manque le moins¹.

Corbière trace un parallélisme entre le poète et le peintre, venus chercher l'inspiration dans les quartiers populaires de Paris. Comme le note Angelet, on trouve dans ces vers une « allusion à Virgile qui déclarait avoir trouvé des perles dans le fumier d'un poète médiocre nommé Ennius »².

Corbière développe une thématique semblable dans le poème qui suit « À un Juvénal de lait » : « À une demoiselle. Pour piano et chant ». Le titre parodique se donne des allures de partition, ce qui nous indique la métaphore par laquelle Corbière désigne l'artiste débutant répétant ses gammes, mais dont la musique manque de « chair » : « Tes croches sans douleur n'ont pas d'accents humains ! »³. Les notions théoriques apparaissent comme vides de sens : « La *Clef-de-Fa* n'est pas la syllabe de *Femme*, / Et deux *demi-soupirs*... ce n'est pas soupirer »⁴.

Ces analyses nous permettent de mieux comprendre une strophe plutôt complexe de « Ça » : « Poète. - Après !... Il faut *la chose* : / Le Parnasse en escalier, / Les Dégoûteurs, et la Chlorose, / Les Bedeaux, les Fous à lier... »⁵. Corbière dénonce justement dans son « Juvénal de lait » ceux qui ne connaissent pas « l'endroit » mais cherchent « l'envers »⁶, dont la souffrance n'est pas réelle mais n'est qu'une « pose » artificielle et forcée. Pour Christian Angelet, le « Parnasse en escaliers » désigne le

Gradus ad Parnassum, titre des anciens manuels de rhétorique utilisés dans les collèges. Les degrés sont ici les escaliers qu'il faut gravir pour solliciter l'appui des gens en place : directeurs de revues et de théâtres, critiques...⁷.

À cela s'ajoute, par l'allusion à un manuel, la dénonciation d'un poète inexpérimenté, obligé de « faire ses gammes » de manière scolaire. Une plaisanterie analogue est utilisée dans la biographie imaginaire qu'Henri Beauclair et Gabriel Vicaire consacrent à Adoré Floupette, en introduction des *Déliquescences* (1885). Le poète décadent est présenté comme un jeune homme sans caractère, se contentant d'épouser les modes littéraires successives et calquant son comportement sur ses lectures, comme dans l'exemple suivant :

¹ *Ibid.*, p. 144, v. 33-40.

² *Ibid.*, p. 144, note 7.

³ *Ibid.*, p. 130, v. 8.

⁴ *Ibid.*, p. 130, v. 13-14.

⁵ *Ibid.*, p. 44, v. 1-4.

⁶ *Ibid.*, p. 129, v. 3.

⁷ *Ibid.*, p. 44, note 4.

il m'arriva de l'entendre faire à une certaine Déjanire les propositions les plus incendiaires. Il est vrai que c'était en rêve, un soir qu'il s'était mollement endormi sur son *gradus ad Parnassum*, pendant la dernière étude¹.

6. BILAN INTERMÉDIAIRE

La pratique de la parodie par Tristan Corbière se caractérise par la prégnance de la satire. Le rapport à Hugo semble le plus caractéristique, tant *Les Amours jaunes* semblent une réplique au grand auteur romantique. La polémique est portée sur le monde de la mer et des marins, où Corbière s'amuse à donner une « leçon de choses maritimes » à Hugo. Il est également reproché à la poésie d'exagérer le pathétique de la vie des marins. La quotidienneté est opposée à un lyrisme détaché du réel.

Le poète et la femme aimée subissent des procédés de rabaissement, notamment par l'animalisation. La figure de la Muse est, quant à elle, comparée à une prostituée. Cela permet à Corbière de désidéaler la Femme, de ridiculiser la poésie, et de dénoncer le caractère vénal de l'art, qu'il reproche souvent aux romantiques, notamment Lamartine. Une poésie qui n'est pas faite par un être qui a « vécu » avant d'écrire ne semble plus capable de dire le monde, elle n'est que proclamation de ses propres règles d'énonciation, comme dans « I Sonnet ».

Cependant, la relation hypertextuelle est loin de ne manifester qu'une volonté de « table rase » de la tradition littéraire. Baudelaire ne semble pas visé par la satire, il sert de prétexte à d'étonnants exercices de brouillage, comme celui que subit « Duellum ». C'est toujours les relations entre hommes et femmes qui sont dans le collimateur de Corbière, la cible est extralittéraire. Ronsard est également un poète dont le rôle dans la poétique corbiérienne mérite d'être souligné. *Les Amours jaunes* sont à leur façon une sorte de nouvelle *Nouvelle continuation des Amours*. L'ironie de Ronsard envers le modèle pétrarquiste est comparable à ce que Corbière fait subir à ses prédécesseurs romantiques.

La poésie des *Amours jaunes* semble parfois tentée par le silence, devant le constat qu'elle n'est qu'un « écho vide ». Pour s'opposer au mutisme, Corbière crée sa propre musique, à la fois mélodieuse et discordante. « La fin » est une parodie d'une grande beauté formelle, ce qui prouve la fausseté des jugements qui ne feraient de cette pratique qu'un exercice de destruction. Ce poème est d'ailleurs révélateur de la stratégie de Tristan Corbière, qui ne craint pas d'affirmer sa polyphonie par le mélange de divers éléments : l'héritage personnel et culturel de son père, marin et romancier, l'esprit parodique fin-de-siècle et la situation particulière d'une poésie qui prend conscience de ses mécanismes. Cette fusion

¹ Grojnowski, Daniel, *La Muse parodique*, éd. cit., p. 348.

permet d'obtenir la spécificité et la radicale originalité du « déchant » corbiérien, au carrefour du lyrisme, de l'ironie et d'une réflexion globale sur l'art.

IV. La parodie chez Charles Cros

1. ÉTAT DES LIEUX

À l'instar de Corbière, Charles Cros fait partie des écrivains cités par Des Esseintes dans *A Rebours*, même si les termes sont plus critiques. Après avoir mentionné un certain nombre de nouvelles de Villiers de l'Isle-Adam qui font la satire des « idées utilitaires contemporaines »¹, Huysmans les rapproche de « La science de l'amour », que nous évoquerons dans nos analyses : « Le style ferme, coloré, souvent original de Villiers, avait disparu pour faire place à une rilette raclée sur l'établi littéraire du premier venu »². En 1888, Verlaine consacre à Cros l'un des portraits publiés dans *Les Hommes d'aujourd'hui*. Il fait l'éloge poétique et privé de son ami, qu'il exemplifie par des textes qui sont souvent du registre du comique, tels « Intérieur » ou la « Chanson des sculpteurs »³, que nous aurons l'occasion d'analyser.

C'est aussi l'époque à laquelle se multiplient les « romans à clefs » dans lesquels apparaissent les grandes figures de l'univers fin-de-siècle. Dans *La Maison de la vieille* de Catulle Mendès, publié en 1894, Charles Cros apparaît sous le pseudonyme de Georges Kramm. L'auteur s'y amuse notamment de la boulimie de découvertes de Cros :

Sans doute, il avait plusieurs trouvailles, assez importantes : le Typhlographe, la Quadrature de l'azimut et de l'almicantarat, la Direction des Montgolfières par un boulet de canon projeté de la nacelle, le Phonographe, la Galactothérapie, la Correspondance interplanétaire au moyen d'immenses miroirs d'acier, la Photographie des couleurs, la Transfusion de l'âme, cinq ou six variétés de Sidérosopes, et le Monologue⁴.

La monographie de Louis Forestier *Charles Cros. L'homme et l'œuvre*⁵, offre un panorama complet, à la fois sur la biographie et l'œuvre du poète. On trouve des liens intéressants à propos de l'influence de Baudelaire sur Cros⁶, sujet que nous traiterons du point de vue strictement hypertextuel. La partie biographique permet également de prendre conscience de l'étonnant parcours de Charles Cros, dont la carrière de scientifique et d'inventeur est loin d'avoir été marginale. Rappelons encore que Louis Forestier a établi

¹ Huysmans, *op. cit.*, p. 294.

² *Ibid.*, p. 295.

³ Verlaine, Paul, *Œuvres en prose complètes*, éd. cit., p. 819-820.

⁴ Mendès, Catulle, *La Maison de la vieille. Roman contemporain*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 2000, p. 261.

⁵ Forestier, Louis, *Charles Cros. L'homme et l'œuvre*, Minard, coll. Lettres modernes, 1969.

⁶ *Ibid.*, p. 333-339.

l'édition Pléiade des *Œuvres complètes* de Charles Cros¹, dont l'appareil de notes apporte d'indispensables informations, notamment du point de vue intertextuel.

À partir de l'ouvrage de référence de Forestier, la critique consacrée à Cros offre une diversité qui reflète les différentes activités du poète. C'est souvent un lien avec Arthur Rimbaud qui motive l'intérêt de la critique. Nous avons cité en introduction des ouvrages qui abordent l'*Album zutique* auquel les deux poètes contribuèrent. Des articles de *Parade sauvage* montrent que les proximités ne se limitent pas à cette collaboration. Ainsi, dans « Intertextualités rimbaldiennes : Banville, Mallarmé, Charles Cros »², Jacques Biennu se penche sur l'influence de certaines audaces de versification de Charles Cros sur Rimbaud, notamment l'absence de majuscule en début de vers. On remarquera que cette omission se retrouve dans les *Dixains réalistes* que nous étudierons. Avec « Le Sonnet des voyelles, l'optique de Helmholtz et la photographie en couleur »³, Victor Gysembergh s'interroge sur une influence des travaux scientifiques en optique et le choix des couleurs de *Voyelles*. C'est sans doute par Charles Cros que Rimbaud aurait pu avoir connaissance de l'état de la recherche dans ce domaine. On peut ajouter que ses travaux sur la photographie ont inspiré à Cros son poème « Hiéroglyphe », où il met en scène les couleurs qu'il utilise dans ses expériences d'optique.

Charles Cros est également cité à de nombreuses reprises dans les études de Françoise Dubor consacrées au monologue fin-de-siècle. Dans *L'Art de parler pour ne rien dire. Le monologue fumiste fin de siècle*, Françoise Dubor date la naissance de ce qu'elle appelle « monologue fumiste » avec le « Hareng-saur » de Cros, récité par Coquelin cadet⁴. Le monologue est interprété comme une sorte de retournement sur elle-même de la parole théâtrale, en un mouvement de remise en question qui annonce le « théâtre de l'absurde » : « le monologue au théâtre était le lieu privilégié de l'introspection, qui s'institue désormais spéculairement en forme critique de questionnement sur sa propre identité, parodique par jeu, mais essentiellement dramatique »⁵.

La recherche autour de Charles Cros a été marquée par de nombreuses révélations de textes inédits, même s'ils ont souvent un intérêt plus documentaire que véritablement

¹ Cros, Corbière, *Œuvres complètes*, éd. L. Forestier et P.-O. Walzer, 1970, Gallimard, Pléiade, 1970.

² Biennu, Jacques, « Intertextualités rimbaldiennes : Banville, Mallarmé, Charles Cros », *Parade sauvage* n°21, 2006, p. 66-92.

³ Gysembergh, Victor, « Le Sonnet des voyelles, l'optique de Helmholtz et la photographie en couleur », *Parade Sauvage* n°23, 2012, p. p. 239-245.

⁴ Dubor, Françoise, *L'Art de ne parler pour ne rien dire. Le monologue fumiste fin de siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 165-170.

⁵ *Ibid.*, p. 300.

artistique¹. En 2016, Louis Forestier a révélé trois textes oubliés dans les différentes œuvres complètes du poète dont l'un n'était pas reparu depuis sa publication dans la presse régionale normande : « Arromanches », du nom d'un village de pêcheurs dans lequel Cros a séjourné, pour des raisons qui ne nous sont pas connues². La vie du poète comporte encore de nombreuses zones d'ombre et il est certain que de multiples découvertes, biographiques ou bibliographiques, occuperont la future critique crosienne.

2. STATUT DU POÈTE ET DE LA MUSE

Comme nous l'avons fait pour Albert Glatigny et Tristan Corbière, nous allons débiter par illustrer des procédés de dégradation du poète et de sa Muse. Le chapitre « Lassitude et liberté » de la monographie de Charles Cros se penche sur le sentiment de désabusement qui s'insinue progressivement dans la poésie de Charles Cros.

De même, la lassitude est le résultat nécessaire et inéluctable de l'expérience de Cros. Elle vient de tous les échecs qu'il subit dans les domaines où il pensait exercer sa maîtrise. Sur le fleuve qui le sépare des terres inconnues de sa carte imaginaire, il a seulement jeté les piles d'un pont dont le tablier ne sera jamais posé. Dans l'ordre scientifique, ses inventions lui échappent presque aussitôt qu'entrevues, tout comme, en poésie, les visions se sauvent avant d'avoir irisé le papier du poudrolement nacré de leurs ailes³.

Le fait que l'on trouve ce sentiment de lassitude chez de nombreux poètes de l'époque (souvenons-nous de la situation personnelle d'Albert Glatigny) prouve qu'il est plus dû au climat de crise des valeurs poétiques qu'à un état psychologique personnel. Un certain nombre de textes de Cros peuvent le prouver, par exemple lorsque le ton d'amertume se double d'une critique des valeurs modernes et bourgeoises. Les « Fantaisies tragiques » et les « Douleurs et colère », sections du *Collier de griffes*, sont à ce titre tout à fait caractéristiques. La « ballade des mauvaises personnes » condamne le rationalisme ambiant, sur fond d'une sorte de nostalgie médiévale : « Prince, qui, gracieux, excelles / À nous sortir de la prison, / Chasse au loin par tes ritournelles / Les personnes qui ont raison »⁴. Dans « Banalité », Cros cible le matérialisme ambiant : « L'océan d'argent couvre tout / Avec sa marée

¹ *Inédits et documents*, recueillis par Pierre E. Richard, Nîmes, éditions Jacques Brémond, 1992, *Vers inédits*, recueillis par Pierre E. Richard, Nîmes, éditions l'Autre Tigre, 1992.

² Forestier, Louis, « À propos de Charles Cros. Deux poèmes négligés et un inédit », dans *Le Chemin des correspondances et le champ poétique. À la mémoire de Michael Pakenham*, sous la dir. de Steve Murphy, Classiques Garnier, 2016, p. 275-285.

³ Forestier, Louis, *op. cit.*, p. 494.

⁴ Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 195, v. 25-28.

incrustante »¹. Des rois ont été renversés, mais ceux qui les remplacent ne trouvent pas grâce auprès du poète : « L'or, l'argent, rois d'indifférence / Fondus, puis froids, ont recouvert / Les mugets et le gazon vert »².

L'incompréhension est également totale entre le poète et celle qui devrait être sa muse. Dans l'une des « Fantaisies en prose » du *Coffret de santal*, le poète est d'abord présenté en plein processus de création :

Blondes émigrantes du pays des longs crépuscules, du pays des rêves, les visions débarquent dans ma fantaisie. Elles y courent, y crient et s'y pressent tant, que je voudrais les en faire sortir.

Je prends des feuilles de papier bien blanc et bien lisse, avec des plumes couleur d'ambre qui glissent sur le papier avec des cris d'hirondelles. Je veux donner aux visions inquiètes l'abri du rythme et de la rime³.

On voit que des images féminines hantent le poète et le poussent à écrire, mais une « vraie femme », appelée *Elle*, vient perturber ces Muses imaginaires. Elle vide d'abord une corbeille de fleurs sur la table de travail du poète, avant d'en venir à des moyens moins innocents : « J'allais en emprisonner une - sauvage fille au regard vert, - dans une étroite strophe, / Quand *Elle* est venue s'accouder sur la table basse, à côté de moi, si bien que ses seins irritants caressaient le papier lisse »⁴. Durant la totalité du récit, *Elle* tente de distraire le poète de son labeur poétique, avant d'obtenir la victoire en s'étendant devant lui, la nudité et la blancheur de son corps recouvrant la feuille de papier. Le fait même que le texte soit en prose, brèves strophes séparées par des espaces, marque la défaite de la poésie, symbole du rêve, face à la prose, représentant la quotidienneté.

3. MULTIPLICITÉ PARODIQUE

3.1. *Le Moine bleu*

Comme on le sait, Nina de Villard tenait un salon dans lequel se pressaient artistes et personnalités républicaines. *Le Moine bleu* a été représenté lors d'une des soirées de ce cercle, en novembre 1875. Il est ensuite publié en 1885 dans *Les Feuilletts parisiens*, une année après la mort de la poétesse, par l'un de ses amis, Edmond Bazire. Voici comment celui-ci présentait ce texte et la collaboration dont il est le fruit : « *Le Moine bleu* n'appartient pas tout-à-fait à

¹ *Ibid.*, p. 198, v. 1-2.

² *Ibid.*, p. 198, v. 12-14.

³ Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 151.

⁴ *Ibid.*, p. 151-152.

Nina de Villard qui eut pour collaborateurs, en cette circonstance, trois poètes amis. L'éditeur peut nommer avec certitude MM. Jean Richepin et Germain Nouveau »¹. Quel est donc le troisième poète, que Bazire ne cite pas? Louis Forestier pense qu'il s'agit de Charles Cros, que Bazire aurait omis à cause d'une brouille personnelle. Il s'appuie notamment sur le style de certains passages du *Moine Bleu* : « plusieurs passages portent la griffe du poète et, en particulier, se caractérisent par ce style chaotique, fertile en rejets, qu'il affectionnait et qui devait correspondre à son débit sec et saccadé »². Nous verrons par une analyse détaillée que les références à l'univers crosien pullulent et ne laissent aucun doute quant à sa participation.

L'histoire est simple et ne sert que de prétexte à l'expression de la fantaisie fumiste des « ninistes ». Yseult, affamée, demande à son domestique Fenimore de lui servir un repas lorsque son mari, Enguerrand, rentre de la chasse. S'ensuit une dispute décousue, interrompue par un inconnu habillé en moine : Tristan. Celui-ci, d'abord fraîchement accueilli par Enguerrand, partage le repas avec le couple qu'il ravit par ses chansons. Lorsqu'Enguerrand s'endort, Tristan avoue à Yseult, qui n'est elle-même pas insensible au charme de l'inconnu, qu'il l'aime. Enguerrand, surprénant ce rapprochement à son réveil, désire tuer Tristan, qui finit par prendre la fuite. Le mari veut alors s'en prendre à sa femme. Finalement, tout le monde se réconcilie, Enguerrand nommant même le moine directeur de conscience de sa femme et lui assurant le gîte et le couvert chez lui.

L'humour du texte repose sur de nombreux éléments, que Louis Forestier résume dans sa présentation du texte :

c'est une énorme farce, assez drôle, pleine d'à-peu-près et de calembours bon marché, mais pleine aussi de verve et de cocasses réminiscences du théâtre de Hugo, avec tirade des ancêtres, son du cor, etc., ou d'allusions aux poètes du salon de Nina, puisque le texte nomme un « convive inconnu » (titre d'un conte de Villiers), un « hareng saur » (titre du fameux monologue de Cros), ou aux romanciers (Zola) et aux poètes d'autrefois et à ceux de l'époque, « *Le jour n'est pas plus pur que le fond de ton cœur... / Mon cœur est un boudoir dont toi seul as la clé...* » Au reste, quand on voit Mac-Mahon pris en écharpe, dans le même vers, entre Charles Quint et Charlemagne, on se doute bien qu'il faut se garder de tenir tout cela pour autre chose qu'un canular, juste propre à amuser un soir les hôtes de Nina³.

On se rend compte, dès ce bref descriptif, de l'incroyable réseau d'allusions qui constitue la trame du *Moine bleu*. Le titre est lui-même parodique et fait partie de ces traits qui servent à sceller la complicité entre les différents participants au salon de Nina de

¹ Cité par Forestier, Louis, *op. cit.*, p. 138.

² *Ibid.*, p. 139.

³ Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 1215.

Villard : « le titre rappelle *Le Moine rouge*, tableau d'Auguste de Châtillon, familier du salon de Nina ; mais n'oublions pas qu'un moine, quelle que fût sa couleur, était toujours à sa place... rue des Moines ! »¹. Si Forestier nous donne un certain nombre de pistes, nous allons maintenant entrer dans le détail de la pratique parodique au sein de ce texte. Afin de ne pas nous perdre dans l'immensité des relations parodiques, nous avons décidé de ne pas avancer au fil de celui-ci, mais au contraire d'opérer un découpage par personnages. Cela permettra de mettre en avant des dominantes. Ainsi, les allusions à Charles Cros sont nombreuses chez Enguerrand, constat qui n'apparaîtrait pas aussi clairement si les références étaient indiquées de manière éparpillée.

Le personnage du domestique, Fenimore, est un élément du comique à part entière. Il est décrit comme « *nègre tantôt muet, tantôt sourd* »². Il est régulièrement malmené par ses maîtres, notamment par Yseult dès les premiers vers de la pièce : « Ô ! nègre que je hais, esclave que j'abhorre ! »³, avant de la présenter au public : « Mon gardien, mon bourreau, bref, un vieux camarade »⁴. Son nom évoque bien entendu Fenimore Cooper, écrivain américain admiré de Balzac et Victor Hugo notamment. Les romans du grand auteur populaire s'appuient souvent sur des « chocs de civilisation », particulièrement entre colonisateurs et colonisés. Il est l'un des premiers écrivains américains à introduire des *african-americans* dans ses romans, parfois réduits à des rôles d'esclaves et de serviteurs et décrits selon les stéréotypes de l'époque⁵. En faisant du domestique un sourd-muet, *Le Moine bleu* s'amuse à parodier un « cliché » de la seconde moitié du XIX^e siècle. L'intérêt cynique d'une telle condition est bien entendu d'être assuré de la discrétion de son personnel, qualité « surjouée » par Fenimore qui cesse d'entendre dès qu'il reçoit son salaire, ce qui lui vaut ce compliment d'Yseult : « Oh! mon Dieu! Pour dix francs, quel admirable sourd ! »⁶.

S'il est présenté comme muet, il se met à parler pendant la pièce. Le comique vient du fait qu'alors qu'il ne semblait qu'un « bon sauvage », s'exprimant par pantomime, il se met à utiliser un langage particulièrement soigné. Ses répliques parodient d'ailleurs de grands vers du répertoire classique, à commencer par la première d'entre elles : « Mes gages ! »⁷. On retrouve là, bien entendu, le cri du valet de Dom Juan à la mort de son maître. Ayant révélé qu'il parle, Fenimore expose ses griefs dans un long monologue. Il se plaint des coups, des

¹ Forestier, Louis, *op. cit.*, p. 140.

² Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 429.

³ *Ibid.*, v. 2.

⁴ *Ibid.*, v. 5.

⁵ O'Daniel, Therman, « Cooper's Treatment of the Negro », *Phylon (1940-1956)*, Clark Atlanta University, 1947, p. 164-176.

⁶ Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 451, v. 340.

⁷ *Ibid.*, p. 449, v. 310.

insultes dont il est victime et de la faible qualité des mets qu'il sert, avant de conclure : « Le sais-tu maintenant ce que tu veux savoir? »¹. Ces derniers mots transforment le vers d'« Inès » de Marceline Desbordes-Valmore : « Le sais-tu maintenant, ô jalouse adorée, / Ce que je te vouais de tendresse ignorée ? »². L'effet parodique provient de l'écart thématique entre les deux textes : si Marceline Desbordes-Valmore consacrait son poème à des sentiments amoureux gardés secrets et qui éclatent au grand jour, le domestique par contre n'exprime que sa honte de servir sur « une nappe sale [...] / Du pain rassis et des côtelettes étiques »³. L'émotion de l'hypotexte est noyée dans le comique de boulevard de la pièce des « ninistes ».

Venons-en à présent aux principaux protagonistes de la pièce : Enguerrand, Tristan, Yseult. Ces prénoms évoquent la période médiévale. Le premier hypotexte présent est bien entendu *Tristan et Iseult*, œuvre emblématique de cette époque. Nina de Villard a justement écrit un sonnet, « Tristan et Iseult », présent dans les *Feuillets parisiens*, qui transpose le mythe sous forme de dialogue entre les deux futurs amants, alors qu'ils sont dans le bateau sur lequel ils boivent le breuvage qui déclenchera leur passion. Bien entendu, *Le Moine bleu* offre un Moyen Âge de fantaisie, permettant notamment de jouer sur les anachronismes. Forestier mentionnait la présence d'hommes politiques du XIX^e, on peut encore ajouter la présence d'un « train-express »⁴.

Les dialogues d'Enguerrand sont truffés de références à l'univers de Charles Cros. Le passage dans lequel il cherche à faire parler le domestique sourd l'illustre particulièrement : « Réponds-moi, dis un mot ! le phoque, la poupée, / Disent papa, maman, et l'abbé de l'Épée, / Moderne Cicéron, n'est pas fait pour les chiens »⁵. Charles-Michel de l'Épée, dit l'abbé de l'Épée, était un spécialiste de l'enseignement des sourds-muets. Il y a là une référence à l'une des nombreuses activités de Charles Cros, qui a travaillé à l'Institut national des Sourds-Muets où il a rédigé un texte disponible dans ses œuvres intégrales, *Des facultés qu'il paraît le plus facile de développer chez le sourd-muet, et des études pour lesquelles il montre le plus de dispositions*⁶. Quant au phoque qui parle, il est inspiré par un spectacle forain qui a pris place sur les Champs-Élysées et dont nous avons retrouvé la trace dans une chronique de Théophile Gautier parue dans *La Presse* du 22 mai 1848 : « Citons, pour finir, le phoque qui dit papa,

¹ *Ibid.*, p. 450, v. 324.

² Desbordes-Valmore, Marceline, *Poésies inédites*, Genève, Jules Fick, 1860, p. 116.

³ Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 450, v. 320-322.

⁴ *Ibid.*, p. 459, v. 493.

⁵ *Ibid.*, p. 449, v. 305-307.

⁶ *Ibid.*, p. 355.

maman, et dont il faut changer l'eau quinze fois par jour pour le conserver vivant »¹. Il s'agit d'un spectacle réel ou d'un écho littéraire. En effet, dans *Les Faux-Saulniers* de Nerval, le narrateur se souvient avoir admiré à Paris le spectacle du phoque « qui disait *papa-maman* et embrassait une jeune personne, - dont il exécutait tous les commandements »². La suite des vers de la tirade d'Enguerrand se réfère à nouveau à des travaux de Charles Cros : « Dis-moi quelque chose, improvise des riens. / Dans des patois vivants, choisir, dans des langages / Cunéiformes... Non ?... je te chasse »³. Il y a là une claire allusion à la passion de Charles Cros pour les anciennes écritures, présente bien sûr dans « Hiéroglyphe »⁴, et également dans « Époque perpétuelle » : « Inscriptions cunéiformes, / Vous conteniez la vérité »⁵. Enguerrand évoque aussi sa jument, appelée « Tricolore »⁶, nouvelle référence au versant scientifique des travaux de Charles Cros, en l'occurrence ceux portant sur la trichromie comme moyen d'obtenir des photographies en couleur. Les vers qui suivent, s'ils ne sont plus en lien direct avec Charles Cros, sont également intéressants du point de vue parodique : « La pluie, au matin rouge, affreuse, était passée / À midi ; mon cor, blême, épouvanta les bois ! », transforment clairement « Le cor » d'Alfred de Vigny : « J'aime le son du Cor, le soir, au fond des bois »⁷. Le vers suivant intègre le titre d'un célèbre tableau de Manet, un proche de Nina de Villard et de Charles Cros : « J'ai déjeuné fort bien sur l'herbe ». Il s'agit bien entendu du « Déjeuner sur l'herbe ».

L'un des principaux traits du comique d'Enguerrand est lié à la constante répétition de sa lignée et de ses titres de noblesse : « Moi des Machicoulis, duc et cousin du Roy, / Comte de Monguignon, baron de Sombrefflamme... »⁸. Ces vers sont prononcés tout au long de la pièce, la plupart du temps sans rapport avec le contexte de la discussion. Cela correspond plutôt bien à la dimension grotesque et grandiloquente du personnage et au climat d'absurde et d'incompréhension qui entoure tous les dialogues de la pièce. Ce souci généalogique peut également rappeler l'atmosphère des romans « espagnols » de Victor Hugo, telle que la décrit Sylvain Ledda à partir de Don Ruy Gomez dans *Hernani* : « le personnage redonne vie à ces

¹ Gautier, Théophile, *Œuvres complètes. Critique théâtrale. Tome VII. Juillet 1847-1848*, éd. P. Berthier, Honoré Champion, 2016, p. 524.

² Nerval, *Œuvres complètes II*, éd. J. Guillaume et C. Pichois, Gallimard, Pléiade, 1984, p. 22.

³ Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 449, v. 308-310.

⁴ *Ibid.*, p. 179.

⁵ *Ibid.*, p. 175, v. 1-2.

⁶ *Ibid.*, p. 431, v. 21.

⁷ Vigny, Alfred de, *Œuvres complètes. I. Poésie. Théâtre*, éd. F. Germain et A. Jarry, Gallimard, Pléiade, 1986, p. 81.

⁸ Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 430, v. 8-9.

temps épiques [*ceux de la Reconquista*] à travers la célébration de ses ancêtres. Tous les personnages raisonnent d'ailleurs en terme de descendance, Hernani, don Carlos, don Ruy »¹.

Le ton général des interventions d'Enguerrand est d'ailleurs fortement hugolien. Cela crée un décalage comique entre une certaine emphase à la limite de la grandiloquence et sa situation grotesque de « cocu de comédie ». C'est le cas, par exemple, lorsque Tristan est en train de séduire Yseult, profitant du sommeil d'Enguerrand, qui finit tout de même par se réveiller : « Ha ! ha ! connaissez-vous le réveil du lion, / Du tigre, du condor, du loup, de l'alcyon ? »². Ce dernier terme, désignant un oiseau mythique, est souvent utilisé par les poètes au XIX^e siècle, à commencer par Hugo lui-même dans « Voici que la saison décline » : « L'océan n'a plus d'alcyon »³. De même, lorsqu'Enguerrand répond à Yseult : « La pervenche est charmante et le chêne est auguste ! »⁴, on se souvient d' « Aux proscrits », dans lequel le chêne est qualifié d' « altier, auguste »⁵. Quelques vers au-dessus de la réplique d'Enguerrand, on trouvait cette parole d'Yseult : « Le chêne qui, noueux, étend son lourd arceau »⁶, qui transforme également un vers d' « Aux proscrits » : « Un grand chêne qui puise avec son tronc noueux »⁷. Dans l'édition des *Œuvres complètes* de Cros par Pascal Pia et Louis Forestier, un autre hypotexte hugolien est détecté dans le discours du même personnage : « Lorsque le personnage d'Enguerrand avoue s'appeler Didier, on songe à *Marion Delorme*, mais l'on songe à *Ruy Blas* avec les vers qui suivent immédiatement »⁸. Le passage concerné est le suivant :

Le moment est très grave. Écoutez-moi, Marie,
J'ai pour tout nom Didier, je m'appelle Enguerrand,
J'étais nu quand je vins au monde, et... pas très grand.
L'Italie est en proie aux ducs, l'Espagne aux comtes⁹.

En effet les deux prénoms qui surgissent dans la bouche d'Enguerrand sont ceux des personnages principaux de *Marion Delorme* : Didier et son amante Marie, sorte de « double » innocent de la courtisane Marion. Quant à « l'Espagne aux comtes », il s'agit sans doute d'une allusion au cadre général de *Ruy Blas*, une Espagne de décadence victime de la prévarication de la noblesse.

¹ Ledda, Sylvain, *Hernani et Ruy Blas. De flamme ou de sang*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2008, p. 116.

² Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 447, v. 275-276.

³ Hugo, Victor, *Œuvres complètes. Poésie IV*, éd. cit., p. 816.

⁴ Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 455, v. 395.

⁵ Hugo, Victor, *Œuvres complètes. Poésie III*, éd. cit., p. 1370.

⁶ Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 455, v. 392.

⁷ Hugo, Victor, *Œuvres complètes. Poésie III*, éd. cit., p. 1370.

⁸ Cros, Charles, *Œuvres complètes*, éd. P. Pia et L. Forestier, Pauvert, 1964, p. 615.

⁹ Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 432, v. 34-37.

Les discours d'Yseult, quant à eux, sont marqués par une grande diversité d'hypotextes, à tel point qu'elle semble elle-même s'y perdre. On le remarque dans son premier dialogue avec Enguerrand : « Eh bien! quelles sont donc les charmantes nouvelles / Que vous nous rapportez - des hôtes de ces bois ? »¹. Le tiret semble marquer une hésitation, comme si, ne sachant comment terminer son vers, Yseult empruntait une fameuse expression d'une fable de La Fontaine, dans laquelle le renard qualifie le corbeau de « Phénix des hôtes de ces bois »².

Une fois son mari endormi, Yseult confirme son intérêt pour Tristan : « Ce beau page d'azur espiègle et libertin / Me plaît, car il ressemble au chanteur florentin. / Réduit en bronze, il ferait bien sur ma pendule »³. Cros raille le goût des Parnassiens pour la sculpture. D'une manière absurde, Yseult considère Tristan comme une statue, en l'occurrence « Le chanteur florentin du XV^e siècle » de Paul Dubois. Dans *Les Camées parisiens*, Théodore de Banville s'amuse d'une ressemblance entre François Coppée et la célèbre statue : « Il [Coppée] est d'ailleurs en bronze florentin, comme le Chanteur sculpté qu'il lui a plu d'animer dans *Le Passant* »⁴. Ce passage a sans doute contribué à provoquer l'ironie des « ninistes ». Pascal Pia et Louis Forestier nous apportent un élément supplémentaire, l'existence d'un manuscrit de la « Ballade du méchant poète » de Germain Nouveau, accompagné d'un dessin dans lequel l'auteur du poème est lui-même caricaturé sous les traits du chanteur florentin⁵. Les plaisanteries autour de cette statue semblaient donc habituelles chez les « ninistes ».

