

Organizado por la Academia Nacional de Letras del Uruguay, se realizó en Montevideo, a fines de octubre de 1992, el ENCUENTRO ENTRE DOS CULTURAS: LAUTRÉAMONT Y LAFORGUE, con el apoyo del Ministerio de Educación y Cultura, Ministerio de Relaciones Exteriores del Uruguay y del *Ministère des affaires étrangères* de Francia. Las distintas instancias del acontecimiento, que reunió a escritores, especialistas y estudiosos de la obra de ambos poetas francouruguayos, ocurrieron en un ámbito de cordialidad intelectual y afinidades amistosas favorable a la iniciación de diálogos y discusiones, a la presentación de conferencias, a la exhibición de videos.

La publicación del presente volumen, que reúne las comunicaciones presentadas en esa oportunidad, sucede entre dos tiempos y lugares diferentes: es consecuencia de ese primer encuentro en Uruguay y antecede a un segundo que tendrá lugar en Francia en 1994.

La quête des origines

LAUTRÉAMONT & LAFORGUE

La cuestión de los orígenes

La cuestión de los orígenes

LAUTRÉAMONT & LAFORGUE

La quête des origines

Academia
Nacional de Letras
Montevideo, Uruguay
1993

La cuestión de los orígenes

LAUTREAMONT & LAFORGUE

La quête des origines

Academia Nacional de Letras

Montevideo, Uruguay

1993

La cuestión de los orígenes

LAUTREAMONT & LAFORGUE

La quête des origines

Coordinación

**Lisa Block de Behar
François Caradec
Daniel Lefort**

**Academia Nacional de Letras
Ministerio de Relaciones Exteriores
Ministerio de Educación y Cultura**

**Ministère des Affaires Etrangères
Ambassade de France en Uruguay**

Uruguay

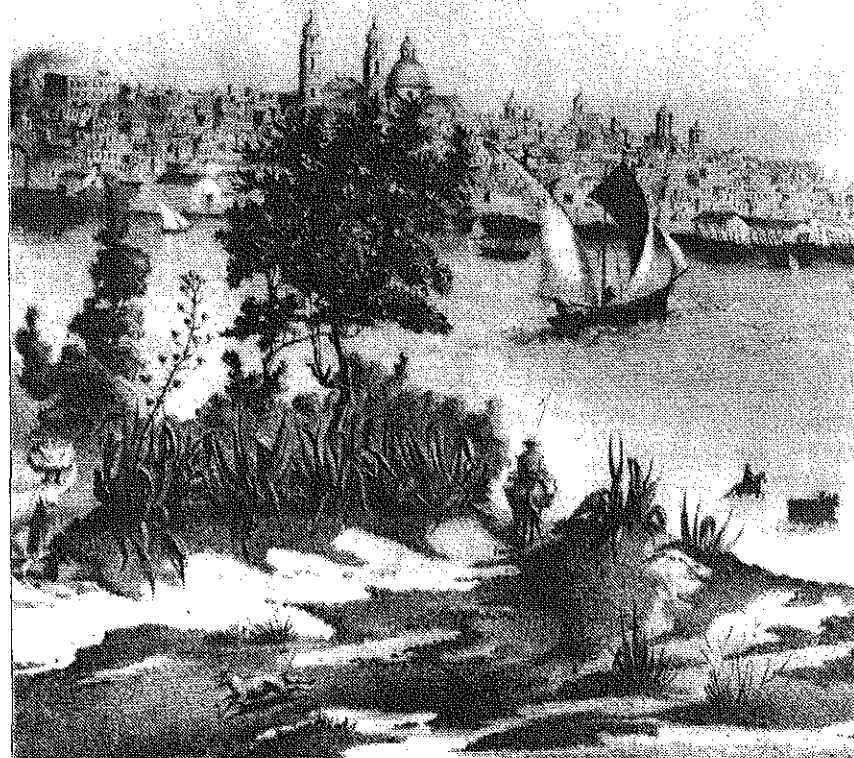
France

**Actas del Encuentro entre dos culturas: Lautréamont y Laforgue
Montevideo, Uruguay.
20, 21 y 22 de octubre de 1992.**

Diseño de tapa Fernando ALVAREZ COZZI
Transcripción de textos Ema PONCE DE LEON

© Academia Nacional de Letras del Uruguay
ISBN 9974 - 571 - 01 - 4

Los dibujos de Jules Laforgue que ilustran la iniciación de cada sección son inéditos. Algunos representan barcos y probablemente fueron realizados en Coblenza, en los años 1885 y 1886; aquellos que representan personajes fueron realizados en Berlín. Se publican por gentileza de Jean-Louis DEBAUVE.



A. Mège. *Desde la Aguada*. Montevideo, 1869.
Reproducción de Testoni Studios.

Dos orillas para un imaginario

Emprender la aventura de cruzar el océano, dejar atrás una orilla por otra, pasar de una a otra lengua, multiplicar los pasajes que repiten una metáfora, que es tránsito, traslado o transferencia de un país a otro. Observar así las contradicciones de un cruce cultural concentrando la atención en Lautréamont y Laforgue, dos de los grandes protagonistas de la ruptura poética de los años 1870-1880. Destacar las relaciones entre dos figuras en fuga y recorrer el puente invisible tendido entre Uruguay y Francia por una poética que desborda fronteras idiomáticas, nacionales, oceánicas o continentales.

Si bien una llamativa desigualdad afecta el conocimiento de las raíces de ambos poetas, radicarlos como "poetas franceses del Uruguay" no impide el escamoteo, demasiado frecuente, del hecho de que nacieron y crecieron en tierra americana y que tanto uno como otro, al atravesar el Atlántico, conocieron la doble prueba (en el sentido iniciático del término) del desgarramiento de su país natal y del descubrimiento de lo desconocido. Así, con la misma razón, se puede calificarlos como "poetas uruguayos de Francia", porque las vivencias de su infancia y juventud conforman el sustrato de la obra, tan importante como el idioma de su escritura.

Dos dimensiones, dos gravitaciones, de culturas, de poetas. Si Lautréamont goza de una inmensa posteridad gracias a los surrealistas, Laforgue sigue siendo el poeta que permanece en una expectativa de

universalidad. El primero termina por desaparecer detrás de un cerco de glosas y comentarios, el segundo, a pesar del fervor de sus lectores, apenas parece emerger de un olvido relativo.

Proponer este Encuentro implicaba referir la travesía, remitir a un viaje que es a la vez una búsqueda de la identidad en las diferencias y una vuelta a los orígenes: habilitar el distanciamiento como trámite de conocer e iniciar una discusión donde se enfrenten los términos de una dualidad en un mismo espacio, al mismo tiempo.

Viajar al Sur, llegar al Uruguay, fue también la experiencia primaria de muchos participantes de otras tierras que recorrieron la ruta seguida en el siglo pasado por los padres y abuelos de los dos poetas.

Viaje de críticos, viaje crítico. A estos investigadores, los esperaban en la otra orilla dos encuentros decisivos: el primero, con los lugares físicos de la infancia de Lautréamont y Laforgue - las calles, el puerto, la vastedad del río donde transitaron sus sueños - adoptando - ¿adaptando? - por primera vez, el *punto de vista* americano, original y originario; el segundo, con sus colegas del continente, escuchando, desde ese mismo lugar de origen sus palabras no desorientadas - ¿perdidas? - por el rumor de las olas oceánicas.

Transitar por los senderos que muy a menudo se bifurcan: vida y obra. El punto de encuentro no podía ubicarse fuera de Montevideo, núcleo inicial, "ombligo del limbo", puerto de llegada para los soñadores de fortunas ultramarinas, puerto de partida para los hijos prodigiosos con las manos rebosantes de poesía.

"Montevideo, la coqueta" reservaba sus encantos para los viajeros del conocimiento, a la espera del próximo cruce de los uruguayos hacia los valles pireneos, en ocasión de otro encuentro.