Lorsqu'Yseult tente de plaider sa cause pour éviter d'être châtiée par Enguerrand, elle se lance dans une tirade marquée par l'anaphore de « Ce flanc ». La première occurrence, « Ce flanc de marbre, qui va vous servir de cible »⁶, permet à nouveau de railler la passion des Parnassiens pour la pierre. Par la suite le comique naît de la dimension répétitive, et même tautologique, du plaidoyer : « Ce flanc que vous allez massacrer sans remords, / Ce flanc qui va passer au nombre des flancs morts »⁷. Après avoir plaidé sa cause en vain, Yseult se résigne à son sort : « Eh bien, frappe sous l'œil de Dieu qui te regarde ! »⁸. Il y a là un rappel de la phrase prononcée par Carmen avant qu'elle ne soit tuée par José, dans l'opéra de Georges Bizet : « Eh bien! Frappe-moi donc... ou laisse-moi passer ! »⁹. La différence est que,

¹ *Ibid.*, p. 431, v. 18-19.

² La Fontaine, Jean de, *Œuvres complètes I. Fables, contes et nouvelles*, éd. J.-P. Collinet, Gallimard, Pléiade, 1991, p. 32, v. 9.

³ Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 445, v. 215-217.

⁴ Banville, Théodore de, *Les Camées parisiens*, Genève, Slatkine, 1970, p. 137-138.

⁵ Cros, Charles, *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 615.

⁶ *Ibid.*, p. 456, v. 411.

⁷ *Ibid.*, p. 456, v. 412-413.

⁸ *Ibid.*, p. 457, v. 446.

⁹ Bizet, Georges, *Carmen*, Bologna, Edizioni Pendragon, 2008, p. 188.

dans l'hypotexte, José frappe Carmen, ce qui clôt dramatiquement la pièce, tandis que *Le Moine bleu* revient toujours à un comique de farce : en l'occurrence l'interruption du Moine qui demande aux époux d'arrêter de plaisanter et leur annonce la mort d'Oscar.

Le dénommé Oscar apparaît ainsi dans la tirade du *Moine* sans que l'on sache de qui il s'agit. On notera cependant qu'un grand nombre de personnages des monologues de Charles Cros se nomment ainsi, avec la plupart du temps un rôle comparable : celui d'une sorte de parasite qui vampirise les biens de ses amis, à commencer par leur femme. Dans « Un clou chasse l'autre »¹, écrit par Cros en collaboration avec Émile Goudeau, Oscar X... entame une liaison avec la femme de son voisin, Hippolyte Grassouillet. Un baiser passionné sur le cou de Madame Grassouillet laisse des traces de morsure dont la dissimulation sera l'enjeu de la nouvelle. Dans « L'ami de la maison »², c'est au contraire le personnage nommé Oscar qui est parasité par un ami qui s'installe chez lui. L'apparition d'Oscar rapproche *Le Moine bleu* de l'humour de monologue ; d'abord par l'absurdité de son dialogue avec Tristan, au terme duquel il se jette par la fenêtre, ensuite par la raison de sa présence dans la maison d'Enguerrand, que l'on comprend mieux par la réaction d'Yseult lorsque Tristan nomme Oscar : « D'abord, il s'appelait Tristan »³. Visiblement Yseult est confuse et mélange les prénoms de ses amants. Lorsqu'Enguerrand lui demande ensuite si elle regrette Oscar, Yseult lui répond : « Je m'en soucie autant que Laure d'Abeilard »⁴. Yseult, pour l'une de ses dernières interventions, se situe à nouveau dans l'approximation et la confusion, en remplaçant l'Héloïse aimée de Pierre Abélard par la Laure de Pétrarque.

Cela nous conduit au dernier personnage de la pièce, Tristan. Ses dialogues sont placés sous le signe de la parodie de chansons. La tirade dans laquelle Tristan décrit ses origines a un hypotexte qui est indiqué dans le vers précédent, lorsqu'Enguerrand s'exclame : « Non, non ! pas de pitié pour l'enfant polonais ! »⁵. Il y a là une référence explicite à une chanson populaire de l'époque : *Les Vœux et la prière d'un enfant polonais*, dont chaque strophe s'achève par le vers : « Plaignez, plaignez l'enfant polonais »⁶. L'enfant polonais commençait par évoquer la perte de son père : « Dans un combat j'ai vu tomber mon père, / En défendant les droits de son pays. / Il combattait pour une noble cause / Dont le tombeau emporte les regrets »⁷. Les paroles de Tristan tournent l'émotion du récit dans la dérision : « Mon père,

¹ Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 465-469.

² *Ibid.*, p. 328-331.

³ *Ibid.* p. 459, v. 470.

⁴ *Ibid.*, p. 460, v. 496.

⁵ *Ibid.*, p. 448, v. 280.

⁶ *Chansons nouvelles et populaires pour 1865*, Renault et Cie, 1865, p. 25.

⁷ *Ibid.*

un officier supérieur et brave / Me mit au monde sur les bords de la Néva / Et mourut sans me dire où la chose arriva. / Le vent soufflait dans les arbres, près de la hutte. / J'avais quinze ans »¹. Confusions temporelles et géographiques se mêlent, ces dernières s'accroissant dans un récit qui, sur fond de guerre entre l'Espagne et le dey d'Alger, revient en France par le franchissement du Tage.

Au cours du repas, Tristan interprète à Enguerrand et Yseult une chanson, parodie d'un chant populaire breton, *Le petit Moine*. Le comique vient du fait que la version du *Moine bleu* est plus sage que sa source. Tristan étant lui-même déguisé en moine, les paroles originales dévoileraient ses véritables intentions à l'égard d'Yseult : « C'était un petit moine / De Sainte-Anne en Auray / Qui s'en va voir les filles / Le soir après souper / Tourne, tourne ton moulin, tourne / Tourne, tourne ton moulinet »². C'est cette première strophe, avec le motif du tournoiement, qui se retrouve le plus précisément dans la chanson de Tristan : « Le p'tit moine qui fait pénitence / Se lève d'ordinaire au p'tit jour, / Puis dans sa p'tite cellule commence / Par faire un ou deux petits tours »³.

Enguerrand endormi, Tristan décrit à Yseult leur première rencontre, au cours de laquelle naquit son sentiment amoureux : « Suzeraine adorée, écoute mes amours. / Quand la première fois, au sortir de l'église, / Je te vis, belle Yseult, oh ! châtelaine exquise »⁴. Nous avons vu précédemment qu'Yseult mélange les amours d'Héloïse et d'Abeilard et celles de Laure et Pétrarque, or ce dernier couple est ici à nouveau convoqué. En effet, la scène de la vision de la bien-aimée dans une église rappelle l'*Innamoramento* qui sert de base au *Canzoniere* de Pétrarque, la vision de Laure le 6 avril 1327 dans l'église Sainte-Claire d'Avignon. Cette fusion des personnages d'Yseult et de Laure n'est pas le fruit du hasard, mais fait au contraire apparaître un hypotexte intermédiaire, « Les Amours d'Yseult » de Théodore de Banville : « Mon Yseult, vous êtes marquise, / Et quand vous allez à l'église / Ce n'est pas sur la pierre grise / Que vous adorez le bon Dieu »⁵. Le traitement et même la rime sont proches de la version du *Moine bleu* : « Suzeraine adorée, écoute mes amours. / Quand la première fois, au sortir de l'église, / Je te vis, Belle Yseult, oh ! châtelaine exquise »⁶. La sortie de l'église, décrite par Banville, « Lorsque votre équipage passe / On voit s'élanter sur la trace / De vos cheveux de noble race / Mille amants, le cœur aux abois ; / Derrière vous

¹ Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 448, v. 282-286.

² Orain, Adolphe, *Glossaire du patois du département d'Ille-et-Vilaine*, Maisonneuve Frères et Ch. Leclerc, 1886, p. 158.

³ Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 442, v. 165-168.

⁴ Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 445, v. 220-222.

⁵ Banville, Théodore de, *Poésies. 1841-1854*, Poulet-Malassis et de Broise, 1857, p. 79.

⁶ Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 445, v. 220-222.

marche la foule »¹, a également un équivalent chez Cros : « Sur le chemin poudreux, ta robe armoriée / Traînait avec un bruit très doux, colorée, / Tu marchais au milieu d'un peuple prosterné »².

Nous allons aborder le cas très particulier que nous avons annoncé dans notre chapitre théorique, un passage du *Moine bleu* que Germain Nouveau réécrira dans un tout autre contexte. Lors d'une tirade où Tristan se décrit avantageusement pour séduire Yseult, on trouve les vers suivants : « Regardez. - Mes yeux noirs abondent en éclat / Ma peau claire n'est pas fanée au vent des fièvres, / La grâce obombre mes commissures de lèvres »³. Germain Nouveau, qui participe à la création du *Moine bleu*, adaptera ces vers en 1904 dans « Humilité » extrait de *La Doctrine de l'amour* : « Les cinq blessures de ses plaies, / Dont l'ardeur ne peut s'apaiser, / Semblent ouvrir au vent des fièvres, / Sur sa chair pâle aux blancheurs mièvres, / La multitude de leurs lèvres »⁴. Quelques vers plus haut, Nouveau évoquait le Christ à sa naissance : « Ses mains, qui sont des fleurs écloses, / Aux doux parfums spirituels, / Portent de délicates roses »⁵. Là encore, la même tirade du *Moine bleu* semble avoir servi d'hypotexte : « Mes cheveux sont un ciel que l'aurore illumine / Et mes ongles sont longs, roses, purifiés »⁶. Même l'association entre les cheveux et le ciel se retrouve dans « Humilité » : « Des étoiles dans ses cheveux »⁷. Il est étonnant de constater que Germain Nouveau recycle les vers d'une farce collective dans un poème qui évoque le Christ sur la croix, à l'intérieur d'un recueil de poésies religieuses dont l'écriture suit la conversion mystique de son auteur.

De ces quelques observations, nous pouvons tirer un certain nombre d'enseignements, d'abord sur la répartition des rôles lors de la représentation du spectacle. Louis Forestier a tenté d'y répondre, en se basant notamment sur des critères physiques :

Ce dernier rôle [Enguerrand], qui exige corpulence, prestance, truculence et tout ce qu'on peut souhaiter de gueuserie dorée, allait comme un gant à Jean Richepin ; la sveltesse, la jeunesse et l'irrévérence du Moine épousaient les contours physiques et moraux de Germain Nouveau ; quels cheveux crépus, quel teint basané pouvaient mieux convenir à un nègre que ceux de Charles Cros?⁸

¹ Banville, Théodore de, *Poésies. 1841-1854*, éd. cit., p. 80.

² Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 445, v. 225-227.

³ *Ibid.*, p. 446, v. 260-262.

⁴ Lautréamont, Nouveau, *op. cit.*, p. 525, v. 151-155.

⁵ *Ibid.*, v. 145-147.

⁶ Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 447, v. 266-267.

⁷ Lautréamont, Nouveau, *op. cit.*, p. 524, v. 120.

⁸ Forestier, Louis, *op. cit.*, p. 139-140.

Nous préférons une approche intertextuelle, qui nous amène plutôt à penser que Charles Cros avait le rôle d'Enguerrand, dont nous avons vu que les tirades sont truffées d'allusions à la biographie du poète. C'est également dans la bouche d'Enguerrand que, comme le remarquait justement Forestier, se trouve une allusion au fameux « Hareng-saur » : « Je suis nourri de sang, de harengs saurs, de câpres »¹. De plus, Cros étant le compagnon de Nina de Villard, le comique en est logiquement renforcé (en partant du principe que Nina joue le rôle d'Yseult).

Plus généralement, on a pu constater que *Le Moine bleu* est un véritable feu d'artifice parodique, avec des références souvent plus précises que l'apparente légèreté du texte ne pouvait le laisser présager. Le non-sens, l'absurdité des dialogues, permettent justement à la fantaisie hypertextuelle de se donner libre cours. La dimension ludique l'emporte largement, le satirique s'effaçant devant un jeu de références, parfois à usage interne. Le corpus d'hypotextes est large, allant des poètes les plus classiques aux plus contemporains de l'écriture de la pièce. Les transpositions sont avant tout littéraires, mais peuvent aussi concerner des chansons populaires, des spectacles ou des personnages de l'actualité politique. Au-delà de cette diversité, une tendance lourde se dessine : la poésie amoureuse sert d'hypotexte privilégié. Tristan et Yseult, Laure et Pétrarque et bien d'autres sont convoqués, mêlés dans une confusion générale qui remet en question l'idéalisation des sentiments amoureux souvent au cœur de la poésie, des classiques aux romantiques. Dans la bouche d'Enguerrand, la présence d'hypotextes hugoliens est également importante. Si, comme nous le pensons, c'est la partie de la pièce dans laquelle Cros a joué le plus grand rôle, cela permet de constater un goût pour la parodie d'Hugo que confirmeront des textes tels que « L'évocation des endormis » ou « Le Journal de l'avenir ».

La dimension d'auto-parodie est également à remarquer, avec les nombreuses allusions aux travaux, poétiques ou même scientifiques dans le cas de Cros, des différents participants à la pièce. Le groupe de Nina de Villard se soude ainsi par la pratique de la parodie ludique. La poésie dans son ensemble devient prétexte à amusement, à allusions pour initiés. Bien entendu, la satire permet, elle aussi, de renforcer l'esprit de groupe par la visée d'un « ennemi commun », comme nous le verrons plus tard avec les *Dixains réalistes*.

¹ Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 456, v. 407.

3.2. *L'Album zutique*

Les Zutistes étaient l'un des nombreux cénacles littéraires à l'humour fumiste qui se sont créés à la fin du XIX^e siècle. Il s'est réuni à la fin de l'année 1871 à l'Hôtel des Étrangers, boulevard Saint-Michel. Ce groupe compta dans ses rangs des poètes illustres de l'époque, tels que Verlaine, Rimbaud, Jean Richepin, Raoul Ponchon et Charles Cros lui-même. Le groupe se dissout, au plus tard au début de l'année 1872, mais il laisse une trace écrite : le fameux *Album zutique*, conservé par Charles Cros. De nombreux spécialistes se sont penchés sur l'*Album* et ont mis en avant sa dimension parodique, notamment Steve Murphy¹. Comme nous l'avons signalé, un ouvrage de Bernard Teyssède, *Arthur Rimbaud et le foutoir zutique*², analyse dans le détail les différentes pièces de l'*Album*. Les textes de Verlaine, et surtout de Rimbaud, sont ceux qui concentrent généralement l'attention. Ainsi, une recherche détaillée devrait nous permettre de faire apparaître des hypotextes, dont certains étaient passés inaperçus, dans les parodies dont Charles Cros est l'auteur.

L'*Album* s'ouvre par quelques « Propos du cercle », qui semblent moquer la volonté dirigiste du fondateur du groupe : « (Ch. Cros.). *En vérité, / L'autorité c'est moi ! C'est moi l'autorité...* »³. Suit un premier sonnet signé de Charles Cros et de Camille Pelletan, comme l'explique Pascal Pia : « Ce sonnet est de la main de Camille Pelletan, dont le nom a été ajouté après coup. Pelletan, ou un autre Zutiste, y avait mis d'abord le nom de Charles Cros, en imitant la signature de celui-ci »⁴. En général dans l'*Album*, comme on le voit avec les « faux coppées », la fausse signature indique l'auteur parodié et celle du dessous le véritable auteur : on se trouve donc là devant une sorte de « faux cros ». Dans le premier vers, « *Avril, où le ciel est pur* »⁵, c'est d'abord un stéréotype poétique que Pelletan tourne en dérision, comme l'explique Teyssède : « Le mois d'avril a la réputation d'inviter aux amours, depuis les bas-reliefs en arc-de-cercle sur le portail des églises romanes jusqu'à Charles Cros en passant par Ronsard »⁶. Il ne précise pas à quels poèmes de Cros il se réfère, on peut cependant citer « *Quatre saisons* » : « Au printemps, c'est dans les bois nus / Qu'un jour nous nous sommes connus. / Les bourgeons poussaient, vapeur verte »⁷. On retrouve l'idée de verdure, présente dans le deuxième vers de l'hypertexte : « *Où les cadavres verdoient* ». « *Quatre saisons* » a été publié dans l'édition du *Coffret de santal* de 1879, Pelletan n'a donc

¹ Murphy, Steve, *Le Premier Rimbaud ou l'apprentissage de la subversion*, éd. cit..

² Teyssède, Bernard, *op. cit.*

³ *Album zutique*, éd. cit., p. 21.

⁴ *Ibid.*, p. 22.

⁵ *Ibid.*, p. 23.

⁶ Teyssède Bernard, *op. cit.*, p. 156.

⁷ Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 69, v. 1-3.

pas pu le lire avant de rédiger son pastiche, à moins qu'il n'en ait lu une version antérieure. Cela n'est d'ailleurs pas nécessaire pour établir un rapport à Cros, puisque la couleur verte est un motif obsessionnel dans son œuvre, dont il s'amuse lui-même. Dans « L'heure verte », consacré à l'heure de l'apéritif, les rues de Paris prennent la couleur de l'absinthe : « À cette heure où tout estomac / Dans un flot d'absinthe se noie. / Et l'absinthe pénètre l'air, / Car cette heure est toute émeraude »¹. Persécuté par la couleur verte, qu'il retrouve dans la nature, la tenue de ses amis ou encore un repas composé d'une « soupe à l'oseille, une omelette aux épinards, de la salade »², le narrateur du monologue « La journée verte » finit par tomber malade : « Devant mon armoire à glace, je recule à mon image. J'étais vert comme une purée de pois »³.

Bernard Teyssède montre également que le poncif des « amours printanières » a déjà été parodié par Albert Glatigny dans les *Joyeusetés Galantes* : « En mai, le mois où l'on bande »⁴. Cela a pu influencer la nature salace des sous-entendus de Pelletan. En effet, dès le premier quatrain, une transformation parodique de ce genre se produit : « Au lieu de *Fiat Lux*, “Que la lumière soit”, Dieu proclame *Futuatur*, “Qu'il soit foutu” (au sens premier, obscène, du verbe foutre) »⁵. Teyssède ajoute également qu'un certain nombre d'expressions du poème se réfèrent à la masturbation : « nettoyer sa gourme » ou encore « tailler des plumes ». On voit donc la principale transformation parodique opérée par Pelletan : les amours printanières, censées réunir des couples, deviennent au contraire le temps d'une sexualité solitaire. Il existe également d'autres allusions parodiques concernant directement Charles Cros. Pour cela, Pelletan fait de nombreuses références aux travaux scientifiques de son ami poète, comme les résume Bernard Teyssède à propos du premier tercet :

Il travaille dans son laboratoire à la synthèse des couleurs (« polychrômes » porte un accent circonflexe pour mieux rimer avec « arômes », car Cros étudie les correspondances entre les odeurs, les couleurs et les sons). Ses recherches galvanisent les nerfs du poète car elles portent aussi, à l'exemple de Galvani, sur le magnétisme et l'électricité⁶.

À la quatrième page du fac-similé de l'*Album* se trouve la première participation de Charles Cros à celui-ci, « Ventre de jade blanc ». Le poème est ironiquement signé « José Maria de Heredia », l'auteur parodié, tandis que les véritables auteurs sont indiqués par l'ajout

¹ *Ibid.*, p. 82, v. 3-6.

² *Ibid.*, p. 327.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 673.

⁵ Teyssède Bernard, *op. cit.*, p. 156.

⁶ *Ibid.*

des initiales : « G.P. et C.C. ». Selon Pascal Pia, « G.P. » désigne Gustave Pradelle, auteur peu connu familial de Camille Pelletan. L'imitation de José Maria de Heredia repose sur un trait des Parnassiens que Cros raille à l'envi : leur fascination pour la « pierre » et sa pérennité. Il est question d'un « *Ventre de jade blanc, poli* », de « *lapis-lazuli* », de « *ventre de nacre* » ne possédant « *nul pli* »¹, le motif est exploité jusqu'à l'absurde. Nous allons à présent montrer que le pastiche est né d'une lecture attentive des poèmes de Heredia qui sont publiés à l'époque dans diverses revues avant d'être, bien après la création de l'*Album*, réunis en 1893 dans *Les Trophées*.

La seconde partie du second quatrain, « *Je veux, paphique philosophe, / Sur ta blancheur graver ma strophe* »², rappelle la fin du poème des *Trophées* portant un titre-dédicace, « À Claudius Popelin » : « C'est pourquoi j'ai voulu, sous l'émail de mes rimes, / Faire autour de son front glorieux verdoyer, / Pour les âges futurs, l'héroïque laurier »³. Il n'est pas anodin de parodier un poème dédié à Claudius Popelin, tant celui-ci incarne le Parnasse : poète, il participe aux deux dernières éditions du *Parnasse contemporain*. Il est également émailleur, d'où l'allusion de Heredia à « l'émail » des rimes, et traduit du latin l'ouvrage de l'humaniste italien Leon Battista Alberti *De la statue et de la peinture*. Il est donc au cœur de cette problématique du lien entre poésie et arts plastiques qui caractérise les Parnassiens.

Le premier tercet évoque, entre métaphore et oxymore, un frémissement qui contraste avec la lourdeur et la dureté qui régnaient dans les quatrains : « *Ventre de satin, emperlé / Par le frisson qui t'a frôlé* »⁴. On trouvait la même figure de style à la même place (premier tercet) dans « L'Épée » de Heredia, qui met en relation la solidité de l'arme, en même temps que sa souplesse et le frisson qu'elle fait courir dans le cœur du combattant : « Brandis-la ! L'acier souple en bouquets d'étincelles / Pétille. Elle est solide, et sa lame est de celles / Qui font courir au cœur un orgueilleux frisson »⁵. La figure se retrouve également dans le dernier tercet du « Récif de corail », souvent considéré comme l'un des poèmes les plus marquants de Heredia. Dureté cristalline du corail, limpidité de l'eau et ondolement causé par le passage d'un poisson se superposent dans l'un des plus beaux effets de la poésie des *Trophées* : « Et, brusquement, d'un coup de sa nageoire en feu, / Il fait, par le cristal morne, immobile et bleu,

¹ *Album zutique*, éd. cit., p. 43.

² *Ibid.*

³ Heredia, José Maria de, *Les Trophées*, Lemerre, 1893, p. 103.

⁴ *Album zutique*, éd. cit., p. 43.

⁵ Heredia, José Maria de, *les Trophées*, éd. cit., p. 102.

/ Courir un frisson d'or, de nacre et d'émeraude »¹. On citera encore le tercet final de « Michel Ange », dans lequel l'opposition entre le marbre et le frisson rappelle également fortement l'hypertexte zutique : « Et dans les marbres froids où bout son âme altière, / Comme il a fait courir avec un grand frisson / La colère d'un Dieu vaincu par la Matière ! »².

Nous poursuivons notre analyse avec le dernier tercet : « *Ventre de neige, ton nombril / Rose comme un bouton d'avril / Sourit au désir et l'apaise* »³. On peut le comparer avec le dernier tercet d'un poème des *Trophées* évoquant un chef de guerre japonais le matin d'une bataille, « Le Daïmio » : « Et pour couvrir ses yeux dont pas un cil ne bouge, / Il ouvre d'un seul coup son éventail de fer / Où dans le satin blanc se lève un Soleil rouge »⁴. On retrouve ainsi le satin du tercet précédent de l'hypertexte. Surtout, les deux poèmes se terminent par le motif d'une marque rosée au milieu d'un fond blanc. « Le Daïmio » offrait déjà cette vision dans le deuxième quatrain, avec une mention de la neige qui rappelle encore plus précisément le « ventre de neige » du pastiche : « [*Le chef*] Regarde le volcan sur un ciel de cinabre / Dresser la neige où rit l'aurore du Nippon »⁵.

Ainsi, nous remarquons que les tercets de l'hypertexte transforment des passages identifiables de l'œuvre de Heredia, tandis que nous n'avons pas pu faire d'observations aussi précises pour les quatrains. On peut en déduire que quatrains et tercets sont l'œuvre de deux auteurs différents, dont les pratiques parodiques ne sont pas identiques. On sait que le fameux « Sonnet du trou du cul » du même *Album* est le fruit d'une collaboration entre Verlaine et Rimbaud, l'un ayant rédigé les quatrains et l'autre les tercets⁶. Sans doute une répartition similaire s'est-elle opérée entre Gustave Pradelle et Charles Cros, plutôt qu'une écriture conjointe de la totalité du poème.

Sur la même page de l'*Album*, une inscription de Camille Pelletan accompagnait des marques de doigts qui ne sont plus visibles actuellement : « *marque de doigts de Charles Cros. Les 5. cinq. cinque. quinqe. pente. five. fünf. panéca. doigts. (addition du doigteur. []. savingq. etc.)* »⁷. On voit que Camille Pelletan s'amuse à traduire « cinq » en un grand nombre de langues, avant que Charles Cros lui-même, le « doigteur », n'ajoute ses connaissances linguistiques avec « *savingq* », le même terme en argot javanais⁸. L'espace entre crochets

¹ *Ibid.*, p. 128.

² *Ibid.*, p. 153.

³ *Album zutique*, éd. cit., p. 43.

⁴ Heredia, José Maria de, *Les Trophées*, éd. cit., p. 125.

⁵ *Ibid.*

⁶ Rimbaud, Arthur, *Œuvres complètes*, éd. A. Guyaux, Gallimard, Pléiade, 2009, p. 879.

⁷ *Album zutique*, éd. cit., p. 49.

⁸ Cf. explication de Pascal Pia, *Album zutique*, éd. cit., p. 48.

marque l'emplacement d'un terme illisible, pour lequel Bernard Teyssède reprend l'hypothèse suivante :

Alain Chevrier a établi que le mot « transcr. » que Pia n'avait pas su déchiffrer, est une abréviation, courante parmi les musiciens, de « transcription », et que « Doigteur » est un néologisme dérivé du verbe « doigter », faire des doigtés (indiquer sur une partition la position que doivent prendre les doigts et l'ordre dans lequel ils doivent jouer) - non sans arrière-pensée obscène : « faire un doigté », c'est « introduire un doigt dans l'anus »¹.

Sans vouloir nous perdre dans le dédale d'interprétations que peut susciter un terme effectivement illisible, il nous semble que ses deux premières lettres sont un « h » et un « a ». On peut alors se demander s'il ne s'agit pas d'une transcription approximative par Pelletan de « cinq » en hébreu : « hamisha », cette langue étant d'ailleurs la grande absente de l'inventaire auquel les Zutistes s'étaient livrés. Pour conclure sur les facéties inspirées par ces traces de doigts, on remarquera, à la suite de Bernard Teyssède², qu'elles sont en quelque sorte parodiées dans la page suivante par le dessin d'un pénis accompagné du commentaire suivant : « marque de mon doigt. Camille Pelletan »³.

Toujours sur la troisième page de l'*Album*, on trouve « Intérieur matinal ». Charles Cros a ironiquement signé « Alph. Daudet », avant d'apposer son monogramme habituel, deux « C » croisés. Dès les premiers vers, « *Joujou, pipi, caca, dodo... / Do, ré, mi, fa sol, la, si, do...* »⁴, on se situe dans la lignée « régressive » de Charles Cros. On peut ainsi le mettre en relation avec d'autres œuvres de la même veine, tel le fameux « Hareng-saur »⁵ dédié aux enfants, ou les « Gens de lettres »⁶ qui narre les aventures des familles PAPA, KIKI, KOUKOU ainsi que du roi O et de la reine É. Une dimension satirique particulière s'ajoute à « Intérieur matinal », qui prend pour cible l'aspect médiocre et répétitif de la vie familiale bourgeoise : « *Le moutard gueule* », « *Le père se rase* » « *avant de se rendre au bureau* », « *La mère émiette une panade* » « *gluante et fade* », la description de cette matinée se termine sur la promesse d'une répétition sans fin : « *Car ce soir même après la soupe / Ils iront*

¹ Teyssède, Bernard, *op. cit.*, p. 311.

² *Ibid.*, p. 312.

³ *Album zutique*, éd. cit., p. 53.

⁴ *Ibid.*, p. 47.

⁵ Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 138.

⁶ *Ibid.*, p. 248-254.

*autour de Musard / Et ne rentreront pas trop tard ; / Afin que demain l'on s'éveille / Pour une existence pareille »*¹.

Mais pourquoi Cros a-t-il mis la signature de Daudet ? Si hypotexte il y a, il s'agit sans doute de la première œuvre, et seul recueil poétique, d'Alphonse Daudet : *Les Amoureuses*. Il s'y déploie des poèmes au ton naïf, souvent liés à l'enfance, comme le remarque le critique et historien Gustave Geffroy : « Les pièces sur les enfants font songer aux “enfantelets” qui sourient dans notre littérature depuis Clotilde de Surville jusqu'à Baïf »². Le poème d'ouverture des *Amoureuses* porte d'ailleurs un titre-dédicace : « Aux petits enfants »³. Dans ce poème, dans lequel l'enfant est comparé à un ange encore lié au ciel par un fil d'or, le babillage enfantin est idéalisé par une comparaison avec le chant de l'oiseau : « Pour tout ce que vous gazouillez, / Soyez bénis, baisés, choyés, / Gais rossignols, blanches fauvettes »⁴. Cet élément se retrouve dans le reste du recueil, par exemple dans « La Vierge à la crèche » : « Dans ses langes blancs, fraîchement cousus, / La Vierge berçait son enfant-Jésus. / Lui, gazouillait comme un nid de mésanges. / Elle le berçait, et chantait tout bas / Ce que nous chantons à nos petits anges »⁵. Que l'on compare ces images pieuses avec les vers de Cros, qu'il suffit de citer pour mesurer l'ampleur de la parodie : « *Le moutard gueule, et sa sœur tape / Sur un vieux clavecin de Pape* »⁶. Dans « Aux petits enfants », un ange répond aux gazouillis de l'enfant, et la Vierge elle-même le fait dans « la Vierge à la crèche ». Cros détourne la référence religieuse et la banalise par le « clavecin de Pape », du nom d'un fabricant de piano⁷.

Sur la page suivante de l'*Album*, figure le premier « faux coppée » de Cros : « Oaristys ». Comme l'indique Pascal Pia, « tous ces vers (sauf l'avant-dernier) rappellent la manière du poète des *Humbles* »⁸. L'histoire est simple : une bonne attend son « *troubade* »⁹ en préparant son repas. Les retrouvailles se concluent de manière abrupte : « *Il prend la bonne émue, il la baise, il l'encule... / Et je ne trouve pas cela si ridicule* »¹⁰. Comme l'a remarqué l'ensemble de la critique, ce dernier vers parodie une pièce de Coppée tirée des *Poèmes modernes*, « Le Banc », qui s'achevait ainsi : « Je la vis, pâle encore du baiser de

¹ *Album zutique*, éd. cit., p. 47.

² Cité par Mendès, Catulle, *Le Mouvement poétique français de 1867 à 1900*, éd. cit., p. 64.

³ On se souvient que le « Hareng-saur » portait comme sous-titre : « Conte rythmé pour les petits enfants ». Cf. Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 1125, note b.

⁴ Daudet, Alphonse, *Les Amoureuses*, Tardieu, 1863, p. 5.

⁵ *Ibid.*, p. 15.

⁶ *Album zutique*, éd. cit., p. 47.

⁷ Cf. explication de Pascal Pia dans *Album zutique*, éd. cit., p. 46.

⁸ *Album zutique*, éd. cit., p. 50.

⁹ *Ibid.*, p. 51.

¹⁰ *Ibid.*

l'amant / Et les larmes aux yeux, écouter vaguement / La retraite s'éteindre au fond du crépuscule / Et je n'ai pas trouvé cela si ridicule »¹. La banalité de cette dernière remarque, spécialement mise en valeur par Coppée qui sépare ce dernier vers du reste de la strophe, provoque un véritable déluge parodique : Pia donne les exemples de Germain Nouveau et de Courteline². La fascination à rebours que provoque ce vers de Coppée repose sans doute sur son paradoxe : il se prononce sur l'absence de ridicule de ce qui précède, tout en étant lui-même ridicule. Pour le tourner en dérision, Cros le fait rimer avec un vers salace que lui dicte la finale en « ule ». Cette liberté de ton était permise par la confidentialité de l'*Album*. Lorsque le poème est repris dans des recueils destinés à la publication (en 1876 dans les *Dixains réalistes* et en 1879 dans la seconde édition du *Coffret de santal*), il est remanié : « On lui donne la fleur du bouillon. Leur amour / S'abrite à la vapeur du pot, chaud crépuscule... »³. Cros récupère ainsi la rime « crépuscule / ridicule » qui était celle de l'hypotexte.

Nous venons de voir la principale transformation parodique qu'« Oaristys » fait subir à François Coppée. Il nous reste à entrevoir l'aspect plus fidèle à l'œuvre de l'auteur des *Promenades et intérieurs*, plus proche du pastiche, de l'imitation. Il nous faut pour cela examiner en quelques mots quelles sont les caractéristiques de la poésie de Coppée, quel est ce « tour » que les Zutistes ont pris pour le caricaturer. Le critique Jules Lemaitre faisait ainsi le portrait de Coppée :

Sa marque, c'est précisément d'être le plus populaire des versificateurs savants, à la fois subtil assembleur de rimes et peintre familier de la vie moderne, avec assez d'émotion et de drame pour plaire à la foule, assez de recherche et de mièvrerie pour plaire aux décadents, et, ça et là, un fond spleenique et maladif qui est là⁴.

Même s'il est dans l'ensemble élogieux, Jules Lemaitre souligne également les limites du « système » Coppée, notamment son intérêt pour la quotidienneté :

Justement parce qu'il est trop sûr de son art et de son habileté à tout sauver, par coquetterie, par défi, affectant d'aimer Paris surtout dans ses verrues et le petit monde surtout dans ses vulgarités, il lui est arrivé de « mettre en vers » (l'expression ne convient nulle part mieux) des sujets qui en vérité ne réclamaient point cet ornement et appelaient évidemment la prose⁵.