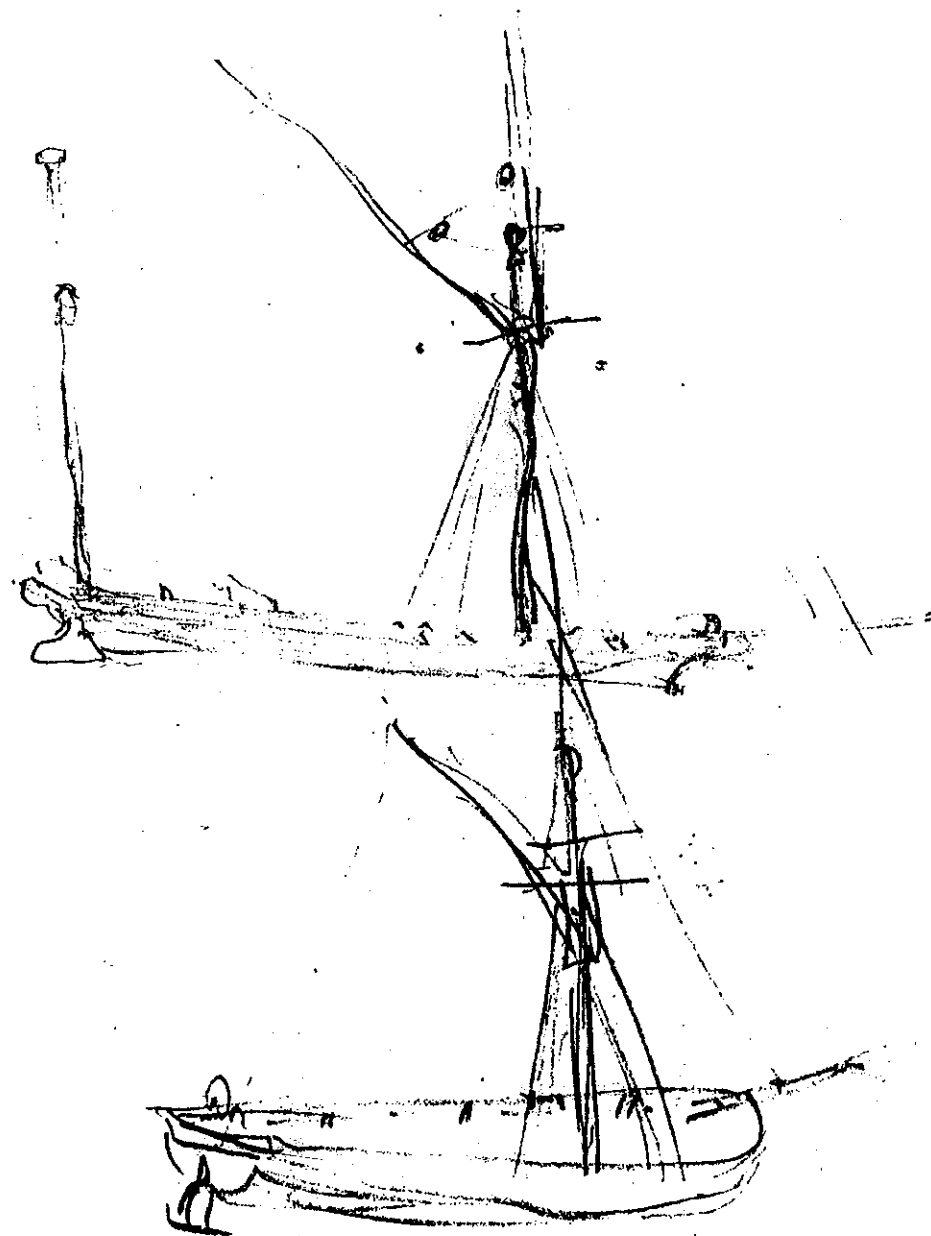
Daniel LEFORT

Reconocimiento

Organizado por la Academia Nacional de Letras del Uruguay, se realizó en Montevideo, a fines de octubre de 1992, el ENCUESTRO ENTRE DOS CULTURAS, LAUTRÉAMONT Y LAFORGUE. La organización de este Encuentro estuvo a cargo de una Comisión integrada por Ana María Balparda de Garín, Arturo Sergio Visca, Lisa Block de Behar, Daniel Lefort y Alvaro Malmierca. Las distintas instancias del acontecimiento, que reunió a escritores, especialistas y estudiosos de la obra de ambos poetas francouruguayos, tuvieron lugar durante tres días consecutivos, en el Edificio Libertad que dispuso el marco de cordialidad intelectual favorable a la iniciación de diálogos y discusiones, a la presentación de conferencias, a la exhibición de videos, y aun a la espontaneidad de canciones bienvenidas.

Estas actividades fueron posibles gracias a los auspicios y participación del Ministro Dr. Antonio Mercader, a la colaboración del Ministerio de Educación y Cultura, del Ministerio de Relaciones Exteriores, del *Ministère des affaires étrangères*, de la Embajada de Francia en el Uruguay y del Centro de Diseño Industrial.