¹ Coppée, François, *Poésies complètes*, Lemerre, 1923, p. 110.

² *Album zutique*, éd. cit., p. 50.

³ *Ibid.*

⁴ Lemaitre, Jules, *Les Contemporains. Études et portraits. Première série*, Lecène et Oudin, 1886, p. 83-84.

⁵ *Ibid.*, p. 106.

Ce sont là exactement les angles d'attaque de la parodie zutiste, comme nous allons à présent le montrer.

« Oaristys » nous narre une scène emplie de simplicité illustrant la quotidienneté d'un ton proche de celui d'un véritable Coppée. L'imitation se crée à partir d'un style général, on ne trouvera donc pas une source précise. On peut pourtant se souvenir des « Boucles d'oreilles », extrait des *Contes en vers et poésies diverses*. Une dénommée Aimée, qui exerce le métier de bonne comme dans « Oaristys », prépare un pot au feu en attendant le retour de son père¹. Là où Cros pervertit la mécanique coppéenne, avant-même le dernier vers, c'est par l'insistance sur des détails peu reluisants : « Ses doigts rouges et gras, avec du noir au bout / Trouvent les vers de terre entre les feuilles vertes »².

On retrouve un procédé comparable dans l'autre « faux coppée » de Cros dans l'*Album zutique*, poème sans titre dans l'*Album* et les *Dixains* mais intitulé « Cœur simple » dans *Le Coffret de santal*. Cros commence par évoquer les « douces tiédeurs des chambres d'accouchées »³. La formule « douces tiédeurs » a en elle-même une dimension tautologique. Elle caricature à merveille cette dimension de douceur que Coppée utilise si souvent, particulièrement associée à des figures féminines maternelles. Dans *Intimités*, le poète, sous le charme d'une jeune fille, se met à imaginer sa future vie en sa compagnie : « Et déjà ma pensée absorbante et jalouse / Se la représentait comme une blanche épouse, / Pure et douce, au milieu d'un frais intérieur / Égayé par les jeux d'un bel enfant rieur »⁴. Mais le pastiche de Cros consiste surtout à pousser à ses extrémités l'étrangeté des goûts de Coppée pour le maladif et le « glauque » : « j'aime, obscur visiteur / Le son de l'eau qu'on verse en un irrigateur / Et les cuvettes à l'odeur de cataplasme »⁵. Le procédé atteint son apogée par l'évocation de « l'or des déjections »⁶. Quant au dernier vers, « Et je bénis le ciel, et ma mère, et la France »⁷, il parodie les envolées lyriques parfois étonnantes par lesquelles Coppée termine ses poèmes, tel le dizain XIV des *Promenades*, consacré justement à la mère du poète : « Elle met une bûche au foyer plein de flammes. / Ma mère sois bénie entre toutes les femmes »⁸.

Sur la page six du manuscrit de l'*Album* figure un sonnet monosyllabique composé par Charles Cros, « Sur la femme ». Ce n'est pas le premier du genre à figurer dans l'*Album*. Sur

¹ Coppée, François, *op. cit.*, p. 154-162.

² Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 51.

³ *Album zutique*, éd. cit., p. 167.

⁴ Coppée, François, *op. cit.*, p. 39.

⁵ *Album zutique*, éd. cit., p. 167.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ Coppée, François, *op. cit.*, p. 6.

la page précédente, Léon Valade présente trois monosyllabes : « Éloge de l'âne », « Amour maternel » et enfin « Combat naval ». Ces deux derniers textes sont plus tard intégrés par Cros dans « L'Église des Totalistes », celle-ci étant présentée comme un mystérieux mouvement littéraire concurrent du Parnasse. Pascal Pia a sans doute raison de juger excessif l'attribution à Cros d'« Amour maternel » et de « Combat naval » au simple fait de ce recyclage textuel, cependant il n'est pas impossible qu'il ait participé à leur élaboration, d'autant que tous ces monosyllabes naissent de procédés parodiques semblables. L'objectif est à chaque fois le même : tourner en dérision l'exploit technique que constitue la composition d'un poème monosyllabique, en l'associant avec un contenu inepte. Le modèle « sérieux » du poème à nombre réduit de syllabes est bien entendu « Djinn » des *Orientales* de Victor Hugo. La première strophe était composée de dissyllabes, suivis d'une progression, le nombre de syllabes augmentant à chaque strophe, avant de revenir au dissyllabe par un mouvement inverse. Dans les versions de l'*Album*, le vers court ne sert plus de commencement à un mouvement plus vaste, il est une fin en soi, une mutilation du poème qui se limite à des rimes dépourvues de sens. Cet exercice d'autodestruction rend difficile la reconnaissance d'un hypotexte particulier, tant c'est l'ensemble de la pratique poétique qui semble le subir. Mais, là encore, c'est la poétique hugolienne qui semble visée en priorité. Lorsque l'on examine les deux premières strophes de « Sur la femme », « Ô / femme, / flamme / Eau ! / Au / Drame / L'âme / Faut. »¹, on retrouve la correspondance femme / flamme présente dans « Djinn » : « Elle brâme / Comme une âme / Qu'une flamme / Toujours suit »². C'est précisément le vers que parodiait Corbière dans *Les Amours jaunes* : « Sois femelle de l'homme, et sers de Muse, ô femme, / Quand le poète brame en *Âme, en Lame, en Flamme!* »³. On voit bien que les éléments déclencheurs de la parodie sont le caractère convenu de sonorités qui s'appellent naturellement les unes les autres. Il s'y ajoute, chez Corbière, l'utilisation par Hugo du verbe « bramer ». On peut également se demander si ce mot n'inspire pas le premier des monosyllabes de Louis Valade : « Éloge de l'âne ». Quant au troisième monosyllabe, « Combat naval », on se rend compte qu'il est une sorte de version abrégée de « Djinn », dont il tire la plupart des termes qui le compose. Si l'on prend la première strophe de la parodie, « Mer, / Croule ! / Foule / L'air ! »⁴, elle est composée des vers suivants (cités par ordre d'utilisation dans l'hypertexte) de « Djinn » : « Mer grise »⁵,

¹ *Ibid.*, p. 73.

² Hugo, Victor, *Œuvres poétiques I. Avant l'exil. 1802-1851*, éd. cit., p. 653.

³ Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 56, v. 13.

⁴ *Album zutique*, éd. cit., p. 63.

⁵ Hugo, Victor, *Œuvres poétiques I*, éd. cit., p. 653.

« Et tantôt s'écroule »¹, « Comme un bruit de foule »², « L'air est plein d'un bruit de chaînes »³. Le premier tercet de « Combat naval », « *L'onde / Ronde / Bout* », rappelle également le poème d'Hugo : « Ainsi, profonde, / Murmure une onde »⁴. La dernière strophe de « Djinn », contenant les vers « Tout fuit, / Tout passe; »⁵, influence également le dernier tercet de la parodie : « - *Ombre : / Tout / Sombre...* »⁶.

Plus loin dans l'*Album* se situe un autre sonnet monosyllabique de Cros : « Causerie ». La parodie de Cros contient un dialogue entre Yseult et Tristan, source déjà présente dans *Le Moine bleu*. Teyssède cite comme hypotexte probable « Tristan et Iseult » de Nina de Villard. De même que les « faux coppées » s'amuse à pervertir les « bons sentiments » exprimés par ceux-ci, la parodie de Cros offre une version osée du dialogue des deux amants. Tandis que, dans l'hypotexte, Iseult qualifiait Tristan de « timide héros »⁷, l'hypertexte lui fait révéler des sentiments plus directs : « *Est-ce / Là / Ta / Fesse ?* »⁸. Le même procédé de « dégradation » s'opère avec Iseult. Qualifiée dans le sonnet de « fille d'une fée », à « l'honneur tout blanc »⁹, l'hypertexte la révèle sous un jour plus cru : « *Cu... / Couilles !... / Tu / Mouilles / Mon / Con* »¹⁰. Cependant il faut noter que le lien hypertextuel entre ce monosyllabe et les différents hypotextes imaginables est assez faible. On se trouve plutôt devant une sorte de désidéologie générale des rapports hommes-femmes tels qu'ils sont magnifiés par la poésie amoureuse. L'impression est que la brièveté du monosyllabe révèle dans toute leur simplicité les pulsions instinctives habituellement dissimulées dans un langage plus élaboré.

Cette « causerie » est d'ailleurs elle-même parodiée par l'« Autre causerie. (au lit, le matin) »¹¹, de Germain Nouveau, sur la même page de l'*Album*. Il consiste à nouveau en dialogue salace, cette fois entre « Charle » (*sic*) et « Yonne », également orthographié « Yionne ». Dans *Le Moine bleu* également, Yseult-Nina de Villard s'adressait à Enguerrand, sans doute joué par Charles Cros : « Calmez-vous, mon bon Charle »¹². Cela semble donc une *private joke* chez les amis de Charles Cros de malmener l'orthographe de son prénom. Quant

¹ *Ibid.*, p. 654.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 655.

⁴ *Ibid.*, p. 656.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Album zutique*, éd. cit., p. 63.

⁷ Villard, Nina de, *Feuillets parisiens*, Messenger, 1885, p. 15.

⁸ *Album zutique*, éd. cit., p. 131.

⁹ Villard, Nina de, *op. cit.*, p. 15.

¹⁰ *Album zutique*, éd. cit., p. 131.

¹¹ *Ibid.*, p. 135.

¹² Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 437, v. 105.

à « Yonne », il s'agit sans doute là encore d'une version raccourcie de « Yvonne ». On peut supposer que la variante « Yionne » est une référence ludique à la double orthographe Yseult/Iseult. On voit que l'association ironique du couple formé de Charles Cros et de Nina de Villard au mythe de Tristan et Yseult, particulièrement développé dans *Le Moine bleu*, trouve sa source dans l'*Album*.

Le dernier texte de l'*Album* dont Cros est l'auteur, « Les trois sœurs », est cosigné par Léon Valade. Il y est question de trois sœurs « charmantes » et « putains », « dans le d'Harcourt prenant des menthes »¹. Cette dernière allusion est expliquée par Pia : le café d'Harcourt était en effet fréquenté par des prostituées en quête de clients². Pascal Pia précise également que la forme du triolet rappelle les « Triolets fantaisistes » du *Coffret de santal*, dans lesquels apparaît Sidonie, jeune fille peu farouche qui collectionne les amants³. Dans le cas précis des « Trois sœurs », le triolet se justifie d'autant plus, le chiffre « trois » se trouvant ainsi au cœur du fond comme de la forme du poème.

C'est dans la deuxième strophe du poème qu'apparaît une description des trois sœurs : « Toutes les trois étaient frisées, / Étant juives toutes les trois »⁴. La figure de la prostituée juive est un stéréotype de la littérature de l'époque, comme l'explique Béatrice Philippe :

les écrivains font volontiers le portrait de voluptueuses prostituées ou courtisanes israélites dont le succès était, dit-on, considérable. Maupassant, dans *La Maison Tellier*, affirme que bien des brunettes, pensionnaires de maisons publiques, se font passer pour juives⁵.

En poésie, le texte de référence est bien entendu le « Sonnet XXIII » des *Fleurs du mal*, souvent désigné par son premier vers : « Une nuit que j'étais près d'une affreuse juive ». La référence à son statut de prostituée est présente dès la première strophe : « Je me pris à songer près de ce corps vendu »⁶.

La fin de la deuxième strophe des « Trois sœurs » est une véritable parodie de blason féminin : « Leurs trois bouches étaient rosées / Leurs trois vagins étaient étroits / Toutes les trois étaient frisées / Étant juives toutes les trois »⁷. L'humour consiste bien entendu à décrire les parties du corps que la décence et la volonté de sublimer la Femme, habituellement liées à

¹ *Album zutique*, éd. cit., p. 187.

² *Ibid.*, p. 186.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 187.

⁵ Philippe, Béatrice, *Être juif dans la société du moyen-âge à nos jours*, Complexe, 1997, p. 211.

⁶ Baudelaire, *Œuvres complètes I*, éd. cit., p. 34, v. 3.

⁷ *Album zutique*, éd. cit., p. 187.

la démarche du blason, laissent de côté. C'est exactement la même démarche humoristique que celle du « Sonnet du trou du cul ».

Dans la description physique des trois sœurs, on trouve le vers suivant : « *Leurs six yeux lançaient des fusées* »¹. Il y a là une possible référence à un texte d'Alphonse Daudet, ce qui est d'autant moins surprenant que nous avons vu précédemment que l'auteur a déjà été parodié par Cros dans l'*Album*. En l'occurrence, il s'agit de la première phrase de la pièce *Le Roman du Chaperon rouge* : « Par ma galette ! il est des jours où l'on est heureuse d'être au monde, où il semble que vos bottines aient des ailes, que vos yeux lancent des fusées, que vos veines soient bourrées de salpêtre »². Le texte de Daudet est d'ailleurs une parodie du conte de Perrault, dans lequel le petit chaperon rouge semble lui-même conscient du rôle qui lui est dévolu :

Sachez, monsieur, que j'ai été dévoré un nombre infini de fois, et toujours par ma faute ; - voilà quatre mille ans que le même accident, quatre mille ans que je ressuscite, quatre mille ans que, par une incroyable fatalité, je vais me remettre inévitablement entre les pattes du loup³.

C'est à Polonius, croisé en chemin, que le chaperon fournit cette explication. Le détail est important puisqu'il s'agit d'un personnage emprunté à *Hamlet* de Shakespeare. L'une des trois sœurs de la parodie de Cros s'appelle justement Orphélie, transformation d'« Ophélie », fille de Polonius dans la pièce de Shakespeare.

C'est dans la troisième et dernière strophe du poème que les trois sœurs sont nommées : « *Orphélie, Augustine, Héloïse / Étaient leurs trois noms usuels. / Toutes les trois se cherchaient noise, / Orphélie, Augustine, Héloïse* »⁴. Même si le prénom « Orphélie » existe réellement, on peut plutôt penser à une transformation du prénom Ophélie. Celui-ci évoque, comme nous venons de le dire, un fameux personnage de Shakespeare, avec une modification fortement ironique : en effet ORphélie permet de ramener le personnage à son avidité, par la référence au métal précieux. Le prénom « Augustine » est sans doute présent pour sa banalité, qui crée un contraste comique avec les figures littéraires que sont Ophélie et Héloïse. À propos du troisième prénom, Pascal Pia fait le commentaire suivant : « Une des trois sœurs du poème s'appelle Héloïse. C'est par mégarde qu'à l'avant-dernier vers du triolet final, Cros fait d'elle une Héloïse. Le tréma est de trop ici. Il faut *Héloïse* pour rimer avec

¹ *Ibid.*

² Daudet, Alphonse, *Le Roman du Chaperon-rouge. Scènes et fantaisies*, Lévy frères, 1862, p. 3.

³ *Ibid.*, p. 6.

⁴ *Album zutique*, éd. cit., p. 189.

noise et grivoise »¹. On peut aussi supposer que la suppression du tréma, même abandonnée à la fin du poème, n'a rien de fortuit. Le prénom « Héloïse » se réfère bien entendu à la femme que le poète Pierre Abélard a rendue célèbre. Nous avons déjà rencontré des allusions à ce célèbre couple dans *Le Moine bleu*. L'ironie, dans le cas des « Trois sœurs », consiste justement à modifier le prénom par souci formel, dans le but de respecter la rime. On songe inévitablement à l'ouverture des *Amours jaunes*, « Le Poète et la Cigale » : « *Il alla crier famine / Chez une blonde voisine, / La priant de lui prêter / Son petit nom pour rimer. / (C'était une rime en elle)* »². C'est ainsi à la Muse de s'adapter à la sonorité convenable, la réalité des sentiments devant se soumettre aux nécessités internes de l'écriture poétique. Dans le cas des « Trois sœurs », la rime rapproche « Héloïse » de « grivoise », ce qui renforce encore le procédé de désidérialisation.

On peut donc constater que l'*Album zutique* constitue le texte fondateur de la pratique parodique pour Charles Cros. On y trouve un certain nombre d'éléments qu'il développera par la suite : pratique de « faux coppées », parodie de *Tristan et Yseult* ou de Victor Hugo. Le contexte-même de l'exercice de la parodie dans le cadre d'un groupe restera un élément important de la parodie chez Charles Cros. Sa pratique se rapproche de ce que l'on avait observé dans *Le Moine bleu* : la dimension ludique l'emporte. Les hypotextes des parodies de Cros sont vastes et tout texte peut servir de base à un jeu avec la littérature. Cependant, aucune plaisanterie, même d'apparence potache, n'est tout-à-fait innocente. Ainsi, on trouve chez Cros une volonté de désidérialiser les motifs de l'hypotexte : cela porte sur la vie des gens humbles dans les parodies de Coppée, ou celle des familles bourgeoises dans un « faux daudet ». C'est particulièrement sensible dans la manière de malmener, de faire descendre de leur piédestal poétique de grandes figures féminines telles qu'Héloïse ou Ophélie.

3.3. Dixains réalistes

Les circonstances qui donnèrent naissance aux *Dixains réalistes* sont connues. Nous les rappelons cependant brièvement, tant elles influent sur le contenu de l'ouvrage. Lors de la parution du troisième *Parnasse contemporain* (1876), le jury, dans lequel siégeait notamment François Coppée, refuse les poèmes de Nina de Villard, Charles Cros, Verlaine ou encore Germain Nouveau. On se trouve en présence de deux « clans » :

¹ *Ibid.*, p. 186.

² Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 703, v. 7-11.

À la rivalité des individus, des talents et des doctrines s'ajoute celle de milieux antagonistes : d'une part, des bohèmes marginaux qui avaient hanté le salon de Nina de Villard et l'Hôtel des Étrangers ; d'autre part, des auteurs en voie de consécration qui se réunissaient passage Choiseul, dans la boutique de l'éditeur Lemerre. De fait, tous les « ninistes » - comme disait G. Nouveau pour désigner les amis de Nina - furent écartés ¹.

L'avis de Coppée sur l'envoi de Cros est particulièrement sévère : « *Non. Tous les ridicules du genre. Rien de personnel* »². Le camp des « refusés »³, des « exclus »⁴ prendra sa revanche par un recueil, les *Dixains réalistes*, qui s'attaque particulièrement à François Coppée, recyclant au passage quelques parodies de l'*Album*. Si les « faux coppées » n'étaient qu'une composante de celui-ci, ils représentent par contre l'entier des *Dixains*. La satire a pris le pas sur le ludique, et les allusions entre initiés du *Moine bleu* ou de l'*Album zutique* ont cédé la place à un règlement de comptes public : au contraire des deux autres œuvres, les *Dixains réalistes* sont destinés à la publication.

Dans les premiers poèmes de l'ouvrage, la volonté de « pervertir » Coppée se focalise sur sa manière de rendre hommage à des métiers humbles. Là encore, par une sorte de « retour du refoulé », les parodies cherchent à montrer un « envers du décor » que cache une honnête façade. Dans le dixain II, Cros évoque le métier de noircisseur de verre pour éclipse : « Il compte, pour dîner, sur ses verres noircis. / Carrière de Montmartre en vos antres de gypse, / abritez le marchand de verre pour éclipses ! »⁵. Comme l'explique en note Daniel Grojnowski, « Les petits métiers servaient de “couvertures” aux souteneurs et aux mauvais garçons qui, à Montmartre, se retrouvaient dans les carrières »⁶. Le pastiche XII est également révélateur, on y trouve un personnage qui « travaille, le jour, dans un bazar tout neuf », et qui le soir est « libre et content », sa « connaissance » ayant « de l'ouvrage ». Il est précisé que « jamais il ne rage, / à moins qu'elle ne flâne »⁷. C'est également à la prostitution que le dixain XIV fait référence, le poète rêvant d'« un amour immortel, / sans stores de voiture et sans chambres d'hôtel »⁸. Le début du dixain narrait déjà la désillusion du poète au sujet de cette pratique : « Ayant tout essayé, blême, je ne crois plus / aux amoureux musclés, soupeurs et chevelus »⁹. Le dictionnaire d'argot d'Aristide Bruant nous confirme que le terme

¹ Grojnowski, Daniel, *La Muse parodique*, éd. cit., p. 197-198.

² Forestier, Louis, *op. cit.*, p. 143.

³ *Ibid.*, p. 144.

⁴ Grojnowski, Daniel, *La Muse parodique*, éd. cit., p. 198.

⁵ *Ibid.*, p. 207.

⁶ *Ibid.*, note 1.

⁷ *Ibid.*, p. 212.

⁸ *Ibid.*, p. 213.

⁹ *Ibid.*

« soupeuse » désigne une « prostituée élégante »¹. On remarque que la parodie semble attribuer au poète des mœurs homosexuelles. Cela accentue bien évidemment le procédé de perversion de l'œuvre de Coppée, sur un mode déjà largement exploité par Rimbaud dans l'*Album zutique*².

C'est également un Coppée quelque peu débauché que nous présente le dizain III : « Après avoir bu toutes les coupes, toutes ! / il faut enfin rentrer ; car mes fibres dissoutes, / dans les cafés criards, hantés par les catins, / ont froid dans la nuit noire et les douteux matins ». ³ Il s'ensuit la culpabilité du poète : « Je rougis, maraîchers, à voir vos blouses sales, [...] / Travailleurs ignorants des malsaines amours, / vous entassez des choux sur le trottoir, sans même / vous douter de l'horreur qui suit le passant blême »⁴. L'angle de la satire apparaît ici clairement : l'obsession de Coppée pour la simplicité, la « pureté » des petites gens, n'est pas l'expression d'une identité de caractère entre le poète et les sujets de sa poésie. Il s'agit au contraire d'une culpabilité de débauché, d'une sorte d'hommage du vice à la vertu. Bien entendu, il n'est pas question d'un jugement moral sérieux à l'encontre de François Coppée, mais d'un exercice d'ironie qui permet de retourner contre leur auteur les « bons sentiments » qu'il affiche dans sa poésie.

L'autre angle de la satire de Charles Cros consiste à mettre en avant les aspects sordides des réalités familières qui enchantent François Coppée, c'est le cas par exemple des paysages de banlieue de l'époque, dans le dixain XIII : le « faux coppée » affirme sa prédilection pour « les sentiers où l'on sent encore l'odeur des pieds / des soldats avec leurs payses, la presque île / de Gennevilliers, où croît l'asperge tranquille / sous l'irrigation puante des égouts... »⁵. Et le pastiche de conclure par un aphorisme d'une grande banalité : « On ne dispute pas des couleurs ni des goûts ». ⁶ Dès le dizain⁷ III des *Promenades et Intérieurs*, Coppée évoquait sa manière particulière d'apprécier Paris : « C'est vrai, j'aime Paris d'une amitié malsaine ; / J'ai partout le regret des vieux bords de la Seine. / Devant la vaste mer, devant les pics neigeux »⁸. On voit que c'est le passage précis que Cros parodie au début de son dixain XIII : « À d'autres les ciels bleus ou les ciels tourmentés, / la neige des hivers, le

¹ Bruant, Aristide, Bercy, Léon de, *L'Argot au XX^e siècle*, Classiques Garnier, 2009, p. 1396.

² Cf. Murphy, Steve, *Le Premier Rimbaud ou l'apprentissage de la subversion*, éd. cit., p. 219.

³ Grojnowski, Daniel, *la Muse parodique*, éd. cit., p. 208.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 213.

⁶ *Ibid.*

⁷ Nous parlerons de « dizains » pour les poèmes de Coppée, et de « dixains » pour les pastiches de Cros.

⁸ Coppée, François, *Poésies complètes*, Lemerre, 1925, p. 2. Il ne s'agit pas de la même édition précédemment utilisée, datée de 1923, qui portait le même titre mais ne contient pas les mêmes recueils.

parfum des étés »¹. Un autre hypotexte se trouve à proximité, le dixain IV, dans lequel Coppée proclame son amour pour le pittoresque de la banlieue : « J'adore la banlieue avec ses champs en friche / Et ses murs lépreux, où quelque ancienne affiche / Me parle de quartiers dès longtemps démolis »².

À l'intersection des pastiches consacrés aux professions et de ceux centrés sur l'aspect sinistre de la vie quotidienne, on trouve le « faux coppée » XXVII de Charles Cros. Il peut être considéré comme une parodie du dizain XXXV de *Promenades et Intérieurs*. Les deux textes évoquent la famille d'un aiguilleur de trains vivant au bord des voies. La transformation que Cros apporte est comparable à ce que nous avons décrit précédemment : là où Coppée fait ressortir le charme de la vie des petites gens, Cros se focalise sur ses aspects sinistres et même malsains. La fin des deux dizains se concentre sur la figure de l'enfant de la famille et sur l'habitude qu'il a de vivre au milieu du vacarme des trains qui passent : « Jetant un sifflement atroce, le train passe / Devant l'humble logis qui tressaille au fracas. / Et le petit enfant ne se dérange pas »³. Cros pousse la description jusqu'à l'absurde : « Leur enfant, ange rose éclos dans cet enfer / Fait des petits châteaux avec du mâchefer. / À quinze ans il vendra des journaux, des cigares : / Peut-être le bonheur n'est-il que dans les gares ! »⁴.

Il est intéressant de noter que le dizain de Coppée et le « faux coppée » qui suivent ceux que nous venons d'analyser ont également une certaine familiarité, même si le lien hypertextuel est plus ténu. Le dizain XXXVI des *Promenades et intérieurs* nous présente un paysage bariolé par les traits que forment les arbres : « L'allée est droite et longue, et sur le ciel d'hiver / Se dressent hardiment les grands arbres de fer »⁵. Cette structure se retrouve dans le « dixain réaliste » XXVIII, dans lequel le poète décrit la vue qu'il a de sa chambre : « et les tuyaux des toits, chefs d'œuvre des fumistes, / rayaient de noir le fond de mes grands yeux si tristes... »⁶. Les « grands ormes dépouillés » par l'hiver, que la métaphore coppéenne transformait en objets de métal, le deviennent réellement dans l'hypertexte. L'allusion aux « fumistes » est bien entendu une plaisanterie qui repose sur le double sens du mot, servant à désigner à la fois les ouvriers qui construisent les gouttières et les tenants d'un humour proche de celui de Cros. Dans le cas présent, le lien hypertextuel a un intérêt relatif, il a peu de chances d'être identifié et ne porte pas en lui-même une « puissance de feu » comique ou satirique bien remarquable. Il nous révèle par contre la façon de travailler du parodiste. La

¹ Grojnowski, Daniel, *La Muse parodique*, éd. cit., p. 213.

² Coppée, François, *Poésies complètes* (1925), éd. cit., p. 2.

³ *Ibid.*, p. 17.

⁴ Grojnowski, Daniel, *La Muse parodique*, éd. cit. p. 220.

⁵ Coppée, François, *Poésies complètes* (1925), éd. cit., p. 17.

⁶ Grojnowski, Daniel, *La Muse parodique*, éd. cit., p. 220.

précision de certaines transformations hypertextuelles, dont le lecteur n'a pas toujours conscience mais qui apparaît à l'étude des textes, indique que le parodiste travaille, le plus souvent, avec l'hypotexte « sous les yeux ».

Les visions pittoresques de fêtes populaires du dixain XVI (« chevaux de bois », « caniche expert aux dominos », « coco tiède au gobelet d'étain »¹) s'appuient fortement sur le dizain XXVIII des *Promenades* : « Comme le champ de foire est désert, la baraque / N'est pas ouverte, et sur son perchoir le macaque / Cligne ses yeux méchants et grignote une noix / Entre la grosse caisse et le chapeau chinois »². La suite du poème de Coppée nous intéresse également : « Et deux paysans sont là, bouche béante, / Devant la toile peinte où l'on voit la géante, / Telle qu'elle a paru jadis devant les cours, / Soulevant décemment ses jupons un peu courts / Pour qu'on ne puisse pas supposer qu'elle triche, / Et montrer son mollet à l'empereur d'Autriche »³. Ces éléments se retrouvent, après transformation, dans le dixain XVII de Cros : « Des femmes en peignoir, portant la boîte au lait, / craignaient de se crotter et montraient leur mollet »⁴. Souvenons-nous du phénomène observé précédemment : deux « faux coppées » à la suite transformaient deux poèmes qui se suivaient également. Dans le cas présent, un dixain de Coppée se « projette » en quelque sorte dans deux parodies d'affilée. Une autre particularité de ces transformations se confirme : le rôle mineur qu'elles jouent dans une perspective comique ou satirique. La récurrence du phénomène nous indique cependant qu'il a une importance structurelle dans la composition de la parodie, et indique la minutie avec laquelle le parodiste examine sa source.

Les « amitiés malsaines » de Coppée, pour reprendre sa propre expression, s'étendent bien entendu aux individus, ce que Cros caricature dans le dixain XV : « son corsage montant et sa petite mante, / cachent probablement un corps grêle et fiévreux : / Il n'est pas étonnant que j'en sois amoureux »⁵. Ce goût de Coppée pour le malsain et le « maladif » est particulièrement présent dans *Les Humbles*. La bonté, que Coppée a pour but de manifester envers les « petites gens », se mue facilement en un mélange de condescendance et de pitié, qui le pousse à décrire une galerie de personnages plus souffrants les uns que les autres. Le recueil s'ouvre avec « La nourrice », en charge d'un « faible enfant malade »⁶ qui finit par mourir entre ses bras. La série de portraits se poursuit avec « Le petit épicier », décrit comme

¹ *Ibid.*, p. 214.

² Coppée, François, *Poésies complètes* (1925), éd. cit., p. 18.

³ *Ibid.*

⁴ Grojnowski, Daniel, *La Muse parodique*, éd. cit., p. 215.

⁵ *Ibid.*, p. 214.

⁶ Coppée, François, *Poésies complètes* (1923), éd. cit., p. 275.

un « petit homme roux, aux pâleurs malades », « triste, faisant des affaires chétives »¹. La mère d' « Un fils » est « Vieille à trente ans », « timide veuve » aux « yeux rougis »². Son fils tombe amoureux d'une « chanteuse blonde et phtisique à moitié »³. Il serait fastidieux de continuer l'énumération, tant *Les Humbles* sont un catalogue des pathologies de l'époque.

Le dernier « faux coppée » de Cros pour les *Dixains réalistes* (le XXXIII étant une reprise d' « Oaristys » déjà présent dans l'*Album*) pousse à ses extrémités la logique particulière de François Coppée : à Versailles, aux jardins suspendus de Babylone, aux « fruits de rubis des *Mille et une Nuits* »⁴, Coppée préfère la simplicité d'un spectacle quotidien : « je fuis ces visions qui poursuivent l'artiste ; / et mon regard rêveur s'abaisse volontiers / vers la loge, où, contents, végètent mes portiers : / Près du carreau poudreux où l'homme fait sa barbe / j'aime le petit pot où croupit la joubarbe »⁵. On voit que le pastiche insiste sur une double médiocrité : celle de Coppée bien sûr, qui rejette toutes les visions trop sublimes, et celle des portiers, « contents » de végéter. Ce dernier point est présent dans plusieurs poèmes de Coppée, qui font les louanges d'une prétendue absence d'ambition des classes modestes. C'est le cas par exemple du poème « Petits bourgeois » des *Humbles* : « Je n'ai jamais compris l'ambition. Je pense / Que l'homme simple trouve en lui sa récompense »⁶. C'est bien entendu l'ensemble du recueil, à commencer par son titre, qui est marqué par l'éloge de l'humilité, de la modestie. Même les « verres de sirop » sont qualifiés d' « humbles »⁷ chez Coppée.

En conclusion, on remarque à quel point la diversité ludique qui présidait aux pastiches de l'*Album zutique* et du *Moine bleu* a cédé le pas à une satire centrée sur l'œuvre d'un seul auteur. Nous n'avons en effet pas pu trouver, malgré nos efforts, d'hypotextes extérieurs à l'œuvre de François Coppée. Cela est sans doute dû au contexte qui donna naissance à cette collaboration, à la volonté de « revanche » après la mise à l'écart des « ninistes » du troisième *Parnasse contemporain*. Nous pouvons également constater la dimension fondatrice, dans la pratique de la parodie par Cros, de l'*Album zutique*. Les *Dixains réalistes* ne sont que le développement d'un genre qui composait l'*Album*, le « faux coppée ». La manière même de le pratiquer rapproche les *Dixains* de son prédécesseur, notamment la

¹ *Ibid.*, p. 278.

² *Ibid.*, p. 282.

³ *Ibid.*, p. 287.

⁴ Grojnowski, Daniel, *op. cit.*, p. 222.

⁵ *Ibid.*

⁶ Coppée, François, *Poésies complètes* (1923), éd. cit., p. 289.

⁷ *Ibid.*, p. 311.

façon de « pervertir » Coppée. Le *Répertoire des pastiches et parodies littéraires des XIX^e et XX^e siècles* recense les nombreux pastiches et parodies de l'œuvre de François Coppée¹.

3.4. Le deuxième cercle zutiste et autres cercles.

Comme nous l'avons expliqué précédemment, Charles Cros a participé à de nombreux groupes de la bohème littéraire de son époque. Il n'en est pas toujours resté des écrits aussi nombreux que dans le cas des Zutistes ou du salon de Nina de Villard, nous allons cependant nous rendre compte que la relation parodique y trouve largement sa place. On commencera par rappeler que Charles Cros a lui-même créé un deuxième cercle zutique en 1883, bien après la dissolution du premier groupe. C'est une lettre de Charles Cros à Rodolphe Salis, directeur du *Chat Noir*, qui sert de faire-part de naissance à ce nouveau cercle :

Les Zutistes seront heureux d'aller échanger des coups de langue avec le *Chat Noir* qui règne sur la rive droite de la Seine verte comme l'absinthe.

Dans ce lointain pays de Montparnasse va donc s'établir un mouvement rythmé correspondant aux ronrons de *Chat Noir* de Montmartre.

Tu sais depuis longtemps que Martre et Parnasse sont frères.

Ton seul, ton absolu.

Charles Cros².

C'est donc à une répartition ironique des territoires que se livre Charles Cros : au *Chat Noir* la Rive droite de Paris, aux nouveaux Zutistes la Rive gauche. L'article d'Aurélien Scholl consacré à la naissance du mouvement développe cette veine plus avant :

À l'heure où j'écris ces lignes, l'alliance est conclue, les Zutistes sont nés. Cette peuplade s'est établie dans la plaine de Montparnasse, elle y prospère et y fera souche. Afin d'imposer silence aux envieux, Cros chef des Zutistes, a proposé un traité aux pavillons noirs de Montmartre, ralliés sous le chat ténébreux qui a tant fait parler de lui. Tous les généraux ont signé. L'entrevue des deux empereurs a eu lieu sur la limite de leurs territoires respectifs³.

Charles Cros répond à cet article par une lettre à son auteur, qui continue sur le même ton faussement martial : « Vous profitez de votre haute situation conquise pour hisser les autres. Vous êtes un bon camarade »⁴. Il faut se remettre dans le contexte de l'époque pour comprendre l'humour qui se déploie dans ce pastiche de ton militaire. On sait que le soulèvement de la Commune à Paris provoqua une sanglante répression, particulièrement à

¹ Aron, Paul, Espagnon, Jacques, *Répertoire des pastiches et parodies littéraires des XIX^e et XX^e siècles*, PUPS, 2009, p. 498-499.

² Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 653.

³ Cité par Forestier, Louis, *op. cit.*, p. 213.

⁴ *Ibid.*

Montmartre. Cette violence fut, paradoxalement, l'une des origines de l'état d'esprit du *Chat Noir*, comme l'explique André Velter :

L'amnistie partielle votée le 3 mars 1879 devient totale le 11 juillet 1880. Les condamnés et les expatriés retrouvent Paris. À Montmartre la spéculation immobilière est en plein essor, la construction du Sacré-Cœur se poursuit. Pourtant, à l'écart de ces chantiers oppressants, quelque chose est en train de s'éveiller. Une fête d'abord factice qui, contradictoirement, veut oublier et garder la mémoire, s'étourdir et dénoncer encore. Ce que l'on appellera bientôt « l'esprit de Montmartre » est né du sang de la Commune et de la volonté de fuir l'horreur, fût-ce dans la plus frénétique dérision¹.

Ainsi le massacre des Communards engendre à la fois un besoin de purification, exprimé par la blancheur du « Sacré-Cœur », et dans l'humour noir d'un *Chat* de même couleur.

Deux mois avant la lettre qui marque la naissance des seconds Zutistes, Charles Cros avait envoyé une autre missive au contenu fortement parodique. Elle prétend communiquer à Rodolphe Salis un hymne de « la plus haute antiquité »² que Cros a trouvé en feuilletant le *Rig-Véda*. S'ensuit toute une série de précisions fantasques : « Ce chant intitulé dans le texte sacré *Udadushkhînam-Çruti* fut apporté en Grèce par Pythagore et traduit par lui sous le titre de Ὑδροπαθῶν ᾠδῆ, titre qui rend exactement le nom sanscrit »³. Celui-ci est bien entendu de pure fantaisie, tandis que sa traduction par Pythagore transcrit dans l'alphabet du grec ancien le titre de la chanson qui va suivre : « Ode Hydropathe ». La suite de la lettre continue dans la même veine d'humour fumiste, « hellénisant » le nom du fondateur des Hydropathes, Émile Goudeau : « L'aède Αιμιλῖος Γουδαῖος allait le récitant par les monts Martre, Parnasse, Cœta et les vallées de Tempé, de l'Hyssos. D'où la branche européenne des Hydropathes qui prit dès le début l'emblème du *Chat Noir* (Bhavani, la grande déesse, est appelée *Kalî*, noire) »⁴. À des noms se référant à la Grèce ancienne, Cros mélange des références qui lui sont contemporaines, les quartiers de Montmartre et de Montparnasse. Comme dans la lettre marquant la naissance des Zutistes, il s'amuse à séparer « Mont » et le reste du mot, pour sonner à ces lieux un faux air de sommets grecs comparables au mont Cœta. On retrouve ainsi l'étymologie de « Montparnasse », qui tire son origine d'une plaisanterie potache entre étudiants du Quartier latin, qui avaient baptisé « Mont Parnasse » un petit monticule où ils se retrouvaient pour déclamer quelques vers⁵. Dans la deuxième partie de la phrase, la référence

¹ *Les Poètes du Chat Noir*, éd. A. Velter, Gallimard, 1996, p. 11.

² Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 651.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Lazare, Félix, Lazare, Louis, *Dictionnaire administratif et historique des rues et monuments de Paris*, Lazare, 1844-1849, p. 464.

à une origine indienne, avec la référence à la déesse *Kali*, et à une « branche européenne », se rapporte à un sujet important des sciences humaines de l'époque. En effet, des rapprochements entre les langues européennes et le sanskrit ont donné naissance à l'hypothèse d'une origine commune, « indo-européenne » selon la terminologie actuelle. Cros pousse à ses extrémités parodiques la logique de rapprochements étymologiques, par un lien hypothétique entre la couleur du *Chat Noir* et la déesse *Kali*, littéralement « la Noire ».

Forestier note avec raison que toutes ces références reflètent les goûts et préoccupations des protagonistes de cet envoi : « La lettre est pétrie d'allusions : à l'orientalisme de Cros, au goût de Salis pour les mystères et les sociétés secrètes, au poème de Goudeau, *Les Grecs* »¹. En effet, Cros est un parfait connaisseur des langues anciennes avec lesquelles il s'amuse ici (de même qu'il le faisait dans l'*Album zutique* en commentant ses traces de doigts) : il fut même le professeur d'hébreu du célèbre linguiste Michel Bréal². La migration des indo-européens vers l'Europe était le thème de la « Chanson de route arya » du *Coffret de santal*. Quant au goût de Rodolphe Salis (et de nombre d'habitues du *Chat Noir*) pour le mysticisme, il est raillé par le ton faussement religieux et dévot qui parcourt la lettre de Cros : il explique d'abord qu'il a parcouru le *Rig-Véda* sur les conseils de son « directeur de conscience »³. Les formules de salutation à la fin de la lettre sont également réadaptées pour la circonstance : « Croise tes bras sur ta poitrine et salue du côté de l'Orient à Bouddha Çakhyamouni. [...] Moi je te baise les yeux d'un baiser de paix en Bouddha »⁴. On note que, dans le roman à clés d'Émile Goudeau *La Vache sacrée*, Charles Cros, sous le nom de « Sirocco le poète », est présenté comme « l'inventeur du monologue, le propagateur du bouddhisme, du rienisme, du zutisme en France »⁵. Ces plaisanteries prennent peut-être pour base un véritable intérêt de Cros pour le sujet, à moins qu'il ne s'agisse d'une *private joke* qui nous est obscure. Forestier rappelle également l'existence des « Grecs », poème d'Émile Goudeau, dont il faut remarquer qu'il est lui-même une parodie :

Les Grecs pourrait être lu comme une parodie d'un Parnasse marqué par l'hellénisme de Leconte de Lisle [...]. Ce pourrait être un clin d'œil aux poèmes grecs de Théodore de Banville. Cette hypothèse de lecture est sous-

¹ Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 1255, note 3.

² Cf. Forestier, Louis, *op. cit.*, p. 27.

³ Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 651.

⁴ *Ibid.*, p. 651-652.

⁵ Goudeau, Émile, *Dix ans de bohème*, éd. M. Golfier et J.-D. Wagneur, Seyssel, Champ Vallon, 2000, « Introduction » p. 47.

tendue par la critique que Goudeau, comme nombre de ses amis, fait de ce mouvement poétique¹.

Ces remarques des éditeurs de *Dix ans de bohème* s'appliquent sans doute à la lettre de Charles Cros et à son hellénisme de fantaisie. On remarque qu'Émile Goudeau s'amuse également à helléniser son nom dans « Les Grecs », dès le premier vers : « Un soir, Æmilios, prince de la Déveine »².

L'ode au centre de la lettre de Cros est la fameuse « Chanson des Hydropathes », cri de ralliement du groupe du même nom. Celui-ci n'existe plus en tant que tel au moment où Cros écrit à Salis, mais de nombreux Hydropathes ont rejoint le Chat Noir, à commencer par Charles Cros lui-même. Les allusions ludiques qui sont à la base du nom des « Hydropathes » ont été commentées à de multiples reprises. On retrouve bien entendu le goût de l'hellénisation, que la Chanson de Cros traduit par « nous souffrons de l'eau », répété plusieurs fois dans le texte. Il s'agit également d'une référence directe au patronyme du fondateur du groupe, Émile Goudeau. La peur de l'eau permet à Cros de chanter une ode à tous les alcools qui égayaient les réunions des Hydropathes.

Parmi les titres composés par Cros à l'intention des cabarets littéraires, la « Chanson des sculpteurs », chantée pendant les soirées des Hydropathes, est sans doute le texte qui présente la plus forte densité parodique. L'axe principal de la satire est la raillerie envers la fascination des Parnassiens pour la sculpture. Nous avons déjà vu des allusions tout au long des chapitres précédents, mais la « Chanson des sculpteurs » est sans doute la satire du Parnasse la plus aboutie de l'œuvre de Cros. S'il fallait lui assigner un hypotexte particulier, il s'agirait sans conteste de « L'Art » de Théophile Gautier, extrait d'*Émaux et camées*, considéré comme un véritable manifeste exposant les valeurs de la poétique parnassienne.

L'hypotexte s'appelle « L'Art » et en expose effectivement les principes, ce qui se retrouve dès le premier vers de l'hypertexte : « Proclamons les princip's de l'art ! »³. Puis la chanson de Cros passe en revue les matières utilisées par le sculpteur : terre glaise, bronze, plâtre... le procédé était déjà présent dans certaines strophes de l'hypotexte : la quatrième est dédiée à l'argile, la suivante au marbre (carrare et paros), suivent le bronze et l'agate. Les exclamations de Cros, notamment le « Personn' ne bouge ! »⁴, parodient le ton impétueux de Gautier, notamment la deuxième strophe avec « Point de contraintes fausses ! »⁵, d'autant

¹ *Ibid.*, p. 145, note 2.

² *Ibid.*, p. 243.

³ Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 140, v. 1.

⁴ *Ibid.*, p. 140, v. 6.

⁵ Gautier, Théophile, *Œuvres poétiques complètes*, éd. cit., p. 570.

que, dans le vers suivant, il est demandé à la Muse de « marcher droit ». Il y a également une allusion à la notion d'« impassibilité », souvent associée au Parnasse¹.

La pierre est synonyme de longévité pour les Parnassiens, comme l'exprime Gautier : « Le buste / Survit à la cité »², le « rêve flottant » doit accéder à la pérennité en se fixant dans le « bloc résistant »³. Cette affirmation se retrouve dans la parodie, tout en étant comiquement atténuée par l'évocation de l'usure des cloches : « Le bronz' dure, à moins qu' par hasard, / Pour des cloch's on n' luse »⁴. De même, le « contour pur »⁵ de l'hypotexte est transformé de manière crue par Cros : « Les contours des femm's, c'est du lard, / La chair, c'est d' la viande »⁶.

Au-delà de ces transformations parodiques, la dérision de Cros s'exerce surtout dans le ton de son propre poème. Les déclarations élitistes des Parnassiens aboutissent à une poésie aux allures de « chanson à boire ». De même, les métaphores sculpturales, destinées à valoriser un art éloigné des préoccupations immédiates, sont exprimées dans un langage trivial, comparable à celui d'un ouvrier commentant les matières premières avec lesquelles il travaille. La dernière transformation parodique que nous avons décrite peut nous servir d'illustration : la dégradation de la notion de « chair » est tout à fait conforme à ce que les Parnassiens mettent en avant, en opposition avec la pureté de l'art. C'est dans la manière prosaïque de l'exprimer que réside la parodie, bien éloignée de la parole d'un poète que le mépris du vulgaire a confiné hors du commun des mortels.

3.5. Les textes en collaboration avec Émile Goudeau.

Charles Cros et Émile Goudeau ont publié dans la presse une série de textes humoristiques qu'ils signent d'un pseudonyme, mot-valise inspiré de leurs prénoms : Carlemyll. Tirant prétexte de débats de société (le divorce, la peine de mort), ces articles sont saturés d'allusions, « clin d'œil » et autres références. Nous nous limiterons à l'hypertextualité littéraire, ce qui nous permettra d'illustrer un certain nombre de procédés parodiques déjà identifiés précédemment. Dans « Le mariage de Gontran », celui-ci désire

¹ Catulle Mendès en fait remonter l'origine à un poème de Glatigny dédié à Théophile Gautier (Mendès, Catulle, *La Légende du Parnasse contemporain*, éd. cit., p. 7). Comme l'indique Maurice Souriau, le poème était en réalité dédié à Baudelaire et « L'Impassible » était également le surnom de Leconte de Lisle, qui a pu par la suite s'étendre à l'ensemble des poètes du Parnasse (Souriau, Maurice, *Histoire du Parnasse*, éd. cit., « Introduction », p. XLVIII).

² Gautier, Théophile, *Œuvres poétiques complètes*, éd. cit., p. 571.

³ *Ibid.*, p. 572.

⁴ Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 140, v. 11-12.

⁵ Gautier, Théophile, *Œuvres poétiques complètes*, éd. cit., p. 571.

⁶ Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 141, v. 19-20.

épouser Virgine-Herminie-Itheurgarde du Sacré-Cœur des Plates-Bandes, mais le père de la jeune fille s'oppose à cette union. Gontran décide de forcer le destin en se substituant au garçon de bains qui chaque jour livre l'eau destinée à la baignoire de mademoiselle des Plates-Bandes. Cela donne l'occasion d'une scène à forte densité parodique :

Il est déguisé en *pauv'ouverrier*. Que va-t-il faire dans la deuxième rue à gauche ? (pas de réclame.) Mystère. Le lendemain, Gontran VII, vicomte d'Éponges (voir ci-dessus le blason), était garçon de bains, et traînait vers l'hôtel des Plates-Bandes le tonneau où frémissait l'onde, etc., et par-dessus la baignoire retentissante¹.

Le « *pauv'ouverrier* » est extrait d'un chant révolutionnaire, « Le grand métingue du métropolitain », composé par Maurice Mac-Nab, chansonnier des Hydropathes et du Chat Noir : « Car c'est toujours le pauvre ouvrier qui trinque, / Même qu'on le fourre au violon pour un rien »². La référence est bien entendu ludique dans un récit qui met en scène des aristocrates aux noms ronflants. Cros et Goudeau s'amuse à accentuer la prononciation populaire en triplant le « r » d'« ouvrier ». La question « que va-t-il faire ? » et le rappel à un passage précédent (« voir ci-dessus »), donnent au texte une allure de roman-feuilleton, là aussi en décalage avec le caractère dérisoire de l'intrigue et son absence de suspense. La mention du « tonneau où frémissait l'onde » crée aussi un effet humoristique par son aspect excessivement poétique, aux accents presque hugoliens (« L'air frémit ; l'onde est plus sonore »³), en contradiction avec le contexte ; à cela s'ajoute un etc. qui achève de banaliser le lyrisme en porte-à-faux de la phrase.

Ce dernier effet est prolongé par la suite du texte, comprenant un extrait de *Faust* cohabitant avec des bruits d'eau versée dans une baignoire et par un monologue au lyrisme grandiloquent et ridiculisé par un redoublement sonore (« Ô eau ») :

Salut, demeure chaste et pure !

Il s'oubliait jusqu'à chanter Faust sous la baignoire.

Bing boum, bing boum ! La baignoire est à terre. Pchuit ! Pchuit ! L'eau est dans la baignoire.

- Ô eau ! qui dois contenir son beau corps, ô chambre parfumée dont les murs indiscrets contempleront sa forme immaculée ! Ô peignoir jeté sur le pouf, qui la sécheras ! Ô air qui circuleras dans sa chevelure ! Ô... ! Ô... !⁴

¹ *Ibid.*, p. 463.

² Mac-Nab, Maurice, *Poèmes incongrus, suite aux Poèmes mobiles : contenant ses nouveaux monologues et dernières chansons*, Vanier, 1891, p. 21.

³ Hugo, Victor, *Œuvres poétiques III*, « Le poète bat aux champs », éd. P. Albouy, Gallimard, Pléiade, 1974, p. 18.

⁴ Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 463.

On voit bien qu'au-delà de la vacuité générale du propos, c'est l'idéalisation par le poète de la femme aimée que Cros et Goudeau s'amuse à pousser à son paroxysme. En effet le contraste est grand entre ce monologue poétique et sa conclusion : « - Ô Eau !... recommence-t-il ; mais sa douleur, ses sanglots l'empêchent de continuer, et une larme, une perle d'amour, tombe dans cette eau dont il envie le sort »¹. Un mois après, la jeune fille se rend compte qu'elle est enceinte, ce qui ne laisse aucun doute quant à la nature de la « perle d'amour » échappée à Gontran.

La parodie est également présente dans « Un clou chasse l'autre », à propos des problèmes financiers de la famille Grassouillet :

Après la chute de l'empire, dans une boue sanglante, comme dit l'orateur, Hippolyte Grassouillet se trouva fort dépourvu...

Plus de cazadorès pour monsieur, plus de bas à jour pour madame. Plus de beurre dans les épinards, l'heure de la margarine avait sonné.

Grassouillet, dont le chapeau rougissait sous les dernières averses, - le fait est récent, et les boulevardiers mettront facilement les vrais noms sur les masques, - Grassouillet cherchait de l'ouvrage².

L'orateur est peut-être Francis de Pressensé, qui déclara à la tribune du club de Saint-Martin : « l'empire n'est plus (*bravos*), il est tombé dans la boue sanglante d'où il était sorti »³. Quoi qu'il en soit, c'est le caractère à la fois stéréotypé et grandiloquent de l'expression que Cros et Goudeau s'amuse à télescoper avec une transformation de « La cigale et la fourmi » de La Fontaine (« se trouva fort dépourvu »). Le luxe perdu par le couple est symbolisé par les « cazadorès », une marque de cigares, et les « bas à jour » de madame. On notera que « Les bas à jour » était le titre d'un chapitre du *Rouge et le noir*, dans lequel ces bas, qu'elle fait venir de Paris, symbolise la coquetterie de Madame de Rênal dans sa volonté de plaire à Julien. Le passage s'amuse également à parodier l'expression « du beurre dans les épinards », en la prenant au premier degré et en précisant qu'il est remplacé par de la margarine. Selon Louis Forestier, Grassouillet était le surnom d'Auguste Gras-Vergeraud, « ami commun des deux auteurs, rencontré aux Hydropathes »⁴, il est aussi précisé qu'il « aida Cros dans ses travaux sur la photographie en couleurs »⁵. C'est sans doute ce dernier élément qui a donné naissance au chapeau qui change de couleur sous la pluie d'« Un clou chasse l'autre ».

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 466.

³ *Club de la Porte-Saint-Martin. Séance d'ouverture, 17 octobre 1870. Discours des citoyens Desmarets et de Pressensé*, Beillièvre, 1870, p. 11.

⁴ Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 1217, note 2 de la page 465.

⁵ *Ibid.*, p. 1255, note 1 de la page 652.

Ces passages sont spectaculaires par leur densité intertextuelle et parodique. Comme dans *Le Moine bleu*, les allusions parodiques, à l'actualité ou même amicales (comme dans le cas d'Émile Goudeau et Charles Cros chambrant leur camarade « Grassouillet ») se multiplient, s'appellent les unes les autres. Le cas du « Drame de la rue des Anglais » illustre parfaitement ce principe. Forestier voit en lui l'un des textes les plus « chargés en allusions que Cros - et Goudeau - aient produits : à croire qu'ils se sont amusés à proposer au lecteur un jeu de devinettes plus ou moins difficiles »¹. La plupart de ces allusions dépassent le cadre de notre étude sur la poésie et la parodie, même si l'ombre d'un hypotexte hugolien n'est jamais très éloignée. Comme le remarque Forestier, l'article se veut une réflexion sur la peine de mort, thème souvent traité par Victor Hugo². On peut alors se demander si l'ouverture de l'article ne prend pas pour cible le style du grand auteur romantique :

Sommes-nous partisans de la peine de mort ? Non. Pourquoi ? Nous pourrions répondre par des phrases d'autant plus sonores qu'elles sont plus creuses, par des formules transcendantes ou par des sentimentalités pleurnichardes³.

Le dernier des textes de « Carlemyll », intitulé « Les eaux minérales », est sans doute le plus intéressant pour notre travail, notamment par la présence d'une « Tyrolienne des Pyrénées » qui rappelle les nombreuses chansons en vogue chez les Hydropathes et autres groupes comparables. Il met en scène Thaddée Monaco et sa femme, Ruth Hackejethem durant leur séjour dans la station balnéaire de Val-Cujas, située dans les Pyrénées-Verticales. On remarque que les noms des personnages sont fortement surdéterminés. « Thaddée », nom d'origine hébraïque, est associé à « Monaco », station balnéaire luxueuse. Cros et Goudeau usent ainsi du stéréotype associant richesse et judaïté. Le nom de sa femme, Ruth Hackejethem, a également des sonorités juives tout en reposant sur un jeu de sonorités (« ah que je t'aime »). Les clichés sont renforcés par l'évocation de la spéculation à l'origine de leur fortune, puisqu'il est précisé que Thaddée Monaco « fait à sa guise la hausse ou la baisse sur les bas fonds du Sahara (Paris-Londres-Vienne) »⁴.

Le couple se trouve au casino lorsqu'il subit l'attaque d'un bandit espagnol, Lope de Vega. Cros et Goudeau s'amuse à utiliser le nom d'un poète et dramaturge espagnol qui a mis en scène des *bandoleros*, bandits de grand chemin catalans. Celui-ci demande la permission d'attaquer l'établissement le lendemain, par une lettre cachetée de « cire

¹ *Ibid.*, p. 1217, note 1 de la page 470.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 470.

⁴ *Ibid.*, p. 480.

andalouse » et dont l'enveloppe dégage « un parfum dépravé, tant il est suave »¹. Ce sont là tous les clichés littéraires, et particulièrement romantiques, liés à l'Espagne que Cros et Goudeau tournent en dérision. Dans *Le Moine bleu*, nous avons déjà rencontré des parodies d'*Hernani* et *Ruy Blas* de Victor Hugo et de *Carmen* de Bizet, œuvres phares d'une véritable mode hispanisante dans la littérature française du XIX^e siècle. Comme le décrit Sylvain Ledda, « à partir des années 1820, poésies, romans, vaudevilles, mélodrames, tragédies et opéras imposent des clichés espagnols sur la scène parisienne »². Il remarque également que le « bandit espagnol », l'un des personnages les plus récurrents de cette mode, subit déjà un traitement parodique sous la plume même d'Hugo, dans *Ruy Blas* :

Le bandit de grand chemin connaît une incarnation dégradée en héroïco-comique en la personne de Don Cesar, alias Zafari, qui tout en conservant le sens de l'honneur des héros au grand cœur a perdu le noble dessein qui animait Hernani : un brigand de pacotille, passé maître dans l'art des galanteries³.

C'est ce personnage de bandit-dandy d'opérette que Cros et Goudeau caricaturent à merveille, comme en témoigne l'apparition de Lope de Vega dans le casino de Val-Cujas :

Onze heures et demi sonnèrent au programme. C'était l'entrée de Lope de Vega. Il paraît sur l'estrade ; les corsages plats s'enflent. Pourquoi ? C'est bien simple. Lui, pur Espagnol (Irlandais de naissance), émerge de la porte du fond, culotté de faon mort-né, cliquetant de paillettes malvoisie, l'épée battant à la cuisse, le feutre (*sombrero*) fatalisant le regard⁴.

Lope de Vega se met ensuite à interpréter sa « Tyrolienne des Pyrénées ». Le texte, comme beaucoup de chants en vogue dans les groupes fumistes, imite les effets de l'oralité par des abréviations ou prolonge au contraire certaines lettres pour donner un effet de musicalité (« *Si l'mari veut fair' sa tê-ê-te* »⁵). On retrouve un hispanisme de pacotille au niveau du vocabulaire : « *Branle-bas ! / Caramba !* »⁶. Après avoir décrit la manière dont il s'en prend aux couples qu'il rançonne dans ses montagnes, le bandit décrit le sort réservé aux enfants : « *J' suis pas un bureau d' nourri-i-ce, / Si l' gosse gueul' comme un chacal, / Pas d' danger que je l' dévi-isse, / Moi, je l' gob', ce p'tit animal* »⁷. La férocité des bandits envers les enfants appartient également à la légende populaire et à la littérature, avec des figures

¹ *Ibid.*, p. 483.

² Ledda, Sylvain, *op. cit.*, p. 95.

³ *Ibid.*, p. 93.

⁴ Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 484.

⁵ Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 484.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 485.

telles Trucafort, célèbre pour leurs enlèvements et meurtres d'enfants¹. Tandis que ses complices dévalisent les clients des casinos, le bandit enlève Madame Thaddée Monaco, à son grand plaisir, « et s'enfuit en reprenant son refrain ! (On avait demandé bis) »². Après paiement d'une rançon, Mme Monaco, « en larmes, désolée de quitter ce paysage alpestre, capiteux et troublant »³, est rendue à son mari.

On voit à quel point Charles Cros et Émile Goudeau tournent en dérision la fascination littéraire, et particulièrement romantique, pour l'Espagne et ses bandits. La violence est transformée en une scène d'opérette dans laquelle le bandit joue sa partition de bellâtre pour bourgeoises en manque d'émotions fortes. Le procédé rappelle fortement la « Salomé » des *Moralités légendaires* de Jules Laforgue, dont la danse fatale est transformée en spectacle de cabaret. La parodie n'opère plus par une volonté de « retour au réel » comme cela avait souvent été constaté chez Corbière, mais plutôt par une exagération de tous les éléments du stéréotype

4. CONTINUITÉS

4.1. *Le Coffret de santal* (1873)

4.1.1. Un hypotexte particulier : Le « Cantique des cantiques ».

Nous allons commencer l'étude du *Coffret de santal* par une reprise du *Cantique des cantiques*⁴. Nous verrons que Cros, par cette réécriture, se situe dans une lignée poétique d'idéalisation de la femme aimée, perspective qui subira dans la suite de l'œuvre un violent retournement parodique. Le « Cantique des cantiques » est bien entendu le poème d'amour de référence, ce qui fait de cette section de la Bible un hypotexte de choix. C'est, par exemple, ce titre que Corbière parodie dans sa section « Sérénade des sérénades »⁵. Dans le *Coffret de santal*, c'est le « Chant Éthiopien » qui nous servira d'hypertexte. Charles Cros apporte principalement deux modifications à sa source, l'une se rapportant à l'instance d'énonciation et l'autre consistant en une décontextualisation du poème d'origine.

La première transformation qu'apporte Cros est indiquée dès le titre : il s'agit d'un chant « éthiopien », c'est-à-dire que la parole n'est donnée qu'à l'Éthiopienne, la « Sulamite »

¹ Ledroit, Mathias, *Le Bandolerismo catalan dans le Quichotte*, CLEA-université de Paris-Sorbonne, p. 2. Lien internet : <http://donquijotedelamancha.free.fr/Bandolerismo.pdf>.

² Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 486.

³ *Ibid.*, p. 487.

⁴ Hypotexte identifié par Louis Forestier : Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 1090, note 1 de la page 64.

⁵ Cf. Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 101, note 1.

à qui le roi Salomon consacrait son cantique. Ainsi, Charles Cros se livre à un travail de réduction : un dialogue est ramené à un monologue et le long *Cantique* est réduit à un poème de cinq quatrains. Cela donne lieu à un étonnant travail de condensation de l'hypotexte, dans lequel un certain nombre d'assertions de David ne sont pas supprimées, mais exprimées du point de vue de sa maîtresse. Ainsi, lorsque David s'exclame : « Tes joues sont belles au milieu des colliers, / Ton cou est beau au milieu des rangées de perles. / Nous te ferons des colliers d'or, / Avec des points d'argent »¹, la version de Cros use du discours rapporté : « pourquoi, mes compagnes, / Entrelacer ces perles de lait ? / Mon cou - dit-il - sans perles lui plaît »².

On trouve une autre transformation à propos des dents de la bien-aimée, qui sont à plusieurs reprises comparées dans le *Cantique* à des « brebis tondues » portant des jumeaux et n'étant pas stériles. Cette comparaison, sans doute très flatteuse dans le contexte de rédaction de ce texte, est quelque peu réactualisée par Cros : « Le blanc muguet fait des perles blanches. / Mon bien-aimé rattache à mes hanches / Mon pagne orné de muguet en fleur ; / Mes dents - dit-il - en ont la pâleur »³. Cela nous met sur la piste de la seconde modification de Cros, à savoir le déplacement du chant d'amour dans un contexte familial. En plus de transformations ponctuelles, l'hypertexte opère la suppression d'éléments qui se rapportaient directement à la société de l'ancien Israël : noms propres de personnes ou de villes (Salomon, Jérusalem, les vignes d'En-Guédi, etc.). Ainsi, le poème de Cros, tout en gardant le ton général de son hypotexte, l'intègre dans un indéterminé temporel, mais également géographique : la référence à l'Ethiopie dans le titre apporte un élément exotique, mais la présence de muguet dans le poème se réfère à des climats plus tempérés. C'est donc une relative incertitude qui se maintient.

Il faut ajouter que le livre biblique est nommément cité quelques poèmes plus loin, dans un « Sonnet » sans doute dédié à Nina de Villard : « J'y vois la brune amie à qui rêvait en vers / Celui qui fit le doux cantique des cantiques ; / J'y vois ces yeux qui, dans des tableaux encaustiques, / Sont, depuis Cléopâtre, encore grands ouverts »⁴. Les premiers vers du sonnet évoquaient également un vocabulaire religieux : « Je voudrais, en groupant des souvenirs divers, / Imiter le concert de vos grâces mystiques »⁵. On voit que l'idéalisation de la Femme pousse Cros à utiliser un champ sémantique lié à la religiosité. Le poème « À une jeune fille »

¹ *La Sainte Bible*, éd. L. Segond, Imprimerie de l'université, 1923, p. 552, 1:10.

² Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 64, v. 6-8.

³ *Ibid.*, p. 64, v. 13-16.

⁴ *Ibid.*, p. 87, v. 5-8.

⁵ *Ibid.*, p. 87, v. 1-2.

pousse à son extrême cette logique d'idéalisation et de sanctification de la Femme : celle-ci incarne à la fois la perfection physique, « Comme ta beauté se révèle / Au-dessus de toute beauté »¹, et l'élévation spirituelle : « Comme en de mystiques ardeurs / Tu laisses planer haut ton âme »². Cette accumulation de qualités permet d'accéder à un « glorieux chemin »³ : « À coup sûr, tu ne seras pas / Épouse heureuse, douce mère ; / Aucun attachement vulgaire / Ne peut te retenir en bas »⁴. Cet exercice d'adoration subit, dans le dernier vers, une soudaine variation de ton : « Va donc ! tout ploiera sous tes pas, / Que tu sois la vierge idéale / Ou la courtisane fatale... / Si la mort ne t'arrête pas »⁵. La dénomination de « vierge idéale » correspond à l'esprit de l'ensemble du poème, tandis que la « courtisane » est quelque peu inattendue. Quant à l'évocation finale de la mort, elle jette un trouble supplémentaire sur le ton triomphant des vers qui précédaient. Cette conclusion indique des « voies de sortie », des remises en question du statut d'idéalité de la Femme, qui seront exploitées de manière plus complète dans d'autres poèmes de Cros, particulièrement dans ses parodies.

4.1.2. La parodie de Baudelaire

Dès le poème qui fait l'ouverture du *Coffret de santal*, « La vie idéale », on trouve des échos baudelairiens : « Et l'on songerait, parmi ces parfums / De bras, d'éventails, de fleurs, de peignoirs, / De fins cheveux blonds, de lourds cheveux noirs, / Aux pays lointains, aux siècles défunts »⁶. Ce passage rappelle « Un hémisphère dans une chevelure », poème en prose de Baudelaire, dans lequel la seule odeur des cheveux crée un univers de souvenirs et de visions exotiques. Le motif est repris dans le sonnet « Supplication » : « Ta chevelure, en ces odeurs / Fines et chaudes qu'elle exhale, / Fait rêver aux tigres rôdeurs / D'une clairière tropicale »⁷. Cros a ici concentré deux éléments importants de ses descriptions féminines : la comparaison au fauve et le parfum des cheveux. La fascination pour ce dernier motif confine même le poète au silence : « Il faut que je ne dise rien / De l'odeur de sa chevelure »⁸. Les variations sur ce thème continuent avec « Sultannerie » :

Dans tes cheveux, flot brun qui submerge le peigne
Sur tes seins frissonnants, ombrés d'ambre, que baigne
L'odeur des varechs morts dans les galets le soir,

¹ *Ibid.*, p. 101, v. 9-10.

² *Ibid.*, p. 101, v. 13-14.

³ *Ibid.*, p. 101, v. 18.

⁴ *Ibid.*, p. 101, v. 21-24.

⁵ *Ibid.*, p. 102, v. 37-40.

⁶ *Ibid.*, p. 48, v. 13-16.

⁷ *Ibid.*, p. 103, v. 5-8.

⁸ *Ibid.*, p. 104, v. 5-6.

Je veux laisser tomber par gouttes les essences
Vertigineuses et, plis froids, les patiences
Orientales, en fleurs d'or sur tulle noir¹.

La suite du poème évoque irrésistiblement « l'odeur du tabac mêlé à l'opium et au sucre »² de l'hypotexte baudelairien : « Dans l'opium de tes bras, le haschich de ta nuque, / Je veux dormir, malgré les cris du monde eunuque »³. Une dernière occurrence nous permettra d'illustrer à quel point Cros exploite de manière infinie une même référence : « Nefs, haschisch... j'ai rêvé l'ivresse orientale, / Et mon rêve s'incarne en ta beauté fatale. / Car, plus encor qu'en mes plus fantastiques vœux, / J'ai trouvé de parfums dans l'or de tes cheveux »⁴. Cependant, dans *Le Collier de griffes*, le motif se retourne contre lui-même : « Sur le sable étendue en l'or de tes cheveux, / Des cheveux qui te font comme une tombe blonde »⁵. Les cheveux, autrefois portes d'entrée vers un monde idéal et onirique, sont maintenant synonymes d'enfermement. Dans le dernier vers de « Hiéroglyphe », toujours dans *Le Collier de griffes*, c'est la femme dans son ensemble qui est associée à une tombe : « Femme ! femme ! cercueil de chair ! »⁶.

Le poème « À une chatte » est l'un des plus baudelairiens du recueil. Il rappelle irrésistiblement « Le chat » des *Fleurs du mal*, dont il est une sorte de variation. Charles Cros s'interroge : « Chatte blanche, chatte sans tache, / Je te demande, dans ces vers, / Quel secret dort dans tes yeux verts, / Quel sarcasme sous ta moustache »⁷. Le premier quatrain du poème baudelairien était proche : « Viens, mon beau chat, sur mon cœur amoureux ; / Retiens les griffes de ta patte, / Et laisse-moi plonger dans tes beaux yeux, / Mêlés de métal et d'agate »⁸. Ce regard rappelle à Baudelaire une figure féminine : « Je vois ma femme en esprit. Son regard, / Comme le tien, aimable bête, / Profond et froid, coupe et fend comme un dard »⁹. Le poète évoque encore « Un air subtil, un dangereux parfum » qui « Nagent autour de son corps brun »¹⁰. Nous verrons ultérieurement à quel point Cros utilise ce lien entre les motifs « femme-animal » et « fascination-inquiétude », sur fond de misogynie fin-de-siècle¹¹. Mais leur utilisation est ici quelque peu différente, plus proche d'une sorte de trouble métaphysique.

¹ *Ibid.*, p. 109-110, v. 1-6.

² Baudelaire, *Œuvres complètes I*, éd. cit., p. 301.

³ Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 110, v. 13-14.

⁴ *Ibid.*, p. 125, v. 10-13.

⁵ *Ibid.*, p. 169, v. 5-6.

⁶ *Ibid.*, p. 179, v. 12.

⁷ *Ibid.*, p. 92, v. 1-4.

⁸ Baudelaire, *Œuvres complètes I*, éd. cit., p. 35, v. 1-4.

⁹ *Ibid.*, v. 9-11.

¹⁰ *Ibid.*, v. 13-14.

¹¹ Cf. *supra*, « III. La parodie chez Charles Cros, 4.6. Statut de la Femme et misogynie « fin-de-siècle ».

Il se demande d'abord si la sérénité du chat ne provient pas d'une certaine supériorité de l'instinct animal sur les interrogations humaines et c'est en conclusion que survient le motif de l'inquiétude devant les yeux du félin : « Où va la pensée, où s'en vont / Les défuntes splendeurs charnelles ?... / Chatte, détourne tes prunelles ; / J'y vois trop de noir au fond »¹.

Il apparaît donc clairement que Cros se situe dans la continuité de Baudelaire, par une hypertextualité du registre de l'hommage et de l'admiration. Le comique s'estompe au profit d'un registre ludique teinté d'une touche de satire à l'égard de la Femme, figure aussi mystérieuse que dangereuse. C'est du point de vue formel que Cros apporte le plus de modifications aux hypotextes. « Le Chat » de Baudelaire était un sonnet avec alternance de dizains et d'octosyllabes. Cros adopte, quant à lui, une forme beaucoup moins habituelle que le sonnet : six quatrains d'octosyllabes à rimes croisées. Cela correspond à la forme générale du rondeau redoublé, encore appelé rondeau parfait, même s'il manque chez Cros l'élément de répétition qui donne justement son nom au rondeau : la répétition du premier vers dans la suite du poème. On voit ainsi que, à la suite de Théodore de Banville, Cros n'hésite pas à ressusciter de vieilles formes parfois tombées en désuétude. Avec les « triolets fantaisistes », Cros utilisait déjà une forme particulière de rondeau : le triolet. Philippe Andrès, dans sa monographie consacrée à Banville, illustre l'influence du grand poète parnassien sur ses successeurs :

Il [Banville] s'exerce à la forme à proprement parler du rondel sans doute dès 1858, dans la *Revue française* ou dans *L'Abeille impériale* en 1860. C'est Banville qui relance cette mode reprise par Tristan Corbière dans *Les Amours jaunes* en 1873 ; Maurice Rollinat dans son recueil *Dans les brandes : poèmes et rondels* (1877) ou *Les Névroses* (1883) ; Charles Cros et aussi Albert Glatigny dont les *Poésies complètes* paraissent en 1879 chez Alphonse Lemerre².

Cette remarque est intéressante puisqu'on y retrouve les grands parodistes qui nous occupent. Cela illustre que des auteurs tels que Cros, Corbière ou Glatigny, qui renouvellent la poésie par la parodie des auteurs classiques ou romantiques, peuvent aussi prendre un chemin inverse : créer de la nouveauté en ressuscitant des formes anciennes.

Nous allons maintenant aborder le poème « Profanation », qui présente des éléments baudelairiens mêlés à la parodie d'une fameuse chanson populaire. Dès l'attaque, « Je n'ai pas d'ami, / Ma maîtresse est morte », Cros parodie « Au clair de la lune » : « Ma chandelle est

¹ Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 93, v. 21-24.

² Andrès, Philippe, *op. cit.*, p. 215.

morte, je n'ai plus de feu »¹. Le texte est modifié et renversé, l'élément « Je n'ai » précédant « ma (...) est morte ». Ce genre de renversement, dans une parodie, est généralement programmatique et sert de balise à une inversion des valeurs de l'hypotexte. C'est pourquoi il se situe souvent dans le titre, ou comme ici dans les premiers vers où il remplit la même fonction. En effet, si « Au clair de la lune » se termine par le sous-entendu d'une union entre « l'aimable Lubin » et « la brune »², « Profanation » est au contraire le poème de la solitude : « Peut-on vivre seul ? / Mon désir qui dure / Retrouve un linceul / Plein de pourriture »³. Cros pervertit le message originel d'une chanson populaire en le mêlant à des motifs plus sombres, proches d'« Une charogne » de Baudelaire.

On retrouve une opération similaire dans le poème suivant : « Berceuse ». Des éléments d'« Au clair de la lune », en l'occurrence le passage « ma chandelle est morte », sont clairement identifiables : « Voici que j'ai mis l'éteignoir / Sur la chandelle »⁴. La source baudelairienne est à nouveau « Le chat », même si Cros insiste sur la solidarité entre le narrateur et le félin, aux dépens de l'association du chat et de la femme. Le poète et le chat s'endorment ensemble : « Nous n'avons pas pris de café, / Et, dans notre lit bien chauffé / (Qui veille pleure) / Nous dormirons, pattes dans bras »⁵. Nous remarquons que Cros a glissé, entre parenthèses, une parodie de l'expression « Qui dort dîne ». La parodie va d'ailleurs dans le même sens que l'original, les deux aphorismes décrivant la fonction de soulagement du sommeil : dans un cas il permet de se passer de repas, dans l'autre il préserve du chagrin (puisqu'au contraire celui qui ne dort pas pleure).

Chacun est livré à ses propres rêves, peuplés chez le chat de combats sur les toits et chez le poète de celle qu'il aime, mais l'onirisme tourne à la farce vaudevillesque : « Et ton cauchemar sur les toits / Te dira l'horreur d'être trois / Dans une idylle. / Je subirai les yeux railleurs / De son faux cousin, et ses pleurs / De crocodile »⁶. « À une chatte » vantait la supériorité de l'instinct animal en comparaison des faiblesses humaines. Mais ici, Charles Cros accentue l'identité entre les deux créatures : les deux se réveillent en sursaut, l'un tombant du toit couvert de griffures, l'autre pensant mourir sous les coups d'épée « Du fat qu'elle aime »⁷. L'identité se renforce dans la dernière strophe : « Puis, hors du lit, au matin

¹ *Le Chansonnier de la Guinguette ou les délices des buveurs. Recueil de chansons anciennes et nouvelles les plus agréables à chanter en société*, Le Bailly, 1851, p. 24.

² *Ibid.*, p. 25.

³ Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 115, v. 5-8.

⁴ *Ibid.*, p. 116, v. 2-3.

⁵ *Ibid.*, p. 116, v. 7-10.

⁶ *Ibid.*, p. 116, v. 19-24.

⁷ *Ibid.*, p. 117, v. 30.

gris, / Nous chercherons, toi, des souris / Moi des liquides / Qui nous fassent oublier tout, / Car, au fond, l'homme et le matou / Sont bien stupides »¹.

La structure du poème est également intéressante : les strophes sont des sizains composés de deux séries de deux octosyllabes et d'un tétrasyllabe. La succession octosyllabe-tétrasyllabe donne bien entendu la sensation d'un alexandrin « brisé » et réparti sur deux vers. Cela est confirmé par les enjambements qui lient octosyllabes et tétrasyllabes dans la plupart des cas, par exemple dans la première strophe : « Voici que j'ai mis l'éteignoir / Sur la chandelle »². L'enjambement peut également renforcer des « cassures » sémantiques, telle que la chute interne au rêve et qui provoque le réveil : « Griffé, mordu, tombant du haut / Du toit »³. On notera que cette technique de brisures de l'alexandrin est utilisée par d'autres poètes contemporains de Cros et dont les démarches artistiques sont comparables : Rimbaud alterne tétrasyllabes et octosyllabes dans « Les réparties de Nina »⁴, Verlaine utilise des tercets d'octosyllabes séparés par la répétition du vers tétrasyllabique « Dansons la gigue » dans « Streets. I. »⁵.

La célébrité de la chanson « Au clair de la lune » explique, bien entendu, qu'elle soit parodiée, l'effet ludique n'étant pas perturbé par une difficulté de reconnaissance de l'hypotexte. Nous venons d'en rencontrer deux occurrences chez Charles Cros, il n'est donc pas inutile de souligner que c'est également le cas dans *Les Amours jaunes*, par exemple dans le « Poète contumace » : « ... Il pleut dans mon foyer, il pleut dans mon cœur feu. / Viens ! Ma chandelle est morte et je n'ai plus de feu... »⁶. Dans ce poème à l'humour désabusé, Corbière traitait, comme le fait Cros dans « Profanation » et « Berceuse », du thème de l'absence et de la solitude.

Pour conclure ce chapitre sur l'hypotexte baudelairien et le traitement que Cros lui fait subir, nous en revenons à « Une charogne » de Baudelaire. Même si le poème rappelle la destination de toute chair, il illustre également une certaine idéalité passant par le souvenir, dans les derniers vers du poème : « Alors, ô ma beauté ! dites à la vermine / Qui vous mangera de baisers, / Que j'ai gardé la forme et l'essence divine / De mes amours décomposés ! »⁷. Dans le poème aux accents parnassiens « La dame en pierre », Cros utilise des termes proches pour décrire une statue mortuaire : « La mort n'a pas atteint le beau. / La

¹ *Ibid.*, p. 117, v. 31-36.

² *Ibid.*, p. 116, v. 2-3.

³ *Ibid.*, p. 117, v. 27.

⁴ Rimbaud, *Œuvres complètes*, éd. cit., p.71-74.

⁵ Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, éd. Y.-G. Le Dantec, Gallimard, Pléiade, 1962, p. 206.

⁶ Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 98, v. 171-171.

⁷ Baudelaire, *Œuvres complètes I*, éd. cit., p. 32, v. 45-48.

chair perverse est tuée, / Mais la forme est, sur un tombeau, / Perpétuée »¹. Le dernier quatrain de « Possession » du *Collier de griffes* fait varier le thème, en omettant le stade de la décomposition au profit d'une renaissance future : « Et pendant que son corps attend pâle et glacé / La résurrection de sa beauté charnelle, / Dans ce monde où, royale et douce, Elle a passé, / Nous ne pouvons rester qu'en nous souvenant d'Elle »². L'une des transformations les plus intéressantes est celle qu'opère « Avenir », également extrait du *Coffret de santal* : « Ô lecteurs à venir, qui vivez dans la joie / Des seize ans, des lilas et des premiers baisers, / Vos amours font jouir mes os décomposés »³. On voit que les « amours décomposés » de la « Charogne » baudelairienne sont justement décomposés dans l'hypertexte, c'est-à-dire que les deux termes sont séparés puis réactualisés : les « amours » deviennent celles des lecteurs et la décomposition est celle du poète. Cette « cassure » de l'expression baudelairienne correspond à un étirement dans le temps et pose les bases de la vision de l'art de Charles Cros. De même que, lui vivant, il est ému par les « traces » laissées par des morts, une lettre d'amour ou l'odeur d'une tabatière, ainsi le poète laisse des vers qui seront lus par les futures générations : « Mes vers vous raviront, vous qui n'êtes pas nés »⁴.

4.2. Charles Cros a-t-il lu *Les Amours jaunes*?

Nous allons à présent aborder le *Collier de griffes* sous un angle critique entièrement inédit, en nous interrogeant sur la possibilité d'une influence des *Amours jaunes* de Corbière sur Charles Cros. Nous allons commencer par un premier exemple plutôt troublant, ne serait-ce qu'au niveau des intitulés des deux poèmes. Dans « Pluriel Féminin », Cros annonce dès le titre la contrainte formelle à laquelle il se soumet : se limiter à des rimes féminines et au pluriel. Ce « féminin pluriel » se rapporte aux « amours anciennes », « passées », « perdues »⁵, qui se mélangent à présent dans l'esprit du poète et qu'il souhaite chasser de son cœur. Comme l'explique Forestier, « Banville avant lui et Verlaine dans la gracieuse *Mandoline* des *Fêtes galantes* et dans deux petits poèmes des *Romances sans paroles* avaient donné des exemples de pièces entièrement rimées au féminin »⁶. Mais le titre du poème rappelle également « Féminin singulier »⁷ de Tristan Corbière. Certes, celui-ci ne remet pas en cause l'alternance des rimes par genres, on remarque cependant que les rimes féminines

¹ Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 57, v. 49-52.

² *Ibid.*, p. 105, v. 9-12.

³ *Ibid.*, p. 133, v. 12-14.

⁴ *Ibid.*, p. 133, v. 8.

⁵ *Ibid.*, p. 171.

⁶ *Ibid.*, p. 1146, note 1 de la page 171.

⁷ Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 56.

sont toutes au singulier. Si ce rapprochement est insuffisant pour justifier l'hypothèse d'une influence des *Amours jaunes* sur Charles Cros, nous allons à présent tenter de l'étayer par d'autres observations.

« Dans la clairière » met en scène un duel de deux femmes, dont on peut deviner qu'elles aiment le même homme, lui-même spectateur du combat. Un hypotexte corbiérien apparaît : le « Duel aux camélias », qui parodiait lui-même « Duellum » de Baudelaire. La principale transformation de Corbière, comme nous l'avons vu, était de se livrer à un brouillage quasi impressionniste de son modèle, la description du combat se faisant par touches de couleurs. Cela s'observe par exemple à la désignation des combattants : « Un camélia blanc - là »¹, « Un camélia jaune, - ici »². On trouve ce type de désignation, et les mêmes couleurs chez Cros : « La blonde a le corps blanc »³, « La brune a le corps d'ambre »⁴. On trouve aussi le contraste entre le blanc des corps et le rouge du sang, ou la présence d'un observateur masculin débonnaire. Chez Cros, il se délecte en regardant ses maîtresses s'entre-tuer (« Tout paraît amuser ce jeune homme à l'œil doux »⁵), tandis que dans *Les Amours jaunes*, comme nous l'avons vu, l'ironie est que le spectateur se rend soudain compte, après avoir reçu un coup d'épée, qu'il est partie prenante du combat (« - Je vois rouge... Ah oui ! c'est juste : on s'égorge - »⁶). Ces différents éléments peuvent nous suggérer que le texte de Corbière fait office d'hypotexte intermédiaire entre « Duellum » de Baudelaire et le poème de Cros.

La section « Visions » du *Collier de griffes* s'achève sur une « Ballade de la ruine », qui offre un spectacle de désolation proche du « Poète contumace » de Corbière. Dans le château de Cros « s'émiette la pierre. / L'herbe pousse entre les pavés »⁷. La présence humaine est remplacée par une vermine parasite qui souligne la solitude du poète : « La galerie où les amis / Venaient faire joyeuse chère / Abrite en ses lambris moisis / Cloportes et chauve-souris ; / L'ortie a tué jusqu'au lierre »⁸. Corbière, quant à lui, décrit un « ancien vieux couvent »⁹ avec un « mur si troué que, pour entrer dedans, / On n'aurait pu trouver l'entrée »¹⁰, peuplé cependant d'une faune diverse : « Ce n'était plus qu'un nid à gens de contrebande, /

¹ *Ibid.*, p. 88, v. 10.

² *Ibid.*, p. 88, v. 11.

³ Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 182, v. 5.

⁴ *Ibid.*, p. 182, v. 7.

⁵ *Ibid.*, p. 182, v. 13.

⁶ Corbière, Tristan, p. 88, v. 9.

⁷ Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 187, v. 7-8.

⁸ *Ibid.*, p. 187-188, v. 9-13.

⁹ Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 92, v. 1.

¹⁰ *Ibid.*, v. 5-6.

Vagabonds de nuit, amoureux buissonniers, / Chiens errants, vieux rats, fraudeurs et douanier »¹. Dans les deux poèmes, la figure centrale est une absence, celle de la Femme, aussi fantomatique qu'obsédante. Dans l'évocation de celle-ci, les deux auteurs se rapprochent d'un certain romantisme frénétique. Cros dépeint l'ancienne occupante du château dans des termes proches du roman gothique : « Tous les serments furent trahis, / Les souvenirs sont en poussière, / Les midis éteints et les nuits / Pleines de terreurs et de bruits. / Qui fut la châtelaine altière ? / Pastels que la pluie a lavés / Restez muets sur ce mystère »². Quant à Corbière, il se réfère directement à un roman fantastique de Charles Nodier : « Apparaît, un poignard dans le cœur ! - Ce sera comme dans *Inès de La Sierra...* / - On frappe... oh ! c'est quelqu'un... / Hélas ! oui, c'est un rat »³.

Les deux poèmes ont encore le point commun d'illustrer une certaine faillite de l'art, une dégradation de la figure du poète dont la ruine architecturale est une métaphore. Le contraste avec le « Château romantique » de Glatigny, citadelle à la gloire de la poésie elle-même, occupé par de vaillants chevaliers que n'effleure aucun doute, est saisissant. Au contraire, « Le poète contumace » dégage une impression de total désœuvrement, décrivant un « à-peu-près d'artiste »⁴, condamné à rimer « à blanc »⁵. Le constat d'échec est également patent chez Charles Cros, « La ballade de la ruine » étant le pendant négatif du poème qui ouvrait le recueil, « Inscription », dans lequel étaient affichées les ambitions de l'auteur. Les diverses activités de Cros, aussi bien scientifiques que poétiques, y étaient réconciliées par une ambition commune, fixer l'instant, que ce soit par la photographie, l'enregistrement des sons ou la poésie : « Le temps veut fuir, je le soumets »⁶. La « ballade de la ruine » conclut la section « Visions » par l'échec de cette entreprise : « Je viens de revoir le pays, / Le beau domaine imaginaire / Où des horizons éblouis / Me venaient des parfums exquis. / Ces parfums et cette lumière / Je ne les ai pas retrouvés »⁷.

En fait, c'est la tonalité générale de la poésie de Cros qui semble avoir été modifiée par la lecture des *Amours jaunes*. Les métaphores du *Coffret de santal* sont remplacées par des images moins conventionnelles, où la comparaison s'efface devant la force de l'image, ainsi

¹ *Ibid.*, p. 93, v. 12-14.

² Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 188, v. 17-23.

³ Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 97-98, v. 143-145. Comme le précise Daniel Sangsue, la nouvelle de Nodier illustre la revenance des textes qui se manifeste justement dans les textes de revenants. *Inès de las Sierras* est notamment adapté en poème par Théophile Gautier dans *Émaux et camées*. (Cf. Sangsue, Daniel, *Fantômes, esprits et autres morts-vivants. Essai de pneumatologie littéraire*, José Corti, coll. Les Essais, 2011, p. 311, note 41). Tristan Corbière s'inscrit donc dans cette tradition de revenance poétique.

⁴ *Ibid.*, p. 93, v. 39.

⁵ *Ibid.*, p. 95, v. 69.

⁶ Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 168, v. 30.

⁷ *Ibid.*, p. 187, v. 1-6.

dans « Berceuse » : « Après mon cœur que tu ronges / Que mangerons-nous ? »¹. On est proche de ces vers de l'un des poèmes retrouvés après la première publication des *Amours jaunes* et qui n'est pas titré : « J'aurais voulu souffrir et mourir d'une femme, / M'ouvrir du haut en bas et lui donner en flamme, / Comme un punch, ce cœur-là chaud sous le chaud soleil ».² Le ton de dépréciation du poète envers lui-même, présent notamment dans le « Sonnet », « Moi, je vis la vie à côté, / Pleurant alors que c'est la fête. / Les gens disent : "Comme il est bête !" / En somme, je suis mal coté »³, rappelle le quatrain du « Poète contumace » : « Faisant d'un à peu près d'artiste, / Un philosophe d'à peu près, / Râleur de soleil ou de frais, / En dehors de l'humaine piste »⁴. On retrouve le même sentiment d'inadaptation du poète, la même expression d'un décalage entre lui et le reste de la foule. Lorsque l'on se remémore les sonnets habités d'une sorte de nostalgie médiévale aux relents patriotiques ou à la glorification des racines indo-européennes de la « Chanson de route arya », on mesure l'écart avec la tonalité du « Testament » du *Collier de griffes* : « Et si je meurs, soûl, dans un coin / C'est que ma patrie est bien loin / Loin de la France et de la terre. / Ne craignez, rien, je ne maudis / Personne »⁵. On se souvient alors des vers apatrides du « Paria » de Corbière : « - Où que je meure, ma patrie / S'ouvrira bien, sans qu'on l'en prie, / Assez grande pour mon linceul... / Un linceul encor : pour que faire ?... / Puisque ma patrie est en terre / Mon os ira bien là tout seul... »⁶.

Le constat s'impose donc que, non seulement *Les Amours jaunes* ont été lues avant leur révélation par Verlaine dans ses *Poètes maudits*, mais qu'elles ont pu exercer une influence réelle. L'amertume de la poésie corbiérienne s'est sans doute mêlée aux désillusions personnelles de Charles Cros pour engendrer une tonalité nouvelle, absente du *Coffret de santal*. Les deux poètes participent d'une esthétique marquée par une prise de distance ironique vis-à-vis de la fonction même de poète. Il naît de cette attitude critique une poésie complexe, marquée à la fois par le lyrisme et l'ironie. Certains rapprochements sont peut-être dus à une influence commune, il est évidemment difficile d'être affirmatif. Aucun argument ne peut avoir valeur de « preuve ». Le plus important n'est sans doute pas là, mais dans la convergence d'artistes qui, dans un contexte similaire de remise en question des valeurs lyriques, se tournent vers des procédés parfois semblables pour exprimer la particularité de leur poétique.

¹ *Ibid.*, p. 193, v. 13-14.

² Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 251, v. 11-13.

³ Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 215, v. 1-4.

⁴ Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 93, v. 39-42.

⁵ Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 213, v. 9-13.

⁶ Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 166, v. 57-62.

5. MÉCANISATION DE LA LITTÉRATURE

5.1. Le spiritisme comme pratique du pastiche

C'est le 13 juin 1884, dans le *Tout-Paris*, que Charles Cros publie « L'évocation des endormis ». Le récit décrit une séance de spiritisme un peu particulière : les esprits qui s'expriment ne sont pas morts, mais seulement endormis. S'ensuit alors une série de textes insérés dans la nouvelle, qui culminent avec un poème attribué à Victor Hugo lui-même : « La Chute ». Dans *Fantômes, esprits et autres morts-vivants*, Daniel Sangsue décrit ce récit de Cros comme une satire du spiritisme¹. Cela se remarque dès le premier paragraphe, qui raille la passion de Coquelin cadet pour cette activité :

Il est tout particulièrement spirite. Or, moi, à tout ce qu'il me raconte là-dessus, je hurle de douleur ou bien je me cramponne aux meubles pour ne pas tomber de rire. Ça le vexé, mais ça ne le fait pas taire. Il m'apporte tous les jours des réponses de *Socrate*, d'*Annibal*, de *Vâlmiki*, etc., réponses où tous ces braves gens parlent comme des bandagistes².

En plus de la médiocre qualité des communications spirites, en contradiction avec le haut rang des esprits convoqués, Cros raille également les prétentions du spiritisme à la scientificité : « Entre Ernest : “J'ai trouvé une preuve scientifique de la vérité du spiritisme ! ” Je le regarde d'un œil mourant. Lui sans pitié, répète : “Scientifique !” »³.

Le point le plus important est que cette séance de spiritisme est le prétexte à une véritable explosion parodique, comme le note Daniel Sangsue :

Le lecteur se doute bien que ces textes sont autant de pastiches des auteurs concernés et la satire de Charles Cros repose sur cette prise de conscience : il nous suggère que les textes soi-disant dictés par les esprits des grands hommes, des saints ou des écrivains sont des pastiches et des apocryphes. Le décalage entre le discours qu'ils tiennent à travers les tables et ce qu'on est en droit d'attendre de ces « génies » trahit cette supercherie⁴.

Nous allons maintenant entrer dans le détail de ces pastiches, en commençant par le premier d'entre eux, attribué à Xavier Marmier, voyageur et écrivain. Le premier élément qu'il faut signaler est que le titre lui-même, « De Riga à Elseneur », pastiche certains titres des vrais ouvrages de Marmier tels que *Du Danube au Caucase* (1854) ou *De l'Est à l'Ouest. Voyages et littérature* (1867). Les lieux décrits dans le pastiche de Cros (« Baltique », « Sund »,

¹ Sangsue, Daniel, *Fantômes, esprits et autres morts-vivants. Essai de pneumatologie littéraire*, éd. cit., p. 279-294.

² Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 395-396.

³ *Ibid.*, p. 396.

⁴ Sangsue, Daniel, *Fantômes, esprits et autres morts-vivants. Essai de pneumatologie littéraire*, éd. cit., p. 293.

« Suède », « Elseneur ») se situent dans les régions septentrionales de l'Europe dans lesquelles Marmier a beaucoup voyagé et dont il a fait connaître la littérature en France. Lorsque le poème dicté par l'esprit endormi de Cros est achevé, le narrateur s'écrie : « Mais M. X. Marmier ne fait pas de vers et n'est pas réaliste comme ça ! »¹. Cette remarque est satirique puisque Marmier est également poète, comme l'attestent notamment *Esquisses poétiques* (1830) et *Poésies d'un voyageur* (1844). Un poème comme « En Suède » de Marmier, qui décrit un paysage endormi par le froid (« La plaine entière dort sous son linceul d'hiver. / Le vent dort dans les bois, le lac dort sous la glace »²) n'est pas si éloigné du pastiche : « *La Suède, / Froide et raide* »³. Le reste du poème fait basculer dans le burlesque une source shakespearienne : « *Ophélie / Bien pâlie, / Aux becs de gaz d'Elseneur, / Cherche l'asse / Une trace / De son Hamlet raisonneur. / Un gendarme / Voit sa larme / Et prend soin de son bonheur...* »⁴. Après « Les Trois sœurs », Cros s'amuse à nouveau à malmener le personnage d'Ophélie.

Le deuxième pastiche est attribué au scientifique Armand de Quatrefages. C'est un texte en prose, saturé de termes techniques qui le rendent peu compréhensible, cette obscurité provoquant justement le comique. Mireille Dottin rapproche le texte produit par l'esprit de Quatrefages du monologue récité par la Salomé des *Moralités légendaires* de Jules Laforgue. Au-delà d'un sens de l'humour proche, qui repose sur un même « ton fumiste », Mireille Dottin note également un détail supplémentaire, le fait que « les habitants des “Iles Blanches Esotériques” sont troglodytes et ichtyophages »⁵. Mais les correspondances ne s'arrêtent pas là. Comme Mireille Dottin le signale, le monologue de Salomé ne joue pas uniquement sur l'absurde, il tourne en dérision, en la poussant à l'extrême, la philosophie mystique du philosophe allemand Hartmann. On peut dire la même chose du pastiche de Quatrefages par Cros, qui, au-delà de son obscurité, se réfère à un contenu identifiable, en l'occurrence l'application des théories transformistes à l'Homme. En effet, il y est décrit des transformations physiques dues à l'alimentation :

L'ichtyophagie pratiquée sur une si large échelle par les *autochtones* des bords de la mer d'*Okhotsk*, provoque chez ces *troglodytes brachycéphales*

¹ Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 398.

² Marmier, Xavier, *Prose et vers (1836-1886)*, Lahure, 1890, p. 266.

³ Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 397, v. 13-14.

⁴ *Ibid.*, p. 397-398, v. 19-27.

⁵ Dottin, Mireille, « Laforgue fumiste : Salomé Floupette », *Romantisme*, Revue de la Société des Études romantiques, n°64 (1989-II), p. 24.

des ecchymoses chroniques. De là une atrophie progressive des muscles extenseurs de jambes¹.

Quatrefages est justement un ardent opposant à l'application de la théorie darwinienne à l'Homme². « L'évocation des endormis » s'amuse ainsi à présenter un scientifique qui défend dans son sommeil une théorie à laquelle il est opposé à l'état de veille. Il faut noter que Charles Cros raille la théorie évolutionniste dans d'autres passages de son œuvre, notamment dans une note à l'un de ses « Contes sens dessus dessous », dans lequel il était fait mention d'un aveugle guidé par de faux caniches : « Ces faux caniches, on le sait, se fabriquent rue de la Montagne-Sainte-Genève avec d'anciennes levrettes qu'on arrose de collodion et qu'on saupoudre de détritrus de matelas (voir Darwin) »³.

Cros ne dévoile pas le nom de l'auteur qu'il s'amuse à imiter dans son troisième pastiche, tout en donnant quelques indices : « M... ! (je n'ai pas entendu le nom, mais l'écrivain se reconnaîtra bien lui-même), de la *Revue des Deux mondes*, cria la tête à passions »⁴. S'ensuit un texte dont l'humour repose, comme dans le cas du pastiche de Quatrefages, sur l'utilisation d'un jargon technique rébarbatif. À tel point que la réaction du public y met un terme : « Tout le monde cria : "Assez !" Le médium tressaillit ; l'évoqué s'était réveillé ! »⁵. Charles Cros tourne ainsi en dérision l'économiste Victor Bonnet, dont un certain nombre d'interventions très techniques, dans la *Revue des Deux mondes*, n'ont rien à envier au pastiche de « L'évocation des endormis ». Surtout, son style présente un tic de langage que Cros reprend dans le passage suivant : « cette transformation, dis-je, réclame des aptitudes »⁶. Ce « dis-je », glissé en milieu d'une phrase en-dehors de toute oralité, est une habitude chez Victor Bonnet, par exemple dans ce texte publié dans la *Revue des Deux mondes* en 1864 et portant sur « Les finances et la liberté politique » :

On reconnaîtra facilement que notre constitution, qui ne dit rien de la manière de diriger les élections et de surveiller la presse, qui proclame au contraire l'indépendance du corps électoral et la liberté de la pensée, que cette constitution, dis-je, n'a pas tout le jeu qu'elle pourrait avoir⁷.

¹ Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 398.

² Cf. Quatrefages, Armand de, *Darwin et ses précurseurs français. Étude sur le transformisme*, Alcan, 1892, p. 251.

³ Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 476.

⁴ *Ibid.*, p. 398.

⁵ *Ibid.*, p. 399.

⁶ *Ibid.*

⁷ Bonnet, Victor, « Les finances et la liberté publique - Le budget de la France et le Budget de l'Angleterre », *Revue des Deux mondes*, 1864, novembre-décembre, p. 407.

Le « dis-je » de ce dernier exemple joue le même rôle que dans la parodie de Cros : ramener le lecteur, perdu dans les méandres de la prose bonnetienne, dans la continuité du texte.

La pièce de résistance de « L'évocation des endormis » est bien entendu le pastiche de Victor Hugo, « La Chute ». Avant même ce pastiche, Hugo était sans doute au cœur de la démarche parodique de l'ensemble du texte, comme l'explique Daniel Sangsue :

On peut aussi se demander si Charles Cros ne vise pas particulièrement Hugo et les tables de Jersey, qui, comme on sait, font parler Socrate, Annibal, Jésus-Christ, Shakespeare etc. [...] Les « endormis » évoqués peuvent rappeler aussi que le deuxième esprit à visiter Marine Terrace, après Léopoldine, fut un « endormi », Napoléon III, saisi dans son rêve par la puissance médiumnique de Charles Hugo...¹

Daniel Sangsue précise également que les comptes-rendus des séances de Jersey ont été qualifiés de « pastiches de l'au-delà » dans une *Anthologie du pastiche*². En effet, à moins de souscrire aux explications surnaturelles, tout texte d'un écrivain mort produit par une séance de spiritisme ne peut être qu'un pastiche. Ce dernier terme est donc souvent utilisé pour démystifier le spiritisme, d'autant plus que s'ajoute une particularité sémantique : le caractère péjoratif attaché dans le langage commun à des termes tels que « parodie » ou « pastiche ». Ainsi, à propos du compte rendu d'une séance qui voit notamment « Napoléon évoquant la bataille de Wagram et imitant le bruit des balles qui viennent s'aplatir contre sa tabatière », un scientifique conclut : « Peut-être cette brochure n'est-elle qu'un pastiche ironique fait pour mystifier les naïfs »³.

De plus, Victor Hugo ayant été un spirite accompli, c'est un juste retour des choses de le faire à son tour se manifester. D'autres auteurs utiliseront également ce procédé comique, comme par exemple Raymond Queneau dans *Les Derniers jours* : l'un des personnages cherche à communiquer avec son père disparu, mais seuls Tolstoï ou Hugo se manifestent⁴. Dans le cercle de spirites décrit par Cros, la participation d'Hugo semble également habituelle : « - Je vois bien ce que c'est : *M. Zola* ne dort pas, il travaille. On ne peut donc pas avoir son esprit ce soir. Alors nous allons terminer la séance par le bouquet habituel : *M. Victor Hugo !* »⁵.

¹ Sangsue, Daniel, *Fantômes, esprits et autres morts-vivants. Essai de pneumatologie littéraire*, éd. cit., p. 293-294.

² *Ibid.*, p. 294.

³ Dr. Grasset, Joseph, *L'Occultisme hier et aujourd'hui. Le merveilleux préscientifique*, Montpellier, Coulet et fils, 1907, p. 228.

⁴ Queneau, Raymond, *Romans I*, éd. H. Godard, Gallimard, Pléiade, 2002, p. 395. Cité par Mahieu, Stéphane, *Petit manuel de littérature d'outre-tombe. Anthologie des tables tournantes*, Boulogne-Billancourt, Ginkgo, 2008, p. 131.

⁵ Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 399.

Dans ce pastiche, Cros reprend un certain nombre de stylèmes hugoliens. Louis Forestier note que « la critique [...] s'exerce indirectement dans l'emploi d'un rejet insupportable (vers 1-2), dans le redoublement ridicule d'une rime (inaccessible cible, vers 9), dans une cacophonie recherchée (comme tombe un roc brut, vers 4) »¹. Il remarque également l'utilisation de thématiques typiquement hugoliennes : « les ténèbres et les lumières se combattent, Dieu retrouve Satan, la vie coudoie la mort tandis que, vainqueur ou vaincu, l'ange déchu tombe dans le néant »². Par cette parodie, Cros « refuse l'aspect simpliste d'une philosophie qui dresse trop carrément un principe du Bien contre un principe actif du Mal »³. Philippe Lejeune résume ainsi cette vision du monde :

dans ce langage, tout peut s'exprimer simplement par deux signes : l'ombre et la lumière. C'est un langage binaire, comme celui de l'électronique [...]. Langage du *oui* et du *non* oscillant autour du peut-être, comme l'ombre et la lumière dans le crépuscule⁴.

Lejeune dresse ensuite un tableau des oppositions qui servent de pôles à la rhétorique hugolienne : néant-être, mort-vie, laideur-beauté, enfer-paradis, etc...⁵. Ainsi, la réussite du pastiche de Cros tient à sa capacité de tourner en dérision, non seulement les « tics » de langage ou stylistiques d'Hugo, mais également sa métaphysique fondamentale.

Un poème, par la position emblématique qu'il occupe au sein de l'œuvre d'Hugo, peut faire figure d'hypotexte : « Ce que dit la Bouche d'Ombre » des *Contemplations*. Pour de nombreux critiques, ce texte est au cœur de la pensée hugolienne : Lejeune parle d'un « pivot central »⁶, tandis que Denis Saurat en fait « l'exposé complet de sa doctrine » et le « *Credo* de sa foi »⁷. Le poème commence justement par une chute, une descente au « gouffre universel »⁸. On retrouve d'ailleurs de nombreux points communs entre ce poème et le pastiche de Cros : l'« *espace sans bord* »⁹ de « La Chute » rappelle le « Gouffre sans bord »¹⁰ de « la Bouche d'Ombre ». On retrouve même chez Hugo des sonorités proches du « *roc brut* »¹¹ : « Oh ! que la terre est froide et que les rocs sont durs ! »¹. « La Bouche d'Ombre »

¹ Forestier, Louis, *op. cit.*, p. 331.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 330.

⁴ Lejeune, Philippe, *L'Ombre et la lumière dans Les Contemplations de Victor Hugo*, Archives des Lettres modernes, « archives hugoliennes », décembre 1968, p. 47.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 38.

⁷ Cité par Villiers, Charles, *L'Univers métaphysique de Victor Hugo*, Librairie philosophique J. Vrin, 1970, p. 212, note 11.

⁸ Hugo, Victor, *Œuvres poétiques II*, éd. cit., p. 801.

⁹ Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 399, v. 7.

¹⁰ Hugo, Victor, *Œuvres poétiques II*, éd. cit., p. 806.

¹¹ Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 399, v. 4.

était d'ailleurs un hypotexte logique, tant le poème semble avoir subi lui-même l'influence stylistique des séances de spiritisme de Jersey, comme l'explique Daniel Sangsue : « des poèmes comme “La Bouche d'Ombre” doivent évidemment être rapprochés du discours de l'Ombre du sépulcre pour prendre tout leur sens »². D'autres hypotextes peuvent être décelés ; ainsi l'hypallage « *orgie en rut* »³, qui paraît inventée pour le comique de sa redondance, se trouve dans le drame « Le Pape » : « J'ai vu les maux nombreux plus que les grains de sable, / Les forfaits plus épais que les branches des bois, / L'infâme orgie en rut, l'innocence aux abois »⁴. La rime « immenses-démences »⁵ se retrouve dans « Les pauvres gens » : « Dans les brisants, parmi les lames en démence, / L'endroit bon à la pêche, et, sur la mer immense »⁶.

Ce principe du spiritisme comme pratique du pastiche se retrouve dans un autre texte de Charles Cros, « Merveilles voltaïques »⁷. Si les esprits de « L'Évocation des endormis » étaient vivants, c'est par contre un mort, le critique Francisque Sarcey, qui ressuscite grâce à l'utilisation de l'électricité. Il faut ici souligner le lien entre spiritisme et magnétisme, celui-ci étant souvent utilisé pour livrer une explication rationnelle aux phénomènes spirites. C'est une expérience de ce type que décrit, sur un mode humoristique, « Merveilles voltaïques » : Sarcey est d'abord « tué » pour les besoins de l'article, alors qu'il est en réalité bien vivant. Puis l'auteur nous précise qu'il va nous communiquer des notes qu'il réservait « pour un mémoire destiné à la Société protectrice des animaux »⁸. Cros s'attaque ensuite au style de Sarcey : « Les journalistes sus mentionnés ont fait paraître, sous la signature du défunt, des lignes d'une naïveté lourde si réussie, si bien pastichées, qu'on pourrait croire qu'elles sont du maître que nous pleurons »⁹. Ainsi, il faut adopter une « naïveté lourde » pour imiter Sarcey avec exactitude. L'ironie est double, puisque Sarcey n'est pas mort et que les soi-disant pastiches désignent les articles dont il est réellement l'auteur. On nous apprend ensuite que Sarcey est « mort au reçu des renseignements qu'il avait demandés sur le tirage de *Gil Blas* »¹⁰, ce qui fait allusion au succès grandissant du journal, qui devenait même un concurrent pour le *Figaro*¹¹.

¹ Hugo, Victor, *Œuvres poétiques II*, éd. cit., p. 819.

² Sangsue, Daniel, *Fantômes, esprits et autres morts-vivants. Essai de pneumatologie littéraire*, éd. cit., p. 501.

³ Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 399, v. 3.

⁴ Hugo, Victor, *Œuvres complètes. Poésie III*, éd. cit., p. 880.

⁵ Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 399, v. 5-6.

⁶ Hugo, Victor, *Œuvres complètes. Poésie II*, éd. cit., p. 794.

⁷ Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 401-402.

⁸ *Ibid.*, p. 401.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*, p. 1203, note 1 de la page 403.

La suite de la satire repose sur le sort réservé à la dépouille de Sarcey. On lui ouvre d'abord « le thorax, le crâne et le ventre »¹. Puis il est électrocuté : « Un gloussement inarticulé se produisit, suivi d'émanations gazeuses abondantes. On ouvrit la fenêtre »². Sarcey se met alors à parler : « École Normale... Voltaire... Cicéron... *esse videatur* !... Trente mille numéros par jour... Gil Blas... Marie... retourne-toi, je ferai ton succès !... Charlotte, un baiser, ou je t'éreinte lundi dans le *Temps* ! »³. Dans le délire de Sarcey, on trouve des allusions à son passé (ses études à l'École Normale, son premier métier d'enseignant), ou encore la cause fictive de sa mort (le tirage de *Gil Blas*) et des allusions à la manière dont il monnaierait son influence auprès de la gent féminine. L'attaque est d'autant plus amusante à l'encontre de Sarcey, qui se veut justement le défenseur des bonnes mœurs et s'oppose aux excès supposés de *Gil Blas*. Le cadavre de Sarcey produit ensuite un sonnet plutôt banal, la moquerie consistant justement à le présenter comme un « résultat étourdissant », le critique n'ayant réussi de son vivant qu'à faire rimer « *prêtre* avec *Voltaire* » ou « *religieuse* avec *École Normale* »⁴. La première strophe du sonnet exprime cette incapacité de Sarcey à produire une œuvre : « *J'avais un but : être parfait, / Auteur dramatique ou poète... / Mais je n'avais rien dans la tête, / Et je suis mort, n'ayant rien fait* »⁵. Par la suite, Sarcey se console « *D'aller dans la froide demeure / Où tous vont m'oublier demain* »⁶ en se souvenant des jeunes actrices qu'il a pu séduire grâce à son influence. La satire de Cros réduit ainsi Sarcey à l'état de cadavre électrisé débitant des vers de mirliton.

Un autre récit peut encore se rattacher à la satire du spiritisme, même s'il ne met pas directement en scène cette pratique. Pour cela, il nous faut revenir un peu en arrière. Nous avons vu qu'un reproche souvent adressé au spiritisme est le contraste entre le prestige de ses interlocuteurs, grands noms de l'Histoire ou de la littérature, et la médiocrité de leurs propos. Les spirites ont trouvé la parade à l'argument, à savoir la possibilité d'une interférence du médium sur la communication de l'esprit. La superposition de l'esprit de l'artiste mort et du médium peut ainsi créer des incongruités⁷. C'est le ressort comique dont s'empare Charles Cros dans « Le Journal de l'avenir ». Le narrateur de la nouvelle fait un bond d'un siècle dans le futur et observe les locaux de la revue du *Chat Noir*. On lui explique que les grands

¹ *Ibid.*, p. 401.

² *Ibid.*, p. 401-402.

³ *Ibid.*, p. 402.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ Mahieu, Stéphane, *Petit manuel de littérature d'outre-monde. Anthologie des tables tournantes*, éd. cit., p. 63.

chapeaux portés par les rédacteurs sont des « cervelles métalliques des meilleurs modèles, avec pile et accessoires »¹. Puis il rencontre le premier rédacteur, équipé du cerveau d'Hugo : « Cinq heures dix... il a écrit déjà deux cents vers, vingt par minute »². Cros raille la prolixité de Victor Hugo, comme il le faisait dans « L'Évocation des endormis », dans lequel le médium en contact avec l'esprit du grand poète romantique retranscrit « La Chute » avec la « rapidité de l'éclair »³. Le narrateur du « Journal de l'avenir » se « penche avidement pour lire quelques vers »⁴, dont le style est typiquement hugolien, mais qui décrivent une scène plutôt banale, à savoir le frottement d'une lame contre une roue en grès. Il y a donc une contradiction entre le style poétique et le contenu, qui se résout de la même manière que les médiocres communications spirites : « La cervelle du porteur influe, et quelquefois un peu trop, sur le travail. Celui-ci est émouleur et il a mis des choses de son métier »⁵. Un phénomène comparable se reproduit quelques lignes plus loin, en présence du cerveau de Théodore de Banville « combiné avec celui d'un avocat connu de quelques érudits »⁶. Là encore, le comique du résultat naît du contraste entre une forme poétique élaborée et un contenu d'une grande trivialité, l'avocat exprimant sa volonté de ne pas mettre en péril ses finances par d'inutiles cadeaux à sa compagne : « *Payer ? Jamais ! Si son cœur amoureux qui vibre / Changeait ?... / J'aime mieux sagement garder ton équilibre, / Budget !* »⁷.

On peut supposer que l'avocat « connu de quelques érudits » n'est autre que Jules Grévy lui-même. Il apparaissait déjà dans les premières lignes du texte : « Immédiatement un vertige inconnu m'a saisi : M. Grévy m'est apparu sous les traits de Jupiter »⁸. Dans le poème en question, nous apprenons que les parents de la fiancée « *étaient de vulgaires et pâles / Tailleurs* »⁹. L'allusion à Jules Grévy, qui épouse, en 1848, Coralie Fraisse, fille de tanneurs de Narbonne, est sans doute transparente à l'époque. Notre identification est d'autant plus certaine que le *Chat Noir* avait l'habitude de railler le goût de Jules Grévy pour l'économie :

À l'opposé de Ferry, Jules Grévy, président de la République, apparaît
comme un personnage d'allure sympathique dans le journal du *Chat Noir*.

¹ Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 235.

² *Ibid.*, p. 236.

³ *Ibid.*, p. 399.

⁴ *Ibid.*, p. 236.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 237.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, p. 234.

⁹ *Ibid.*, p. 237.

Les rédacteurs l'appréhendaient par ses vices personnels comme l'avarice et ses qualités de bon joueur de billard¹.

On voit donc à quel point Charles Cros s'amuse du spiritisme, en l'abordant sous diverses facettes qui détournent la véritable pratique des séances de l'époque. Les esprits de « L'évocation des endormis » ne sont, comme le titre l'indique, qu'endormis. Quant aux deux autres textes, les procédés qu'ils décrivent peuvent rappeler les pratiques spirites (résurrection par le magnétisme, superposition des esprits), mais sont surtout prétextes à des parodies qui touchent les plus grands auteurs, particulièrement Victor Hugo, ou des critiques et rédacteurs plus obscurs. Le comique de ces scènes s'appuie fortement sur le contenu inepte ou alambiqué qu'elles retranscrivent, de même que sur leurs procédés de mécanisation.

5.2. La mécanique des sentiments.

La mécanisation est en effet au cœur des textes sur lesquels nous venons de nous pencher : le cadavre de Sarcey se « met en marche » avec du courant électrique à l'instar d'une machine. Le même principe est à l'œuvre avec le « Journal de l'avenir » : on y rencontre des écrivains réduits à l'état de « cervelle électrique » et des rédacteurs au comportement d'automates qui « se collent un téléphone à l'oreille gauche et écrivent de leur main droite sur du papier en bandes continues, qu'une machine déroule devant eux »². Puis arrive la fin de la journée : « Tous remettent leurs chapeaux dans des cases numérotées et s'en vont, idiots comme avant de s'être coiffés, toucher chacun 3 fr. 50 à la caisse »³. La définition du comique de Bergson (« *du mécanique plaqué sur du vivant* »⁴) trouve dans ces exemples une saisissante illustration. La dimension satirique est également importante : à une époque où triomphent l'industrialisation et la mécanisation, Charles Cros nous montre que l'écriture est elle-même contaminée. Ces cervelles greffées caricaturent sans doute la collaboration entre écrivains et journaux, la faisant apparaître comme contre-nature. Dans cette perspective, les textes de Cros présentent une frappante symétrie : un écrivain qui s'abaisse au journalisme n'aboutit qu'à l'insignifiance (« Journal de l'avenir »), tandis qu'un journaliste qui se prend pour un poète n'atteint que le grotesque (« Merveilles voltaïques »).

La satire par mécanisation atteint son apogée avec « La science de l'amour ». Dès le début de la nouvelle, l'esprit humain lui-même est présenté comme une machine : « J'ai pensé

¹ Didier, Bénédicte, *Petites revues et esprit bohème à la fin du XIX^e siècle (1878-1889)*. Panurge, Le Chat noir, La Vogue, Le Décadent, La Plume, L'Harmattan, 2009, p. 138.

² Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 235.

³ *Ibid.*, p. 237.

⁴ Bergson, Henri, *op. cit.*, p. 83.

toujours, d'accord avec la cohorte serrée des savants modernes, que l'homme n'est qu'un sténographe des faits brutaux, qu'un secrétaire de la nature palpable »¹. Les propos sont ambigus mais la suite indique clairement, par l'étroitesse d'esprit dont elle fait preuve, la volonté de Cros de faire la satire de la méthode expérimentale : « Observer, observer, surtout ne jamais penser, rêver, imaginer : voilà les splendeurs de la méthode actuelle »². Le narrateur décide d'appliquer ces principes d'étude à un sujet encore inexploré par la Science : l'amour. Pour traiter efficacement ce thème, il décide de vivre de l'intérieur les sentiments qu'il se propose d'étudier. Il s'adresse alors à un certain nombre de « spécialistes » et c'est à ce moment que la satire s'applique au monde artistique et non plus uniquement scientifique.

Le narrateur s'adresse tout d'abord à Chopin : « J'allai trouver Chopin et lui demandai : “Vous avez beaucoup joué du piano dans le monde. Quelle est la musique qui plaît le plus aux femmes ?” Il me répondit sans hésiter : “La Rêverie de Rosellen” »³. Dans une note de l'édition Pléiade, Louis Forestier nous indique que « “La Rêverie de Rosellen” fut (...) l'une des pièces de piano les plus répandues dans les salons de la fin du siècle »⁴. Ce succès valut à Henri Rosellen, à qui l'on reproche de céder à la facilité pour des motifs commerciaux, un certain nombre de critiques et de moqueries. Dans *Le Petit Chose*, Alphonse Daudet parle des « trémolos bien connus qu'on appelle *Rêveries de Rosellen* »⁵. L'âpreté au gain du compositeur était d'ailleurs directement mise en scène par Jules de Gastyne dans *En flagrant délit* : « - Ainsi madame ne prendra pas encore de leçon aujourd'hui? - Non, monsieur Rosellen. Rosellen fit un geste de dépit. - Encore un cachet flambé! murmura-t-il... »⁶. On voit donc que Charles Cros n'a pas choisi Rosellen au hasard, mais le convoque comme un exemple symptomatique de la mercantilisation de l'art. La réponse du « scientifique » à Chopin est à ce titre caractéristique : « “- Quarante mille francs, si vous voulez m'enseigner à jouer parfaitement cette rêverie”. Chopin, ridiculement impratique, se récusa et me recommanda M. K***, un de ses élèves »⁷. Le reproche « ridiculement impratique », fonctionne bien entendu *a contrario* et permet justement d'éviter à Chopin le type de reproches adressés à Rosellen.

Puis le narrateur continue son exploration en s'adressant à un poète : « J'allai trouver Musset et lui demandai : “Quelle est la poésie qui plaît le plus aux femmes?” Musset posa

¹ Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 223.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 225.

⁴ *Ibid.*, p. 1170, note 1 de la page 225.

⁵ Daudet, Alphonse, *Le petit Chose. Histoire d'un enfant*, Hetzel, 1868, p. 217.

⁶ Gastyne, Jules de, *En flagrant délit. Roman parisien*, Dentu, 1887, p. 268.

⁷ Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 225.

l'index sur le sourcil et me dit : «L'Acrostiche»¹. Cros utilise un genre poétique mal considéré pour sa facilité, sa dimension de « recette » pour poète en mal d'inspiration. Le dictionnaire d'Antoine Furetière exprime tout le mépris qui s'attache à cette pratique : « Cette sorte de poésie est aujourd'hui fort méprisée, et un faiseur d'acrostiches est un poète ridicule. C'est l'effort et l'application d'un petit esprit »². Le narrateur propose à nouveau de l'argent au poète pour qu'il lui enseigne son art, mais Musset, « bohème indémodable », refuse et le dirige vers l'un de ses élèves, M. W***.

Finalement l'auteur finit par accéder aux réceptions de la famille D***, dont le but est de trouver un époux à la fille cadette. Le scientifique peut tester *in vivo* ses recettes de séduction, notamment pendant les discussions avec la jeune fille :

Je m'arrêtais au milieu de phrases dont le diable, pas plus que moi, n'eût trouvé la suite :

« Il y a des cas où l'âme doit planer au-dessus des complexités... »

Ou bien

« Le cœur est un esclave dont la chaîne... Le cœur est un esclave qui ne saurait obéir..., etc. »

Puis, après un soupir, j'allais m'asseoir au piano et l'irrésistible *Rêverie* de Rosellen me valait de délicieux regards de soumission par-dessus l'épaule de la jeune personne versant le thé³.

On remarque que, lorsque Cros met dans la bouche de son personnage des phrases qui brillent par leur caractère stéréotypé. Puis l'auteur rédige un acrostiche à sa proie, en s'inspirant du recueil de poète W***. Le résultat brille par son manque d'originalité et sa nature convenue : le poète rêve de quitter les « salons railleurs » pour vivre son amour avec Virginie, dans les yeux desquels il se « reprend à vivre, / Naïf, aimant les bois »⁴. Le prénom qui sert de base à l'acrostiche, Virginie, rappelle l'œuvre de Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*. On y trouve des phrases telles que : « L'azur du ciel est moins beau que le bleu de tes yeux »⁵. Ce genre de phrase constitue un tel *topos* que la recherche d'un hypotexte particulier serait vaine. On notera cependant que l'idée d'une nature idyllique nécessaire à l'épanouissement de l'amour se trouve à la fois dans l'acrostiche et dans le roman de Bernardin de Saint-Pierre.

Parvenu à ses fins, le narrateur s'exclame : « Maintenant la science proprement dite commence »⁶. En effet, le reste du récit décrit un certain nombre de dispositifs techniques qui vont permettre de mesurer les sentiments de manière précise. C'est le cas d'un portrait

¹ *Ibid.*

² Furetière, Antoine, *Dictionnaire universel*, La Haye-Rotterdam, Arnoud et Reinier Leers, 1702, p. 26.

³ Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 227.

⁴ *Ibid.*

⁵ Bernardin de Saint-Pierre, Henri, *Paul et Virginie*, Bibliothèque Larousse, 1907, p. 64.

⁶ Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 228.

photographique cerclé d'or et porté par une chaînette, muni d'un mécanisme secret : des thermomètres enregistrent deux fois par jour les variations de température de celui qui le porte : « Ainsi je pouvais vérifier les modifications à la température normale d'un organisme affecté d'amour »¹. Le boudoir, dans lequel les amants se livrent à leurs ébats, possède également un équipement particulier : « Les murs doublés de cuivre empêchaient tout rapport avec l'atmosphère ; et l'air, à son entrée d'abord, à sa sortie ensuite, était analysé d'une manière rigoureuse »².

Parmi d'autres dispositifs décrits dans la nouvelle, citons particulièrement le « *compteur pour baisers* » que le scientifique dissimule entre ses dents. Il lui permet de constater que l'expression « mille baisers », qui lui semblait du domaine « des hyperboles passées dans la langue vulgaire, d'après certains poètes de mauvais goût, comme Jean Second »³, n'est pas si éloignée de la réalité. Ainsi, Cros fusionne habilement deux types de « mécanisme », l'un lié à la technologie et l'autre à des formules littéraires stéréotypées. Il s'amuse à les mettre en relation et à les faire s'accréditer l'un l'autre, le compteur de baisers parvenant à enregistrer neuf-cent quarante-quatre baisers en une heure et demi. Quant à Jean Second, inutile de rappeler qu'il est l'auteur du célèbre *Livre des baisers* (1541). On y trouvait d'ailleurs, sur un mode ironique, des décomptes comparables à ceux du texte de Cros : « De cent baisers d'amour je te fis la promesse, / De cent baisers divins tu flattas ma tendresse ; / Je te les ai donnés, tu me les as rendus, / Sans un baiser de moins, sans un baiser de plus »⁴. L'intérêt de la transformation parodique réside dans l'écart entre les deux textes, en dépit de ces ressemblances extérieures : l'humour de Second est lié à la volonté d'exprimer une complicité amoureuse, le décompte devenant un jeu entre amants. On est loin du ton de Charles Cros, qui exprime la lassitude de ce qui n'est qu'une expérience scientifique :

L'instrument placé dans ma bouche me gênait ; j'étais préoccupé de mes recherches, et d'ailleurs les activités feintes n'égalent jamais les réelles. Si l'on tient compte de tout cela, on verra que ce nombre de neuf cent quarante-quatre peut être souvent dépassé par les gens violemment amoureux⁵.

Louis Forestier fait à juste titre la comparaison entre ce texte et l'œuvre de Villiers de L'Isle-Adam, en particulier « L'Appareil pour l'analyse chimique du dernier soupir », paru

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 230.

³ *Ibid.*, p. 231.

⁴ Second, Jean, *Baisers et élégies*, trad. Pierre-François Tissot, Bruxelles, Avransart, G. Gastebois et C^e, 1826, p. 15.

⁵ Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 231.

peu de temps après la nouvelle de Cros¹. L'appareil présenté par l'auteur des *Contes cruels* (1883) est une sorte de double funèbre du compteur de baisers de Cros :

L'ingénieux du procédé consiste à recueillir, dans cet alambic de luxe, bon nombre d'*avant-derniers* souffles, pendant le sommeil de la Vie, pour pouvoir, un jour, en comparant les précipités, reconnaître *en quoi* s'en différencie le premier du sommeil de la mort².

Comme Cros, Villiers de L'Isle-Adam fait la satire du positivisme et du matérialisme ambiant : éloge naïf du progrès (« Nos victoires sur la Nature, ne se comptent plus. Hosannah ! »³), ton proche de la publicité (« Prix : un double thaler – (7 fr. 95 avec la boîte), - un don !... »⁴). La destination morbide de l'appareil renforce encore le caractère superficiel de ces considérations. On retrouve des éléments de satire proches de ceux des textes « mécanisants » de Cros. Une allusion au « hareng » est d'ailleurs présente dans le texte de Villiers⁵, référence gratuite que le contexte ne justifiait pas et qui est sans doute un « clin d'œil » parodique à Charles Cros, comparable à celui que l'on trouvait dans *Le Moine bleu*.

On trouve une autre application du procédé de mécanisation proche du point de vue de Charles Cros, à savoir la dénonciation de la soumission de l'art à une logique de marchandisation. Dans « La Machine à gloire », Villiers imagine une batterie de dispositifs censés combler un éventuel manque d'enthousiasme du public devant une représentation théâtrale. Le narrateur souligne qu'il ne s'agit que d'améliorations de la fameuse « claque », qui consiste à payer de faux spectateurs qui, par leur adhésion simulée au spectacle, doivent entraîner le reste du public. Dans la nouvelle de Villiers, la « simulation » atteint un degré supplémentaire, à tel point que « la Machine, c'est la salle elle-même »⁶. Ainsi, des phonographes pousseront des cris d'enthousiasme, des gaz hilarants provoqueront des rires et des décharges électriques seront subies par les spectateurs qui n'applaudissent pas. Quant aux figurants chargés de la « claque », ils seront remplacés par des « andréides », définis en note comme des « automates électro-humains, donnant, grâce à l'ensemble des découvertes de la science moderne, l'illusion complète de l'Humanité »⁷. Villiers recycle ici une notion déjà

¹ Les deux nouvelles sont publiées dans des revues en 1874, à quelques semaines de distance. Cf. Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 1170, note 1 de la page 223.

² Villiers de L'Isle-Adam, *Œuvres complètes. I*, éd. A. Raitt et P.-G. Castex, Gallimard, Pléiade, 1986, p. 670.

³ *Ibid.*, p. 668.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 672.

⁶ *Ibid.*, p. 590.

⁷ *Ibid.*, p. 593.

utilisée dans *L'Ève future* (1886)¹, première apparition dans son œuvre d'un andréide (que l'on qualifierait à présent d'androïde). Ce roman lui-même fait partie du réseau d'allusions ludiques que Cros et Villiers entretiennent. En effet, celui-ci fait sans doute preuve d'ironie en prenant Edison comme personnage principal de *L'Ève future*, alors que l'inventeur américain avait justement ravi à Cros la paternité de l'invention du phonographe. Il y a également une sorte de continuité à établir entre *Ignis* (1883), roman d'un mécène de Charles Cros, le comte Didier de Chousy, et *L'Ève future*. On remarque un lien entre l'apparition en littérature de la figure du robot révolté, qui apparaît avec *Ignis*, et le premier robot à figure humaine, l'andréide imaginée par Villiers. À notre avis, Charles Cros est lui-même l'auteur du roman du comte de Chousy, comme nous avons tenté de le montrer².

Il nous reste encore une dernière observation à faire à propos des procédés de mécanisation mis en œuvre dans « la Machine à gloire » : ils concernent avant tout la représentation dramatique et non pas la production du texte lui-même, comme nous l'avions trouvé chez Charles Cros. Pourtant, en ce qui concerne le périphrase, Villiers imagine des techniques qui n'ont rien à envier à celles du « Journal de l'avenir » :

Les Articles critiques, confectionnés à l'avance, sont aussi une dépendance de la Machine : la rédaction en est simplifiée par un triage de tous les vieux clichés, rhabillés et revernés à neuf, qui sont lancés par des employés-Bottom [nom de l'inventeur] à l'instar du Moulin-à-prières des Chinois, nos précurseurs en toutes choses du Progrès³.

La satire de l'écriture mécanique est avant tout la critique du journalisme. Cros l'illustre encore avec « Le Courrieriste parisien »⁴. On y retrouve Wolff, l'une des cibles favorites de Glatigny dans *Gilles et Pasquins*, chargé par *Le Figaro* « d'attaquer le vice » personnalisé par le journal *Gil Blas*. Le journaliste commence par feuilleter le *Manuel de l'homme vicieux* et le *Manuel de l'homme pudique*, dont il tire un certain nombre de termes : « Immonde », « Ordures », « Grossier », etc. Il utilise ensuite un innocent article portant sur le sucre dans lequel il dissémine les mots ci-dessus et l'article est prêt. On retrouve là l'aspect « recette », déjà patent dans « la Science de l'amour ». Le fait que l'article utilisé par Wolff soit consacré au sucre renforce encore cet aspect, le critique du *Figaro* donnant presque l'impression d'appliquer une recette de cuisine.

¹ En effet, l'« allusion aux Andréides d'Edison a été ajoutée en 1883, date où la première version de *L'Ève future* avait déjà paru ». (*Ibid.* p. 1363, note 2 de la page 593).

² Ischi, Stéphane, « Une énigme littéraire : le comte Didier de Chousy », art. cit.

³ *Ibid.*, p. 594.

⁴ Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 403-404.

5.3. Artificialité et misogynie « fin-de-siècle »

Comme nous n'avons cessé de le remarquer, le détournement parodique des *topoi* poétiques passe avant tout par la remise en question de l'idéalisation de la Femme. Mireille Dottin-Orsini a analysé les différents aspects de la misogynie qui s'exprime de manière extrêmement vive dans la littérature fin-de-siècle. L'auteure faisait d'ailleurs brièvement référence à Charles Cros : « À la fin du siècle, l'intrusion de la science dans ce qu'il y a de plus humain permet toutes sortes de fantaisies divertissantes : Charles Cros proposera *La Science de l'amour* et *La Machine à changer le caractère des femmes* »¹. Malheureusement, il ne reste de cette dernière pièce, représentée dans le salon de Nina de Villard, qu'un compte-rendu anonyme dans *Paris à l'eau-forte*, comme nous l'apprend Louis Forestier². L'article contient un résumé de la pièce, ainsi que deux fragments de quelques vers. Il y est question d'un certain Anselme, qui ne sait comment vaincre la mauvaise humeur de sa femme Clara, avant que Fontanarose ne lui propose sa « machine à changer le caractère des femmes ». Anselme « pousse sa moitié dans la boîte »³, dans laquelle se trouve caché le vicomte de Perlegrise, fort épris de Clara et inventeur de ce subterfuge. Inutile de préciser que la jeune femme ressortira de la machine « ornée des plus vives couleurs », « à la fois rayonnante et timide »⁴.

Fontanarose, qui s'avère être le valet de Perlegrise, nous permet d'identifier un hypotexte qui mettait en scène un personnage homonyme : *Le Philtre* (1831), un opéra en deux actes d'Eugène Scribe (livret) et Daniel-François-Esprit Auber (musique). Après avoir entendu l'aventure de Tristan et Iseult, un garçon de ferme, nommé Guillaume, rêve de posséder un philtre qui lui permette de conquérir Térézine, une jeune fille qui ne lui témoigne qu'indifférence. Survient alors dans le village la roulotte du docteur Fontanarose, décrit dès la présentation des personnages comme « un charlatan ». Il propose aux villageois divers élixirs aux effets miraculeux. On voit la dimension parodique de la pièce d'Eugène Scribe : l'élixir d'amour de Tristan et Iseult devient une simple escroquerie destinée à tromper des villageois crédules. Les procédés de désidéalisation sont d'ailleurs multiples : Térézine se décrit elle-même comme une coquette dépourvue d'émotions⁵ et toutes les jeunes filles du village tombent amoureuses de Guillaume en apprenant qu'un héritage en fait un homme riche

¹ Dottin-Orsini, Mireille, *op. cit.*, p. 98.

² Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 1198, note 1 de la page 388.

³ *Ibid.*, p. 391.

⁴ *Ibid.*

⁵ Scribe, Eugène, *Le Philtre*, Bezou, 1831, p. 14.

(tandis que l'intéressé croit bien entendu aux effets du breuvage)¹. Charles Cros se situe dans une même tradition parodique, même si la misogynie de son texte reposait plutôt sur la sensualité exacerbée de la femme, sur laquelle mise sa « machine à changer le caractère des femmes ».

La poésie de Cros regorge d'ailleurs de « femmes faciles », telles Sidonie ou encore Paquita. Celle-ci est l'objet d'une chanson mettant en scène un amoureux utilisé puis délaissé : « Plum' plum' Paquita / Plum' plum' le pigeon qui t'gobe / Plum' plum' Paquita / Plum' plum' Paquita / Plum' plum' Paquita / Plum' plum' Paquita / Plum' plum' le pigeon qui t'a »². Forestier illustre toute la densité intertextuelle du prénom « Paquita » :

Paquita c'est le nom d'une des multiples filles qui ont signé leur passage sur la glace du café Riche où Renée - l'héroïne de *La Curée* - dîne avec Maxime (Zola, *La Curée*, Bibl. de la Pléiade, p. 456) ; Paquita c'est aussi le nom de *La Fille aux yeux d'or* de Balzac ; ou bien encore le nom d'une soubrette des *Ressources de Quinola* du même Balzac. [...] Il ressort, en tout cas, de ces exemples que ce prénom de Paquita est fréquemment celui de jeunes femmes dont la conduite n'est pas hors des atteintes de la critique³.

Il existe une autre manière d'interpréter cette chanson. En effet, il faut signaler que le prénom « Paquita » a une consonance hispanique. Même si la référence est moins fouillée que dans les « Eaux minérales » de Cros et Goudeau, c'est sans doute l'intérêt romantique pour l'Espagne qui est à nouveau raillé. Dans cette perspective, il faut souligner que *Paquita* est également le nom d'un ballet de Joseph Mazilier et Paul Foucher, représenté en 1846, qui met en scène une Espagne pittoresque sur fond de guerres napoléoniennes. Comme l'explique Sylvain Ledda, « le diminutif *Paquita* (Françoise en français) est le prénom obligé de toutes les héroïnes des espagnolades des années 1830 »⁴.

Le fait d'appuyer la satire par la description d'une Paquita de mauvaise vie est également révélateur. Nous avons observé, dans notre partie consacrée à Albert Glatigny, que nos auteurs se retrouvaient dans la désidérialisation de figures féminines, Colomba et Graziella, liées aux stéréotypes romantiques. La chanson de Charles Cros se situe dans la même optique par une double opération satirique, s'en prenant à la fois à une certaine fascination littéraire envers la Femme et envers le monde méditerranéen, en l'occurrence l'Espagne.

¹ *Ibid.*, p. 51.

² Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 392, v. 15-19.

³ *Ibid.*, p. 1199, note 1.

⁴ Ledda, Sylvain, *op. cit.*, p. 71.

L'un des traits saillants de l'humour de « Paquita » consiste en l'animalisation des personnages que la chanson met en scène. Paquita a des « crins »¹ en guise de cheveux et un « p'tit bec si rose »², tandis que son amant est un « pigeon ». Si l'on examine *Le Coffret de santal* avec cet axe de lecture, on remarque qu'il est tout entier traversé par un même motif : la comparaison de la femme et du fauve. Cela apparaît par exemple dans la description du « Matin » du *Coffret de santal* : « L'insoucieuse dort. La fatigue a fait taire / Le babil de cristal, les soupirs de panthère, / Les voraces baisers et les rires perlés »³. Face à cette animalité, le poète se veut dompteur : « Connais, panthère, / Ton vainqueur / Ou je fais taire / Ta langue »⁴. On songe irrésistiblement à l'exclamation « viens baiser ton Vainqueur ! »⁵ qui termine « À l'éternel Madame » des *Amours jaunes*, et plus encore à ces vers de Glatigny : « Comme une panthère domptée, / Alors, le regard abattu, / Sous le doigt qui te tient matée, / Tu viens me dire : Que veux-tu ? »⁶. Dans le même poème, « À une idiote », Glatigny développe la métaphore : « Je sens qu'une bête sauvage / Est à mes pieds, que je soumets / Prête à bondir, ivre de rage, / Si je tournais le front jamais »⁷.

Dans d'autres passages de l'œuvre de Charles Cros, la volonté de contrôle s'efface devant l'inquiétude, ainsi dans « Conseil » du *Coffret de santal* : « Quand sur vos cheveux blonds, et fauves au soleil, / Vous mettez des rubans de velours noir, méchante, / Je pense au tigre dont le pelage est pareil : / Fond roux, rayé de noir, splendeur de l'épouvante »⁸. Dans l'un de ces poèmes aux allures de bilan par lesquels Cros aime conclure les sections de ses recueils, « Heures sereines », le motif est développé comme un souvenir : « L'amour m'ouvrit ses paradis / Et l'étreinte de ses panthères »⁹. La figure de Sidonie, l'une des plus célèbres de la poésie crosienne, est fortement ambivalente. L'animalisation de la femme atteint une sorte d'apogée, Sidonie étant à la fois l'animal et le chasseur : « Elle en prend à ses cheveux blonds / Comme, à sa toile, l'araignée / Prend les mouches et les frelons »¹⁰, les hommes sont également comparés à de « pauvres papillons »¹¹. Le personnage est ensuite décrit comme une véritable « dévoreuse » d'hommes : « Elle en attrape avec les dents / Quand le rire entr'ouvre

¹ Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 393, v. 22.

² *Ibid.*, p. 393, v. 24.

³ *Ibid.*, p. 81, v. 5-7.

⁴ *Ibid.*, p. 122, v. 29-32.

⁵ Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 56, v. 14.

⁶ *Poésie érotique. Quinze chefs-d'œuvre du XVIIe au XXe siècle*, éd. cit., p. 169.

⁷ *Ibid.*

⁸ Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 126, v. 1-4.

⁹ *Ibid.*, p. 137, v. 7-8.

¹⁰ *Ibid.*, p. 84, v. 9-11.

¹¹ *Ibid.*, p. 84, v. 14.

sa bouche / Et dévore les imprudents. »¹. Cros pousse encore le procédé d'animalisation, à la fois du prédateur et de sa victime : « Elle les mène par le nez, / Comme fait, dit-on, le crotale / Des oiseaux qu'il a fascinés »². Mais le poème n'est pas seulement une sorte de mise en garde contre les dangers de la femme-prédatrice et de son pouvoir sur les hommes, comme on en trouve dans *L'Ève future* de Villiers de L'Isle-Adam ou dans *Les Amours jaunes*. Il se termine étrangement par l'affirmation d'une figure sans doute inédite du temps de Charles Cros : une femme « libérée » qui ne se soucie pas du « qu'en dira-t-on » : « Sidonie a plus d'un amant, / Qu'on le lui reproche ou l'en loue / Elle s'en moque également »³.

L'animalisation se fait encore plus menaçante dans *Le Collier de griffes* : « J'ai peur de la femme qui dort / Sur le canapé, sous la lampe. / On dirait un serpent qui mord, / Un serpent bien luisant qui rampe »⁴. L'ennemi immobilisé par le sommeil, le narrateur songe au meurtre : « Arrêtons son rêve menteur. / Nulle langueur, nulle senteur, / Acier, n'empêchera ton œuvre »⁵. Mais dans un dernier tercet teinté d'autodérision le poète raille son manque de courage : « Ô lâcheté ! le lendemain / J'aspirais l'odeur de jasmin / De ma triomphante couleuvre ! »⁶. L'association de la femme au serpent a bien entendu une toile de fond mythologique et religieuse qui dépasse le contexte de ce travail. On remarquera tout de même que, dans une description de la femme idéale, Glatigny utilise ce motif : « Cette lèvres d'enfant où la rose sommeille, / Cette gorge flexible à la neige pareille, / Cette taille semblable au serpent engourdi / Qui se ranime et joue alors que vient midi »⁷. Cette description permet de charger la figure féminine d'une sensualité mêlée de danger. Dans un autre passage, la vipère symbolise pour Glatigny les périls de l'amour : « Cette vipère assassine, / Qui jusqu'à toi s'est fait jour, / Et dont l'œil froid te fascine / Imbécile ! C'est l'amour ! »⁸. Quant à Tristan Corbière, il retourne le motif. Loin d'en faire un symbole de la domination féminine, il rappelle la victoire du serpent sur l'Ève biblique : « - Je suis encor, Ma Très-Chère, / Serpent comme le Serpent / Froid, coulant, poisson rampant / Qui fit pécher ta grand'mère... »⁹.

Dans le contexte misogyne de la littérature fin-de-siècle, l'un des reproches les plus souvent adressés à la femme est sa nature artificielle, y compris du point de vue de sa beauté

¹ *Ibid.*, p. 84, v. 17-19.

² *Ibid.*, p. 84-85, v. 25-27.

³ *Ibid.*, p. 85, v. 33-35. C'est sans doute cet élément de modernité qui vaudra à ce poème de connaître une seconde vie, en étant mis en musique et interprété par Brigitte Bardot en 1962 dans le film de Louis Malle *Vie privée*.

⁴ *Ibid.*, p. 204, v. 1-4.

⁵ *Ibid.*, p. 204, v. 9-11.

⁶ *Ibid.*, p. 204, v. 12-14.

⁷ Glatigny, Albert, *Poésies complètes*, éd. cit., p. 40.

⁸ *Ibid.*, p. 171.

⁹ Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 112, v. 13-16.

qui ne résulterait que de son talent à manier le maquillage. Cette dénonciation est présente chez Cros, dans le « Sonnet » du *Coffret de santal* : « Et je déclame avec tant d'art / Qu'on me croirait pris à son fard, / Au fard que je lui mets moi-même. / Non. Sous le faux air virginal / Je vois l'être inepte et vénal, / Mais c'est le rôle seul que j'aime »¹. Ces derniers vers ressemblent de manière frappante, sur le fond comme sur la tournure formelle, à ceux de « Petit coucher » de Corbière : « L'amende est de cent sous pour un baiser de scène... / Refais ton tatouage, ô Jézabel hautaine, / Je te le dis sans fard, c'est le fard que j'aimais »². Finalement le mensonge artistique vaut mieux que la déception qu'amènera la vérité. Albert Glatigny faisait un diagnostic comparable dans « Maquillage » : « Rien n'est vrai dans ton gaspillage / De frais parfums et de couleurs, / Et tu voles au MAQUILLAGE / Tes charmes les plus querelleurs »³. Mais, là encore, le poète ne s'offusque pas de ces mensonges : « Bien que je devine ta ruse, / Je ne t'en veux pas. Sur ton front, / Malgré la couche de cêruse, / Mes baisers nombreux descendront »⁴. Corbière s'amuse également de ces baisers qui ne rencontrent que du maquillage : « Ma langue s'empâtait à cette bouillie âcre / En riant nous avons partagé le charbon / Qui donnait à tes yeux leur faux reflet de nacre, / À tes cils d'albinos le piquant du chardon »⁵. Corbière déclarait que sous le fard, c'est le fard qu'il aime, Cros que sous le faux air, c'est le rôle qu'il aime, et Glatigny n'est pas en reste : « Si je te voyais moins fardée, / Sans doute tu me plairais moins »⁶.

Il faut bien entendu citer un hypotexte qui sert de toile de fond commune à nos trois auteurs : « Éloge du maquillage »⁷, texte en prose figurant dans *Le Peintre de la vie moderne* (1863) de Baudelaire. On retrouve tous les éléments des discours précités : certes la beauté de la femme repose sur l'artificialité, mais après tout pourquoi s'en émouvoir si le but est atteint. Les ressemblances formelles entre nos trois auteurs permettent cependant d'entrevoir une influence réciproque. Glatigny sert sans doute d'hypotexte aux deux suivants, parus tous deux en 1873 (*Les Amours jaunes* pour Corbière et *Le Coffret de santal* pour Cros).

6. BILAN INTERMÉDIAIRE

La pratique parodique de Charles Cros a souvent pris corps dans les cénacles littéraires qui se multiplient dans le Paris fin-de-siècle. La dimension ludique est importante, *Le Moine*

¹ Cros, Corbière, *op. cit.*, p. 132, v. 9-14.

² Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 259, v. 26-28.

³ Glatigny, Albert, *Poésies complètes*, éd. cit., p. 135.

⁴ *Ibid.*

⁵ Corbière, Tristan, *op. cit.*, p. 259, v. 19-22.

⁶ Glatigny, Albert, *Poésies complètes*, éd. cit., p. 136.

⁷ Baudelaire, *Œuvres complètes II*, éd. cit., p. 714-718.

bleu est l'occasion d'un véritable feu d'artifice parodique, dans lequel les participants s'amuse aussi bien de références littéraires que d'allusions internes au groupe. L'écriture en groupe permet de souder un collectif, par exemple par des poèmes écrits en duo, ou qui se répondent les uns les autres, dans l'*Album zutique*. La satire n'est pas absente, principalement envers François Coppée qui deviendra la cible principale des *Dixains réalistes*.

Si nous avons évoqué le fait que la parodie aime ramener le texte à des réalités prosaïques, cela ne semble pas opérationnel avec François Coppée qui se complaît justement à évoquer la vie des humbles et des modestes. En vérité, il est justement reproché à François Coppée une forme de condescendance bourgeoise dans la manière de traiter son sujet. La parodie aimera ainsi faire ressortir l'aspect sordide de réalités que François Coppée idéalise en cédant au pittoresque.

La trivialisation s'exerce également dans les œuvres personnelles de Cros, souvent par un principe de superposition entre littérature et réalités prosaïques. C'est le cas lorsque, dans « Le Journal de l'avenir », le métier du porteur interfère avec les « cervelles mécaniques » de grands écrivains et provoque ainsi une ironie qui repose sur l'héroï-comique. Ce procédé où le journalisme s'avère une activité presque robotique, évoque une sorte de peur de la dépersonnalisation présente dans plusieurs parodies, peuplées de personnages sous hypnose ou mus par des chocs électriques. La « mécanisation des procédés » se manifeste également par le fait de ramener l'acte de création à de simples recettes à appliquer, traitement que subissent l'Art et les sentiments amoureux dans « La science de l'amour ».

Les modèles que Charles Cros s'amuse à transformer le sont souvent avec des intentions qui s'étendent sur un large spectre, du satirique au pur ludique. Si le Parnasse est souvent raillé, principalement dans sa fascination pour la sculpture, la relation envers le romantisme est plus complexe. Un certain nombre de stéréotypes liés à la Méditerranée sont cependant tournés en dérision. L'hypertextualité la plus « complice » est sans doute celle qui unit l'œuvre de Charles Cros à celle de Baudelaire. Les poèmes de ce dernier servent souvent de support à une ironie qui s'exerce envers les relations conflictuelles entre les sexes. La continuité est également patente entre les œuvres tardives de Cros et *Les Amours jaunes*, dans un décor de château en ruines qui pose de façon saisissante la question de la place de la poésie dans le monde moderne.

Conclusion

Ce travail est parti d'un constat : la prolifération de poésies parodiques dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Il nous a semblé que l'origine de ce phénomène pouvait se situer dans la véritable crise des valeurs que traverse alors la poésie. D'abord, il a été nécessaire de distinguer trois symptômes principaux de ce trouble. Sur le plan formel, l'époque est marquée par une remise en question des cadres de la versification. Un système qui devait magnifier l'inspiration du poète est soudain vu comme une entrave, un moule qui stéréotype le langage. Le second élément consiste en l'échec d'un « lyrisme de masse » rêvé notamment par Lamartine. L'écart qui se creuse entre le poète et la foule se concrétise, entre autres, par une baisse des ventes de la poésie. Cette dimension n'est pas anodine : les conditions de vie misérables de nombreux poètes ont pu modifier leur vision de l'art et provoquer une réflexion angoissée sur la fonction du poète dans le monde moderne. De tout cela émerge une sorte d'« ère du soupçon », notre troisième axe : la poésie finit par remettre en cause sa capacité à « dire le monde », concurrencée en cette seconde partie du siècle par la prose sous toutes ses formes : romanesque, journalistique ou scientifique.

Trois poètes, ayant pratiqué assidûment la parodie, ont été choisis pour mettre à l'épreuve nos hypothèses. Un membre du courant fantaisiste du Parnasse, Albert Glatigny (1839-1873) et deux représentants de la période intermédiaire qui suit le Parnasse et annonce le symbolisme, Tristan Corbière (1845-1875) et Charles Cros (1842-1888). Il s'agit, à l'heure de conclure notre travail, d'analyser si réellement les poésies parodiques sont liées à la crise des valeurs, et sur quelle mode : les parodies font-elles simplement le constat de cette remise en cause ou tentent-elles à leur manière de le dépasser en apportant leurs propres solutions ?

La remise en question des règles poétiques est présente dans des poèmes comme « I. Sonnet » de Corbière qui caricature une poésie qui n'est soucieuse que de ses règles d'élaboration et qui en oublie d'avoir un contenu. La dénonciation d'une poésie excessivement formelle peut viser le Parnasse, souvent raillé par Charles Cros, qui s'amuse de sa passion pour la sculpture, aussi bien dans l'*Album zutique* que dans la « Chanson des sculpteurs », qui prosaïse cette passion pour un art immuable. Pourtant, Albert Glatigny est le représentant d'un courant fantaisiste du Parnasse qui a joué un rôle de précurseur de certaines audaces fin-de-siècle. Si les Parnassiens, à la suite de Théodore de Banville et son *Petit Traité de poésie française*, placent la rime comme l'élément essentiel de la poésie, cela n'empêche

pas Glatigny, à l'instar de l'auteur des *Odes funambulesques*, de multiplier les rimes-calembours que désapprouvent les puristes du vers classique.

Au-delà des attaques ou des hommages contre un auteur ou un mouvement littéraire particulier, il est primordial de remarquer que c'est la figure même du poète qui est tournée en dérision par les parodistes fin-de-siècle. Il apparaît comme un être « à part », perdu dans une époque qui ne le comprend pas. Chez Glatigny, c'est l'incompréhension, l'inculture des ennemis de la littérature qui est moquée et tournée en dérision, particulièrement par la figure du douanier Thessein dans *Le Jour de l'An d'un vagabond*. Tristan Corbière a marqué l'étape suivante de la crise des valeurs poétiques : une rupture certes toujours très marquée, mais cette fois au détriment du poète, chargé de tous les ridicules, en comparaison notamment des marins de Naples ou d'ailleurs. Dans *Les Amours jaunes*, la figure du marin est l'objet d'une réelle fascination. Il incarne la force, le courage en comparaison du poète incapable de saisir la véritable essence du monde.

Le troisième point est sans doute le plus fondamental. La poésie parodique naît du constat d'un écart entre la littérature et le monde. Elle ne se satisfait pas d'une dimension d'auto-référentialité du langage poétique et ne cesse d'y remédier en projetant de la vie, de la quotidienneté dans les œuvres littéraires qu'elle transforme. Au-delà de l'hommage ou de la satire envers l'œuvre visée, la parodie met toujours en valeur un décalage entre l'idéal et le réel, l'art et la banalité du quotidien. Lorsque Corbière reproche à Hugo de mentir sur le monde des marins, la satire s'exerce envers l'œuvre parodiée. Dans le cas des *Gilles et Pasquins* de Glatigny, c'est au contraire la médiocrité des personnalités du Second Empire que Glatigny souligne en les projetant dans des hypotextes hugoliens qui constituent pour lui un idéal absolu. La crise des valeurs poétiques de la seconde moitié du XIX^e siècle explique l'évolution retracée par notre étude : à partir de parodies qui sont des exercices d'admiration, tels que les pratique Glatigny, on passe avec Charles Cros, à des textes plus ambigus, plus critiques, qui désignent des « tics » du style et de la pensée hugolienne, et avec Corbière à une sérieuse remise en question de celui qui finit par incarner le verbe poétique lui-même.

Afin de désamorcer les automatismes qui figent l'élan créateur, la parodie s'attaque aux « clichés » qui font écran entre le monde et sa représentation. Il n'est donc pas étonnant que les trois auteurs étudiés se retrouvent dans la volonté de prise de distance vis-à-vis des stéréotypes romantiques liés au monde méditerranéen, plus particulièrement à la Corse pour Glatigny (« Le Jour de l'An d'un vagabond »), à la région napolitaine pour Corbière (« Le

Fils de Lamartine et de Graziella »). L'opposition entre l'artificialité et la réalité du monde est sans cesse affirmée : il s'agit de raconter la « vraie » histoire de Colomba ou de Graziella, et le « véritable » pays qui leur sert de décor. Charles Cros n'est pas en reste dans le domaine, comme l'illustre sa collaboration avec Émile Goudeau, « Les Eaux minérales », qui s'attaque à la fascination littéraire, et particulièrement romantique, pour l'Espagne et ses bandits. La violence est transformée en une scène d'opérette dans laquelle le bandit joue sa partition de bellâtre pour bourgeoises en quête d'émotions fortes. Le procédé rappelle fortement la « Salomé » des *Moralités légendaires* de Jules Laforgue, dont la danse fatale est transformée en spectacle de cabaret. À chaque fois, la parodie sert à corriger les poncifs liés au monde méditerranéen, soit par une sorte de « retour au réel » soit, au contraire, en poussant les clichés jusqu'à l'absurde.

La poésie parodique est marquée par le climat de « misogynie fin-de-siècle ». Ce n'est pas un hasard si les exemples de désidéalisations mettent souvent en scène un personnage féminin : Colomba pour Glatigny ou Graziella chez Corbière. Les attaques contre la Muse, rencontrées dans de nombreuses parodies, permettent à nouveau de tourner en dérision une figure féminine en même temps qu'un symbole de l'art poétique. Corbière va jusqu'à prostituer la Muse, dénonçant en une seule figure la marchandisation de l'art et la vénalité féminine. Dans « La nuit de mai » Glatigny s'était contenté de préférer les étreintes des filles de joie à celles, abstraites, de la Muse. Par leur fascination pour les lieux interlopes et les amours passagères, Glatigny et Corbière s'efforcent de « désidéaler » la poésie pour la ramener à des réalités plus prosaïques, plus matérielles. C'est à une pensée vitaliste que nos auteurs semblent obéir, allant jusqu'à un « procès en manque de virilité » à l'encontre des poètes. On se souvient que dans « La Nuit de mai », Glatigny accusait Lamartine de n'avoir « rien d'un étalon », tandis que pour Corbière le « fils de Lamartine et de Graziella », escroc qui se fait passer pour le descendant du poète, est la seule « œuvre mâle » que celui-ci engendra.

Cette volonté vitaliste de ramener des sentiments trop « abstraits » à la réalité corporelle des êtres atteint son acmé avec les parodies à caractère obscène. La poésie lyrique se plaît à décrire des sentiments amoureux élevés, la parodie se chargera de rappeler la force de l'instinct sexuel. Albert Glatigny a exercé le genre avec délectation. Il s'agit sans doute de la partie de son œuvre dans laquelle il s'est le plus affranchi de son « maître » Théodore de Banville. Cette dimension vitaliste est omniprésente dans de nombreuses transformations que nous avons pu mettre en avant. Les parodies à caractère obscène, pratiquées par Glatigny dans ses *Joyusetés galantes* ou les *Bons Contes du Sire de la Glotte*, ou Cros dans l'*Album zutique*

se moquent d'une poésie qui idéalise les émotions humaines. Elles rappellent à l'esprit la matérialité du corps, aux sentiments la réalité de l'instinct.

Il apparaît donc que de nombreuses parodies analysées sont liées au contexte de crise des valeurs poétiques. Elles l'expriment par trois axes principaux : le jeu autour des règles de versification, la dérision de la figure du poète et le constat d'une opposition entre la littérature et la vie. Cette dernière antinomie est dépassée par la superposition de l'idéal et du réel, principalement par la projection de la quotidienneté dans les hypotextes.

Il faut cependant insister sur le fait que les deux phénomènes sont liés, mais ne se confondent pas. Ainsi, nous avons vu au début de chacune des parties des textes qui tournent en dérision la figure du poète ou les symboles qui lui sont attachés, tels que la lyre, sans s'appuyer sur un hypotexte particulier. De même, il y a dans la parodie des éléments qui ne se rattachent pas à la crise des valeurs. Nous avons beaucoup insisté sur la dimension satirique de la parodie, mais le ludique n'en est jamais absent. Il permet de mettre en avant une fonction primordiale de la parodie, largement présente dans notre étude : sa capacité à créer du lien, de la sociabilité. *Le Théâtre de la rue de la Santé* a permis de le montrer, de même que les volumes du *Parnasse satyrique du dix-neuvième siècle*. Les éléments parodiques, qui peuvent être de simples allusions, se font sur le mode de la complicité, entre auteurs qui se connaissent et s'apprécient.

De manière générale, plus les hypotextes sont diversifiés, plus le ludique l'emporte (*Le Moine bleu* en est un parfait exemple), plus la parodie se concentre sur un auteur particulier, plus le satirique a tendance à prévaloir. Le passage de l'*Album zutique* aux *Dixains réalistes* en est une parfaite illustration, par la manière dont l'ironie se concentre, dans le deuxième titre, sur François Coppée, avec une intention évidente. *Les Amours jaunes* en sont un autre témoignage, tant l'insistance sur la source hugolienne se fait sur un mode satirique qui ne fait aucun doute. Chez Tristan Corbière, la crise de la poésie est avant tout crise de la poétique hugolienne : la parodie se fait critique en acte.

Le rapport à Charles Baudelaire est très particulier. Nos trois poètes subissent une influence massive des *Fleurs du Mal*, qui ne passe pas de manière primordiale par la parodie. Lorsque celle-ci se manifeste, elle est aussi bienveillante que possible envers sa source. Les réécritures se font dans le sens de la continuité, de l'adhésion vis-à-vis de l'hypotexte. Elles mettent souvent en scène le malentendu entre les sexes, que l'on songe aux réécritures de « Duellum » ou à l'association entre la femme et le félin. Il y a là un prétexte à désidéaler les

rapports amoureux de manière plus subtile, mais moins comique, que par le rabaissement obscène.

Comment pourrions-nous compléter notre étude afin de parfaire notre diagnostic ? Pour cela, il faut partir d'un constat méthodologique simple : une définition doit s'appliquer « à tout le défini et au seul défini »¹. Pour la première exigence, « tout le défini », nous venons de rappeler un certain nombre de critères communs aux poésies parodiques de nos trois auteurs. Mais comment être certain que nos observations s'appliquent « au seul défini » ? Pour cela il faudrait analyser des parodies appartenant à une autre période que la seconde moitié du XIX^e siècle.

Prenons un exemple. Si nous partons du principe que « I. Sonnet » est le symptôme d'une lassitude des poètes à l'égard du sonnet, il faudrait rechercher si, à l'époque où les formes du sonnet se mettent en place, une telle parodie serait possible. Ne tourne-t-on en dérision que des règles qui ont « fait leur temps » ou le phénomène s'observe-t-il également lorsque celles-ci se mettent en place ? De même, si des parodies déconstruisant les stéréotypes romantiques semblent naître d'un essoufflement du modèle, il faudrait alors les comparer avec des réécritures datant de la naissance ou de « l'âge d'or » du romantisme. Si celles-ci utilisent des procédés comparables à ceux que nous avons décrits, cela relativiserait la pertinence de nos découvertes. Si au contraire des techniques parodiques différentes sont mises à jour, alors cela confirmerait la spécificité de la poésie parodique de la seconde moitié du XIX^e siècle.

Il se peut aussi que les résultats d'une telle comparaison soient plus nuancés : ainsi, des similarités pourraient apparaître entre périodes comparables de questionnement et de remise en doute. Rappelons notre question de départ : *comment écrire de la poésie après Hugo, de plus à l'époque du commerce, du télégraphe, et de la prose triomphante (roman, presse etc.)* ? On a vu que la pratique de la parodie et du pastiche permet justement, grâce à l'ironie, de rassembler en un seul espace les réalités du présent et l'héritage d'un passé culturel. Le recours parodique sera donc plus fréquent lorsque des changements sociétaux accélèrent cette opposition, ce qui nécessite de combler le fossé entre deux univers mentaux. Ce fut le cas à la fin du XIX^e français, lorsque le romantisme ou le Parnasse provoquèrent une lassitude ou qu'au contraire les sources littéraires apparurent comme intimidantes, car indépassables. Mais d'autres temps ont rencontré des tensions similaires, et ont pu avoir recours à la parodie pour les dépasser.

¹ Cf. Cohen, Jean, *op. cit.*, p. 55.

On notera pour conclure cette question que le type de parodie que l'on retrouvera le plus facilement, toutes époques confondues, est sans doute la parodie à tendance obscène. En effet, les éléments d'idéal et de « quotidienneté » qu'elle superpose, les réalités de l'esprit et celles du corps, existent de toute éternité et ne se font sans doute pas plus ressentir en une période particulière.

Il serait également intéressant de rechercher l'influence que la poésie parodique de la seconde moitié du XIX^e siècle a pu avoir sur des mouvements ultérieurs. D'une part, en tant qu'art de l'« extrême-conscience » qui ne cesse de s'interroger sur la place de l'art dans la modernité, elle préfigure le mouvement symboliste. Mais elle s'en distingue par sa dimension « vitaliste », son refus de l'autoréférentialité, sa volonté de réunir des réalités disparates. Sa satire de la poésie amoureuse est à ce titre primordiale. Il serait sans doute pertinent de rechercher si, par sa façon de ramener les sentiments amoureux à de simples pulsions sexuelles, la poésie parodique a préparé en France le terrain idéologique à la réception des pensées de Schopenhauer ou de Freud. Sur le fond, comme sur la forme, la parodie fin-de-siècle a forgé une esthétique qui entendait dépasser les apparences et approcher la vérité, y compris dans ses dimensions les plus prosaïques. C'est ce qui constitue son originalité et a pu lui conférer une influence sur la culture française.

Bibliographie

SOURCES PRIMAIRES : PARODISTES ÉTUDIÉS

Ouvrages d'Albert Glatigny

Glatigny, Albert, *Le Fer rouge. Nouveaux châtiments* (Quatrième édition), Lemerre, 1871

Glatigny, Albert, *Les Folies-Marigny. Prologue*, Lemerre, 1872

Glatigny, Albert, *Gilles et Pasquins*, Lemerre, 1872

Glatigny, Albert, *Le Jour de l'an d'un vagabond*, Lemerre, 1870

Glatigny, Albert, *Les Joyeusetés galantes et autres du vidame Bonaventure de La Braguette*, Bruxelles, Luxuriopolis, 1866

Lettres inédites de Albert Glatigny, éd. V. Sanson, Rouen, 1932

Glatigny, Albert, *Poésies complètes*, Lemerre, 1879

Ouvrages de Tristan Corbière

Corbière, Tristan, *Les Amours jaunes*, éd. J.-L. Lalanne, Gallimard, coll. Poésie, 1973

Corbière, Tristan, *Les Amours jaunes*, éd. E. Aragon et C. Bonnin, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1992

Corbière, Tristan, *Les Amours jaunes*, éd. Y. Leclair, Seuil, 1992

Corbière, Tristan, *Les Amours jaunes*, éd. C. Angelet, Le Livre de Poche, 2003

Corbière, Tristan, *Les Amours jaunes*, éd. L. Martinelli, L'Harmattan, 2007

Corbière, Tristan, *ffocsoR (L'Album Louis Noir)*, Françoise Livinec, 2013

Ouvrages de Charles Cros

Cros, Charles, *Le Coffret de santal*, éd. H. Juin, Gallimard, coll. Poésie, 1972

Cros, Charles, *Le Coffret de santal - Le Collier de griffes*, éd. L. Forestier, Garnier-Flammarion, coll. GF, 1979

Cros, Charles, *Inédits et documents*, recueillis par Pierre E. Richard, Nîmes, éditions Jacques Brémond, 1992

Cros, Charles, *Œuvres complètes*, éd. P. Pia et L. Forestier, Pauvert, 1964

Cros, Charles, Corbière Tristan, *Œuvres complètes*, éd. P.-O. Walzer et F. F. Burch, Gallimard, Pléiade, 1970

Cros, Charles, *Œuvres complètes*, Éditions du Sandre, 2010

Cros, Charles, *Vers inédits*, recueillis par Pierre E. Richard, Nîmes, éditions l'Autre Tigre, 1992

AUTRES SOURCES PRIMAIRES

Album zutique, éd. P. Pia, Genève-Paris, Slatkine, 1981

Balzac, Honoré de, *Œuvres diverses II*, dir. P. G. Castex, Pléiade, Gallimard, 1996

Banville, Théodore de, *Les Camées parisiens*, Genève, Slatkine, 1970

Banville, Théodore de, *Odes funambulesques*, Genève, Slatkine, 1972

Banville, Théodore de, *Œuvres II. Les Stalactites. Odelettes. Améthystes. Le Forgeron*, Genève, Slatkine, 1972

Banville, Théodore de, *Œuvres III. Occidentales. Rimes dorées. Rondels. La Perle*, Genève, Slatkine, 1972

Banville, Théodore de, *Œuvres IV*, Genève, Slatkine, 1972

Banville, Théodore de, *Œuvres VIII. Petit Traité de poésie française*, Slatkine Reprints, Genève, 1972

Banville, Théodore de, *Œuvres IX. Comédies*, Genève, Slatkine, 1972

Banville, Théodore de, *Les Parisiennes de Paris*, Teddington, The Echo Library, 2008

Banville, Théodore de, *Poésies. 1841-1854*, Poulet-Malassis et de Broise, 1857

Banville, Théodore de, *Théâtre complet. Édition critique. Tome 1. 1848-1864*, éd. P. J. Edwards et P. S. Hambly, Honoré Champion, 2011

Baudelaire, *Œuvres complètes I*, éd. C. Pichois, Gallimard, Pléiade, 1975

Baudelaire, *Œuvres complètes II*, éd. C. Pichois, Gallimard, Pléiade, 1976

Béranger, *Chansons*, Bruxelles, A. Wahlen, 1832

Bernardin de Saint-Pierre, Henri, *Paul et Virginie*, Bibliothèque Larousse, 1907

Bizet, Georges, *Carmen*, Bologna, Edizioni Pendragon, 2008

Champfleury, *Les Bourgeois de Molinchart*, Amiens, éd. du Trotteur ailé, 2009.

Le Chansonnier de la Guinguette ou les délices des buveurs. Recueil de chansons anciennes et nouvelles les plus agréables à chanter en société, Le Bailly, 1851

Chansons nouvelles et populaires pour 1865, Renault et Cie, 1865

Chousy, Didier de, *Ignis*, Dinan, Terre de Brume, 2008

Coppée, François, *Poésies complètes*, Lemerre, 1923

Coppée, François, *Poésies complètes*, Lemerre, 1925

Corbière, Édouard, *Le Négrier*, Saint-Malo, L'Ancre de marine, 2002

Corbière, Édouard, *Les folles-brises. Tome 2*, Werdet, 1838

Daudet, Alphonse, *Les Amoureuses*, Tardieu, 1863

Daudet, Alphonse, *Le petit Chose. Histoire d'un enfant*, Hetzel, 1868

Daudet, Alphonse, *Le Roman du Chaperon-rouge. Scènes et fantaisies*, Lévy frères, 1862

Delvau, Alfred, *Le Fumier d'Ennius*, Faure, 1865

Desbordes-Valmore, Marceline, *Poésies inédites*, Genève, Jules Fick, 1860

Dumas, Alexandre, *Théâtre IV*, Charpentier, 1834

Duraille, Marguerite, *Virginie Q.*, Balland, 1988

Flaubert, *Madame Bovary*, éd. T. Laget, Gallimard, coll. Folio classique, 2001

Flaubert, *Œuvres II*, éd. A. Thibaudet et R. Dumesnil, Gallimard, Pléiade, 1952

Gastyne, Jules de, *En flagrant délit. Roman parisien*, Dentu, 1887

Gautier, Théophile, *Œuvres complètes. Critique théâtrale. Tome VII. Juillet 1847-1848*, éd. P. Berthier, Honoré Champion, 2016

Gautier, Théophile, *Œuvres poétiques complètes*, éd. M. Brix, Bartillat, 2004

Gautier, Théophile, *Romans, contes et nouvelles II*, éd. P. Laubriet, Gallimard, Pléiade, 2002

Heredia, Jose Maria de, *Les Trophées*, Lemerre, 1893

Heredia José-Maria de, *Poésies complètes*, Archives Karéline, 2009

Hugo, Victor, *Les Misérables*, éd. M. Allem, Gallimard, Pléiade, 1951

Hugo, Victor, *Notre Dame de Paris*, éd. J. Seebacher et Y. Gohin, Gallimard, Pléiade, 1975

Hugo, Victor, *Œuvres complètes. Poésie I*, éd. C. Gély, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1985

Hugo, Victor, *Œuvres complètes. Poésie II*, éd. J. Gaudon, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1985

Hugo, Victor, *Œuvres complètes. Poésie III*, éd. J. Delabroy, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1985

Hugo, Victor, *Œuvres complètes. Poésie IV*, éd. B. Leuillot, Robert Laffont, 1986

Hugo, Victor, *Œuvres complètes. Roman I*, éd. J. Seebacher, Robert Laffont, 1985

Hugo, Victor, *Œuvres complètes. Roman III*, éd. Y. Gohin, Robert Laffont, 1985

Hugo, Victor, *Œuvres poétiques I. Avant l'exil. 1802-1851*, éd. P. Albouy, Gallimard, Pléiade, 1964

Hugo, Victor, *Œuvres poétiques II*, éd. P. Albouy, Gallimard, Pléiade, 1967

Hugo, Victor, *Œuvres poétiques III*, éd. P. Albouy, Gallimard, Pléiade, 1974

Huysmans, *Œuvres complètes. VI-VIII*, Genève, Slatkine reprints, 1972

Jarry, Alfred, *Œuvres complètes I*, éd. M. Arrivé, Gallimard, Pléiade

Karr, Alphonse, *Les Guêpes. Série I*, Lévy frères, 1867-1874

La Fontaine, Jean de, *Œuvres complètes I. Fables, contes et nouvelles*, éd. J.-P. Collinet, Gallimard, Pléiade, 1991

Laforgue, Jules, *Les Moralités légendaires*, éd. D. Grojnowski et H. Scepi, Flammarion, 2000

Laforgue, Jules, *Œuvres complètes. Tome premier. 1860-1883*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1986

Lamartine, *Graziella*, éd. J.-M. Gardair, Gallimard, coll. Folio classique, 1979

Lamartine, *Œuvres poétiques*, éd. M.-F. Guyard, Gallimard, Pléiade, 1963

Lamartine, *Voyage en Orient*, éd. S. Moussa, Honoré Champion, 2000

Lautréamont, Nouveau G., *Œuvres complètes*, éd. P.-O. Walzer, Gallimard, Pléiade, 1970

Mac-Nab, Maurice, *Poèmes incongrus, suite aux Poèmes mobiles : contenant ses nouveaux monologues et dernières chansons*, Vanier, 1891

Mallarmé, *Œuvres complètes*, éd. H. Mondor et G. Jean-Aubry, Gallimard, Pléiade, 1945

Mallarmé, *Œuvres complètes I*, éd. B. Marchal, Gallimard, Pléiade, 1998

Mallarmé, *Œuvres complètes II*, éd. B. Marchal, Gallimard, Pléiade, 2003

Marmier, Xavier, *Prose et vers (1836-1886)*, Lahure, 1890

Molière, *Œuvres complètes II*, éd. G. Forestier et C. Bourqui, Gallimard, Pléiade, 2010

Monselet, Charles, *Poésies complètes*, Dentu, 1880

Nerval, *Œuvres complètes I*, éd. J. Guillaume et C. Pichois, Gallimard, Pléiade, 1989

Nerval, *Œuvres complètes II*, éd. J. Guillaume et C. Pichois, Gallimard, Pléiade, 1984

Le Nouveau Parnasse satyrique du dix-neuvième siècle. Suivi d'un *Appendice au Parnasse satyrique*, Aux devantures des libraires. Ailleurs. Dans leurs arrière-boutiques [Bruxelles, Poulet-Malassis], 1866

L'Œuvre libertine des poètes du XIX^e siècle, éd. G. Amplécas, Bibliothèque des curieux, 1910

Orain, Adolphe, *Glossaire du patois du département d'Ille-et-Vilaine*, Maisonneuve Frères et Ch. Leclerc, 1886

Le Parnasse satyrique du dix-neuvième siècle, Rome, à l'Enseigne des sept péchés capitaux [Bruxelles, Poulet-Malassis], [1864], t. 2

Perrault, *Contes*, éd. J.-P. Collinet, Gallimard, coll. Folio classique, 1981

Poésie amoureuse. Quinze chefs-d'œuvre du xv^e au xx^e siècle, éd. J.-J. Pauvert, La Musardine, 2000

Les Poètes du Chat Noir, éd. A. Velter, Gallimard, 1996

Proust, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches* et mélanges, et suivi de *Essais et articles*, éd. P. Clarac et Y. Sandre, Gallimard, Pléiade, 1971

Queneau, Raymond, *Romans I*, éd. H. Godard, Gallimard, Pléiade, 2002

Rimbaud, Arthur, *Œuvres complètes*, éd. A. Guyaux, Gallimard, Pléiade, 2009

Rimbaud, *Poésies complètes*, éd. P. Brunel, Le Livre de Poche, 1998

Ronsard, *Les Amours*, éd. A. Gendre, Le Livre de poche classique, 1993

Ronsard, *Œuvres complètes I*, éd. J. Céard, D. Ménager et M. Simonin, Gallimard, Pléiade, 1993

Saint-Amant, *Œuvres I*, éd. J. Bailbé, Marcel Didier, 1971

Scribe, Eugène, *Le Philtre*, Bezou, 1831

Second, Jean, *Baisers et élégies*, trad. Pierre-François Tissot, Bruxelles, Avransart, G. Gastebois et C^e, 1826

Siraudin, Paul, Dumanoir, *La Vendetta*, Calmann-Lévy, 1876

Le théâtre érotique de la rue de la Santé. Son histoire, Batignolles-Bruxelles, Poulet-Malassis, 1864-1866

Verlaine, Paul, *Femmes. Hommes*, éd. J.-P. Corsetti et J.-P. Giusto, Terrain vague, coll. Le Bleu du ciel, 1985

Verlaine, Paul, *Œuvres en prose complètes*, éd. J. Borel, Gallimard, Pléiade, 1972

Verlaine, Paul, *Œuvres poétiques complètes*, éd. Y.-G. Le Dantec, Gallimard, Pléiade, 1962

Vigny, Alfred de, *Œuvres complètes. I. Poésie. Théâtre*, éd. F. Germain et A. Jarry, Gallimard, Pléiade, 1986

Villard, Nina de, *Feuillets parisiens*, Messenger, 1885

Villiers de L'Isle-Adam, *L'Ève future*, José Corti, 1977

Villiers de L'Isle-Adam, *Œuvres complètes. I*, éd. A. Raitt et P.-G. Castex, Gallimard, Pléiade, 1986

Virgile, *Énéide*, éd. J. Perret, Les Belles Lettres, 1977

SOURCES SECONDAIRES SUR TRISTAN CORBIÈRE ET *LES AMOURS JAUNES*

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

Aragon, Elisabeth, « Tristan Corbière et ses voix », *Voix de l'écrivain. Mélanges offerts à Guy Sagnes*, éd. J.-L. Cabanès, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996

Buisine, Alain, « Sans rime ni marine », *Revue des sciences humaines* 177, janvier-mars 1980

Burch, Francis, *Tristan Corbière. L'originalité des Amours jaunes et leur influence sur T.S. Eliot*, Nizet, 1970

Dansel, Michel, *Langage et modernité chez Tristan Corbière*, Nizet, 1974

Fongaro, Antoine, « Sur le texte des *Amours jaunes* », *Littératures* 14, print. 1986

Gleize, Jean-Marie, « Le lyrisme à la question. Tristan Corbière », dans *Poésie et figuration*, Seuil, 1983

Grin, Micha, *Tristan Corbière, poète maudit*, Évian, Le Nant d'Enfer, 1971

Houzé, Benoît, « Un hommage inconnu à Tristan Corbière : quelques *Coups de bâtons* de Louis Verbrugge », *Studi Francesi*, n° 160, janvier-avril 2010, p. 8-12

Ischi, Stéphane, « Rimbaud et Corbière se sont-ils lus ? », *Romantisme*, Armand Colin, n° 151, mars 2011, p. 101-112

Lair, Samuel, « Tristan Corbière en fond troué d'Arlequin », dans *Fortune littéraires de Tristan Corbière*, dir. S. Lair, L'Harmattan, 2012

Laroche, Hugues, *Tristan Corbière ou les voix de la corbière*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1997

Le Milinaire, André, *Tristan Corbière. La paresse et le génie*, Seyssel, Champ Vallon, 1989

Leroy, Claude, « Jules Laforgue, auteur des *Amours jaunes* », *Revue des sciences humaines* 178, 1980

Levi, Ida, *Tristan Corbière : a biographical and critical study*, thèse, Université d'Oxford, 1951

Lindsay, Marshall, *Le Temps jaune. Essais sur Tristan Corbière*, Berkeley, California University Press, 1972

Lindsay, Marshall, « The versification of Tristan Corbière *Les Amours jaunes* », *Publications of the Modern Language Association of America*, vol. LXXVIII, n. 4, 1963

Martineau, Renaud, *Tristan Corbière : essai de bibliographie et de biographie*, Mercure de France, 1904

Martin, Denise, *Paysage de Tristan Corbière*, thèse de 3^e cycle, Université de Brest, 1970

MacFarlane, Keith, *Tristan Corbière dans Les Amours jaunes*, thèse, Université de Yale, 1965

Meitinger, Serge, « L'ironie antiromantique de Corbière », *Littérature* 51, oct. 1983

Meitinger, Serge, *Tristan Corbière dans le texte ou une lecture des Amours jaunes*, thèse de 3^e cycle, Rennes II, 1978

Mitchell, Robert L., « Malédiction et résurrection. L'accueil critique de Tristan Corbière depuis 1960 », *Œuvres et critiques*, V, 1, automne 1980

Rannou, Pascal, *De Corbière à Tristan. Les Amours jaunes : une quête de l'identité*, Honoré Champion, 2006

Raskin, Richard R., *Forms of Role-playing in the Poetry of Tristan Corbière*, thèse, Johns Hopkins University, 1968

Richard, Jean-Pierre, « Le pavé de l'ours », *Pages paysages*, Seuil, 1984

Roudaut, Jean, « Les deux Corbière », *Critique* 224, janv. 1966

Rousselot, Jean, *Tristan Corbière*, Seghers, coll. Poètes d'aujourd'hui, 1951

Schneider, Pierre, « Le livre en forme d'homme », *Critique* 68, janvier 1953

Sonnenfeld, Albert, *L'Œuvre poétique de Tristan Corbière*, PUF, 1960

Steinmetz, Jean-Luc, « À propos d'une biographie », dans *Fortunes littéraires de Tristan Corbière*, dir. S. Lair, L'Harmattan, 2012

Steinmetz, Jean-Luc, *Tristan Corbière. « Une vie à peu près »*, Fayard, 2011

Thomas, Henri, *Tristan le dépossédé*, Gallimard, 1972

Voldeng, Evelyne, « La parodie dans Les Amours jaunes de Tristan Corbière », *La Nouvelle Tour de Feu*, n^{os} 11-12-13, printemps-été-automne 1985

Walzer, Pierre-Olivier, *La Révolution des sept : Lautréamont, Mallarmé, Rimbaud, Corbière, Cros, Nouveau, Laforgue*, Neuchâtel, La Baconnière, 1970

SOURCES SECONDAIRES SUR CHARLES CROS.

Alis, Harry, « Cros et les Hydropathes », *Les Débats*, août 1888

Bertozzi, Gabriele-Aldo, « Le rôle secret de Charles Cros », *Littératures* 22, print. 1990

Bienvenu, Jacques, « Intertextualités rimbaldiennes : Banville, Mallarmé, Charles Cros », *Parade sauvage* n°21, 2006

Briet, Suzanne, « Deux éclaireurs de l'avant-siècle : Charles Cros et Arthur Rimbaud. À propos d'une thèse », *Études rimbaldiennes* 2, 1969

Coppée, François, « Charles Cros », *Le journal*, oct. 1894

Debauve, Jean-Louis, « Lecteurs et amis de Charles Cros » *Littératures* 22, print. 1990

Donnay, Maurice, « Charles Cros, poète et inventeur », *Comœdia*, mai 1927

Dufay, Pierre, « Au temps du Chat Noir », *Mercure de France*, 1931

Forestier, Louis, « À propos de Charles Cros. Deux poèmes négligés et un inédit », dans *Le Chemin des correspondances et le champ poétique. À la mémoire de Michael Pakenham*, sous la dir. de Steve Murphy, Classiques Garnier, 2016

Forestier, Louis, « À propos de Rimbaud et Charles Cros », *RHLF* 64^e année, n°2, 1964

Forestier, Louis, *Charles Cros. L'homme et l'œuvre*, Genève-Paris, Minard, 1969

Forestier, Louis, « Poèmes retrouvés de Charles Cros », *Mercure de France* 342, 1961

Forestier, Louis, « Sur deux poèmes de Charles Cros et deux œuvres de Manet », *Littératures* 22, print. 90

Gysembergh, Victor, « Le Sonnet des voyelles, l'optique de Heilmholtz et la photographie en couleur », *Parade Sauvage* n°23, 2012

Ischi, Stéphane, « Une énigme littéraire : le comte Didier de Chousy », *Revue d'histoire littéraire de la France* 2/2015 (Vol. 115)

Pakenham, Michaël, « À propos de Charles Cros », *Littératures* 24, print. 1991

SOURCES SECONDAIRES SUR ALBERT GLATIGNY.

Brunel, Pierre, « Rimbaud parodiste : Albert Glatigny et Sully Prudhomme », *Rimbaud : textes et contextes d'une révolution poétique*, Parade sauvage, colloque n°4, 13-15 septembre 2002

Glinoyer, Anthony, « Devenir un « bohème intégral » : la construction collective d'une posture d'écrivain », dans *Bohème sans frontière. Comment naît un poète*, P. Brissette et A. Glinoyer (dir.), Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2010

Hambly, Peter, « Une Œuvre "perdue" d'Albert Glatigny, "Les angoisses d'un village" », *Littératures* 25, automne 91

Job-Lazare (Émile Kuhn), *Albert Glatigny. Sa vie, son œuvre*, Bécus, 1878

Murphy, Steve, « Note sur une improvisation de Glatigny », *Parnasse* III, 3, 1987

Murphy, Steve, « Rimbaud et Glatigny. Échos parnassiens. Interrogations et prétextes intertextuels », *Rimbaud vivant* 23, 1984

Reymond, Jean, *Albert Glatigny. La vie - L'homme - Le poète. Les origines de l'école parnassienne*, Droz, 1936

PARODIE ET INTERTEXTUALITÉ.

Aron, Paul (sous la direction de), *Du pastiche, de la parodie et de quelques notions connexes*, Nota bene, 2004

Aron, Paul, *Histoire du pastiche*, PUF, 2008

Aron, Paul, Espagnon, Jacques, *Répertoire des pastiches et parodies littéraires des XIX^e et XX^e siècles*, PUPS, 2009

Bakhtine, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. A. Robel, Gallimard, 1998

Bakhtine, Mikhaïl, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, trad. G. Verret, Lausanne, L'Âge d'homme, 1970

Bouché, Claude, *Lautréamont. Du lieu commun à la parodie*, Larousse, coll. Thèmes et textes, 1974

Bouillaguet, Annick, *L'Écriture imitative. Pastiche, parodie, collage*, Nathan, coll. Fac, 1996

Dire la parodie. Colloque de Cerisy, éd. Cl. Thomson et A. Pagès, New York, Peter Lang, 1989

Dousteysier-Khoze, Catherine, « De la parodicité : l'exemple naturaliste », dans *Poétique de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*, C. Dousteysier-Khoze et F. Place-Verghnes (eds.), Oxford, Bern, etc., Peter Lang, 2006

Duisit, Lionel, *Satire, parodie, calembour. Esquisse d'une théorie des genres dévalués*, Saratoga, Anma Libri, 1978

Duval, Sophie, Martinez, Marc, *La Satire*, Armand Colin, 2000

Evans, David, « Théodore de Banville entre parodie et autoparodie : des *Odes funambulesques* aux *Exilés* », dans *Poétique de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*, C. Dousteysier-Khoze et F. Place-Verghnes (eds.), Oxford, Bern, etc., Peter Lang, 2006

Genette, Gérard, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Seuil, 1982

Grojnowski, Daniel, *Aux commencements du rire moderne. L'esprit fumiste*, José Corti, 1997

Grojnowski, Daniel, *La Muse parodique*, José Corti, 2009

Hannoosh, Michele, « Baudelaire et la parodie », dans *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*, éd. C. Dousteysier-Khoze et F. Place-Verghnes, Berne, Peter Lang, 2006

Hannoosh, Michele, « L'autocritique de la parodie, l'épilogue de *Persée et Andromède* », dans *Laforgue aujourd'hui*, José Corti, 1988

Hannoosh, Michele, *Parody and Decadence. Laforgue's Moralités légendaires*, Columbus, Ohio State University, 1989

Hernikat Schaller, Laura, *Parodie et pastiche dans l'œuvre poétique de Théodore de Banville*, Classiques Garnier, 2017

Karrer, Wolfgang, *Parodie, Travestie, Pastiche*, München, Wilhelm Fink Verlag, coll. UTB, 1977

Kristeva, Julia, *Séméiotiké*, Seuil, 1969

Liouville, Matthieu, « Le cliché romantique, aux origines de l'antiromantisme », *Textuel*, n°61, Université Paris-Diderot, 2010

Loiseleur, Aurélie, « Paul Verlaine à la manière de Paul Verlaine », dans *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*, C. Dousteysier-Khoze et F. Place-Verghnes (eds.), Oxford, Bern, etc., Peter Lang, 2006

Maurel-Indart, Hélène, *Du plagiat*, La Différence, coll. Les essais, 2007

Murphy, Steve, « Détours et détournements : Rimbaud et le parodique », *Parade sauvage*, Colloque n° 4, *Rimbaud : textes et contextes d'une révolution poétique*, Charleville-Mézières, 13-15 septembre 2002

Murphy, Steve, « Le goût de la parodie : Rimbaud, Cabaner, Ratisbonne », *Rimbaud vivant*, n°39, octobre 2000

Murphy, Steve, *Le Premier Rimbaud ou l'apprentissage de la subversion*, Lyon-Paris, Presses universitaires de Lyon-Éditions du CNRS, 1990

Murphy, Steve, *Stratégies de Rimbaud*, Honoré Champion, 2004

Nédélec, Claudine, *Les États et empires du burlesque*, Honoré Champion, Genève, Slatkine, coll. Lumières classiques, 2004

Rabau, Sophie, *L'Intertextualité*, GF-Flammarion, coll. Corpus, 2002

Richter, Mario, « Le Thème du bateau de Baudelaire au premier Rimbaud », dans *Lectures de Poésies et d'une Saison en enfer de Rimbaud*, éd. S. Murphy, Presses universitaires de Rennes, 2009

Rose, Margaret A., *Parody: Ancient, Modern, and Post-modern*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000

Samoyault, Tiphaine, *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Nathan, 2001

Sangsue, Daniel, *La Parodie*, Hachette, coll. Contours littéraires, 1994

Sangsue, Daniel, « Pour un Rimbaud parodiste », *Revue Europe*, n°966, novembre 2009

Sangsue, Daniel, *La Relation parodique*, José Corti, 2007

Sangsue, Daniel, « Seuils de la parodie », dans *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*, C. Dousteysier-Khoze et F. Place-Verghnes (eds.), Oxford, Bern, etc., Peter Lang, 2006

Schneider, Michel, *Voleurs de mots. Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Gallimard, coll. Connaissances de l'inconscient, 1985

Starobinski, Jean, *La Relation critique*, Gallimard, 1989

Todorov, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Seuil, coll. Poétique, 1981

Todorov, Tzvetan (éd.), *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*, Seuil, coll. Tel Quel, 1965

Tomachevski, Boris, « Thématique », dans *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*, Seuil, 1965

COMIQUE, HUMOUR

Bakhtine, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. A. Robel, Gallimard, 1998

Bergson, Henri, *Le Rire*, éd. D. Grojnowski et H. Scepti, GF Flammarion, 2013.

Escarpit, Robert, *L'Humour*, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1960

Fourastié, Jean, *Le Rire. Suite*, Denoël/Gonthier, 1983

Freud, Sigmund, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, trad. D. Messier, Gallimard, coll. Folio essais, 1988

Genette, Gérard, *Figures V*, Seuil, 2002

Grojnowski, Daniel, *Comiques. D'Alphonse Allais à Charlot*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2004

Moura, Jean-Marc, *Le Sens littéraire de l'humour*, PUF, 2010

POÉSIE ET POÈTES

Andrès, Philippe, *Théodore de Banville. Un passeur dans le siècle*, Honoré Champion, 2009

Bertrand, Jean-Pierre, Durand, Pascal, *Les Poètes de la modernité*, Seuil, 2006

Cohen, Jean, *Structure du langage poétique*, Flammarion, 1966

Combe, Dominique, *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, José Corti, 1989

Décaudin, Michel, *La Crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française. 1895-1914*, Genève-Paris, Slatkine, 1981

Dottin, Mireille, « Laforgue fumiste : Salomé Floupette », *Romantisme*, n°64 (1989-II)

Dupart, Dominique, *Le Lyrisme démocratique ou la naissance de l'éloquence romantique chez Lamartine. 1834-1849*, Honoré Champion, 2012

Friedrich, Hugo, *Structure de la poésie moderne*, Le Livre de poche, 1999

Grojnowski, Daniel, *Jules Laforgue et l'« originalité »*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1988

Guyaux, André, *Duplicités de Rimbaud*, Champion-Slatkine, Paris-Genève, 1991

Lejeune, Philippe, *L'Ombre et la lumière dans Les Contemplations de Victor Hugo*, Archives des Lettres modernes, « archives hugoliennes », décembre 1968

Leroy, Claude, *Le Mythe de la passante*, PUF, 1999

Les Complaintes de Jules Laforgue commentées par Henri Scepi, Gallimard, Folio, 2000

Loubier, Pierre, « La Canaille élégiaque », *Textuel*, n°61, Université Paris-Diderot, 2010

Maulpoix, Jean-Michel, *La Voix d'Orphée. Essai sur le lyrisme*, José Corti, 1989

Menant, Sylvain, *La Chute d'Icare. La crise de la poésie française. 1700-1750*, Genève-Paris, Droz, 1981

Mendès, Catulle, *La Légende du Parnasse contemporain*, Bruxelles, Brancart, 1884

Mendès, Catulle, *Le Mouvement poétique français de 1867 à 1900*, Fasquelle, 1903

Mortelette, Yann, *Histoire du Parnasse*, Fayard, 2005

Murat, Michel, *Le Coup de dés de Mallarmé*, Belin, 2005

Murphy, Steve, « Versifications “parnassiennes” (?) », *Romantisme*, n°140, 2008

Palacio, Jean de, *Le Silence du texte. Poétique de la décadence*, Leuven, Peeters, 2003

Robic, Myriam, *Hellénismes de Banville. Mythe et modernité*, Honoré Champion, 2010

Rodriguez, Antonio, *Modernité et paradoxe lyrique : Max Jacob, Francis Ponge*, Jean-Michel Place, coll. Surfaces, 2006

Rodriguez, Antonio, *Le Pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*, Mardaga, Sprimont (Belgique), 2003

Scepi, Henri, *Poésie vacante. Nerval, Mallarmé, Laforgue*, Lyon, ENS Éditions, 2008

Souriau, Maurice, *L'Évolution du vers français au dix-septième siècle*, Slatkine Reprints, 1970

Souriau, Maurice, *Histoire du Parnasse*, Éditions Spes, 1929

Steinmetz, Jean-Luc, *Stéphane Mallarmé. L'absolu au jour le jour*, Fayard, 1998

Teyssèdre, Bernard, *Arthur Rimbaud et le foutoir zutique*, Éditions Léo Scheer, 2011

Tibi, Laurence, *La Lyre désenchantée*, Honoré Champion, 2003

GÉNÉRALITÉS

Berthou, Jean, *Édouard Corbière, père du roman maritime en France. Catalogue de l'exposition présentée à Brest et à Morlaix en 1990*, Gallimard, 1990.

Bourdieu, Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, coll. Essais, 1998 (1992)

Brombert, Victor, *La prison romantique. Essai sur l'imaginaire*, José Corti, 1975

Cabanès, Jean-Louis, « La Fantaisie dans *La Revue Fantaisiste* », dans *La Fantaisie post-romantique*, éd. J.-L. Cabanès et J.-P. Saïdah, Toulouse, PUM, coll. « Cribles », 2003

Cabanès, Jean-Louis, Saïdah, Jean-Pierre, *La Fantaisie post-romantique*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2003

Cassagne, Albert, *La Théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Seyssel, Champ Vallon, 1997

Cooper, Barbara T., *Modernity and Revolution in late Nineteenth-Century France*, Associated University Press, 1992

Diaz, José-Luis, *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Honoré Champion, 2007

Didier, Bénédicte, *Petites revues et esprit bohème à la fin du XIX^e siècle (1878-1889). Panurge, Le Chat noir, La Vogue, Le Décadent, La Plume*, L'Harmattan, 2009

Dottin-Orsini, Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Grasset, 1993

Dufief, Pierre-Jean, « Aurélien Scholl : fantaisie et codes journalistiques », dans *La Fantaisie post-romantique*, éd. J.-L. Cabanès et J.-P. Saïdah, Toulouse, PUM, coll. « Cribles », 2003

Goudeau, Émile, *Dix ans de bohème*, éd. M. Golfier et J.-D. Wagner, Seyssel, Champ Vallon, 2000

Hamson, Bernard, *George Sand face aux Églises*, L'Harmattan, 2005

- Huret, Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire*, éd. D. Grojnowski, José Corti, 1999
- Illouz, Jean-Nicolas, *Le Symbolisme*, Librairie générale française, 2004
- Juden, Brian, *Traditions orphiques et tendances mystiques dans le romantisme*, Genève, Slatkine, 1984
- Juin, Hubert, *Victor Hugo. 1802-1843*, Flammarion, 1980
- Ledda, Sylvain, *Hernani et Ruy Blas. De flamme ou de sang*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2008
- Lemaitre, Jules, *Les Contemporains. Études et portraits littéraires. Première série*, Lecène et Oudin, 1886
- Lyons, Martin, *Le Triomphe du livre. Une histoire sociologique de la lecture dans la France du XIX^e siècle*, Paris, Promodis, 1987
- Mahieu, Stéphane, *Petit manuel de littérature d'outre-tombe. Anthologie des tables tournantes*, Boulogne-Billancourt, Ginkgo, 2008
- Michelet Jacquod, Valérie, *Le Roman symboliste : un art de de l' « extrême conscience »*, Genève, Droz, 2008
- O'Daniel, Therman, « Cooper's Treatment of the Negro », *Phylon (1940-1956)*, Clark Atlanta University, 1947
- Pomarède, Vincent, « La Volupté de la mélancolie. Le paysage comme état d'âme », dans *Mélancolie : génie et folie en Occident*, édition RMN Gallimard, 2008
- Richard, Jean-Pierre, *Microlectures I*, Seuil, 1979

Sangsue, Daniel, *Fantômes, esprits et autres morts-vivants. Essai de pneumatologie littéraire*, José Corti, coll. Les Essais, 2011

Tortonese, Paolo, « Gautier et le théâtre de la fantaisie », dans *La Fantaisie post-romantique*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2003

Valazza, Nicolas, « Aux seuils de l'enfer de la bibliothèque. À propos de quelques éditions clandestines de Poulet-Malassis », *Romantisme*, Armand Colin, n° 155, janvier 2012

Vassiler, Kris, « Colomba : la vengeance entre classicisme et romantisme », *Revue d'histoire littéraire de la France*, PUF, n°5, septembre-octobre 2000

Villiers, Charles, *L'Univers métaphysique de Victor Hugo*, Librairie philosophique J. Vrin, 1970

DIVERS

Bloy, Léon, *Belluaires et porchers*, Sulliver, 1997

Bonnet, Victor, « Les finances et la liberté publique - Le budget de la France et le Budget de l'Angleterre », *Revue des Deux mondes*, 1864, novembre-décembre

Bourget, Paul, *Essais de psychologie contemporaine. Études littéraires*, Gallimard, 1993

Club de la Porte-Saint-Martin. Séance d'ouverture, 17 octobre 1870. Discours des citoyens Desmarets et de Pressensé, Beillièrre, 1870

Commerson, Maxence Hippolyte, Furpille, Eugène, Maxence Hippolyte, Brantome J., *Réveries d'un étameur ; Petites affiches du "Tintamarre" ; Classiques retapés, etc.*, Passard, 1865

Delcourt, Pierre, *Le Vice à Paris*, Piaget, 1888

Desanges, Gérard, *La Comtesse de Loynes. La belle écouteuse*, L'Harmattan, 2011

Dubor, Françoise, *L'Art de ne parler pour ne rien dire. Le monologue fumiste fin de siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004

Dr. Grasset, Joseph, *L'Occultisme hier et aujourd'hui. Le merveilleux préscientifique*, Montpellier, Coulet et fils, 1907

Mendès, Catulle, *La Maison de la vieille. Roman contemporain*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 2000

Neefs, Héloïse, *Les Disparus du Littré*, Fayard, 2008

Philippe, Béatrice, *Être juif dans la société du moyen-âge à nos jours*, Complexe, 1997

Philippe, Gilles, *Le français, dernière des langues. Histoire d'un procès littéraire*, PUF, 2010

Quatrefages, Armand de, *Darwin et ses précurseurs français. Étude sur le transformisme*, Alcan, 1892

Revenin, Régis, *Homosexualité et prostitution masculines à Paris : 1870-1918*, L'Harmattan, 2005

Rude, Maxime, *Confidences d'un journaliste*, André Sagnier, 1876

La Sainte Bible, éd. L. Segond, Imprimerie de l'université, 1923

Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, trad. A. Burdeau et R. Roos, PUF, 1978

Shifman, Limor, *Memes in digital culture*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, 2013

Tillier, Bertrand, *La Commune de Paris, révolution sans images ? Politique et représentations dans la France républicaine (1871-1914)*, Seyssel, Champ Vallon, 2004

USUELS

Aron Paul, Saint-Jacques Denis, Viala Alain, *Le Dictionnaire du littéraire*, PUF, 2002

Bruant, Aristide, Bercy, Léon de, *L'Argot au xx^e siècle*, Classiques Garnier, 2009

Furetière, Antoine, *Dictionnaire universel*, La Haye-Rotterdam, Arnoud et Reinier Leers, 1702

Joliet, Charles, *Les Pseudonymes du jour*, Dentu, 1884

Lazare, Félix, Lazare, Louis, *Dictionnaire administratif et historique des rues et monuments de Paris*, Lazare, 1844-1849

Sirven, Alfred, *Journaux et journalistes. Le Siècle*, Cournol, 1866

Vapereau, Gustave, *Dictionnaire universel des contemporains, concernant toutes les personnes notables, de la France et de l'étranger* (cinquième édition), Hachette, 1880

LIENS INTERNET

Ledroit, Mathias, *Le Bandolerismo catalan dans le Quichotte*, CLEA-université de Paris-Sorbonne, p. 2. Lien internet : <http://donquijotedelamancha.free.fr/Bandolerismo.pdf>

<http://www.site-magister.com/parodi.htm>