El presente volumen, que reúne las comunicaciones presentadas en esa oportunidad, aparece entre dos tiempos y lugares diferentes: es consecuencia de ese primer encuentro en Uruguay y antecede a un segundo encuentro que tendrá lugar en Francia en 1994. Se publica gracias a la asistencia del Ministerio de Educación y Cultura y a la *Sous-Direction du livre et de l'écrit* del *Ministère des affaires étrangères*.



I. TRANSPORTES, DESPLAZAMIENTOS

François CARADEC

Ricochets sur le vieil Océan

Salto sobre el viejo Océano

La vida de Isidore Ducasse y la de su padre, François Ducasse, constituyen una sucesión de saltos que se producen entre Francia y Uruguay.

Como ocurre con los hijos de exiliados cuyos padres quieren preservar la cultura de origen, el padre envía a su hijo a Francia para realizar los estudios que él mismo no pudo seguir. En 1859, Isidore Ducasse experimenta su primer "desajuste lingüístico". En efecto, ¿cuál es su lengua materna? no es la de su madre, a quien no ha conocido; pero Isidore Ducasse habla naturalmente el español como todos los niños de Montevideo. Se explica así en parte su atraso escolar: ingresa a secundaria a la edad de trece años.

Francés "domiciliado en el Uruguay", como dice en su pasaporte, con veinte años vuelve a Montevideo en 1867: ¿será para regularizar su situación frente a la autoridad militar francesa representada por su padre en el consulado?

En todo caso su bilingüismo queda probado por la mención que inscribe en español en un ejemplar de la Iliada traducida al español; pero una palabra francesa (avril) se le escapa en esa mención, dando prueba de las dificultades que ha sufrido para elegir su lengua, la lengua del conde de Lautréamont.

"Ainsi, les êtres humains, ces vagues vivantes, meurent l'un après l'autre, d'une manière monotone; mais sans laisser de bruit écumeux".

Ce sont les lignes des *Chants de Maldoror* que recopie Michel Leiris dans son *Journal*, à la date du 30 août 1929.

Sans bruit et sans écume peut-être, mais en déposant leurs oeuvres sur la laisse de mer. Sur la grève, le lecteur peut ramasser bien des choses, bouteilles à la mer (en plastique), pièces d'état civil et bois d'épaves, apportés par les courants sous-marins et les tempêtes qui secouent le vieil océan des âges.

Les enfants récoltent aussi sur la plage des galets plats qu'ils lancent adroitement sur l'eau pour faire des ricochets.

Entre l'Europe et l'Amérique, entre la France et l'Uruguay, entre le français et l'espagnol, la vie d'Isidore Ducasse et du comte de Lautréamont ne sont qu'une succession de ricochets.

Venant de Tarbes, son père, François Ducasse, traverse l'Océan d'Est en Ouest en 1840. Jacqueline Davezac le fait aussi, sans doute un peu plus tard. Isidore, lui, n'a pas à faire le voyage, il naît à Montevideo en 1846.

Les parents exilés nourrissent le même rêve : revenir au pays natal pour étaler leur réussite devant ceux qui sont restés. S'ils ne peuvent pas le faire eux-mêmes, ils confient ce rôle à leurs enfants. Le fils fera au pays les études que le père n'a pas faites : il accédera à la culture que son père croit lui être due.

C'est donc en 1859 qu'Isidore traverse à son tour le vieil Océan dans l'autre sens, d'Ouest en Est, et effectue son premier passage de la ligne. Peut-être son père l'a-t-il accompagné ? Mais ce n'est pas nécessaire. Sa charge au consulat lui permet de connaître les ressortissants français qui embarquent avec son fils, et de le confier à l'un d'eux.

Les navires de l'époque ne sont évidemment pas aussi rapides que les avions d'aujourd'hui. Isidore Ducasse n'a donc pas à subir les désagréments du décalage horaire; mais il doit en supporter un autre dont les effets se feront sentir quand il décidera de devenir écrivain : c'est ce que j'appellerai pour plus de facilité un décalage linguistique.

A treize ans en effet un garçon de son âge possède bien sa

langue maternelle. Mais quelle est sa langue maternelle? Ce n'est pas celle de sa mère, qu'il n'a pas connue, peut-être alors celle de sa marraine, Eulalie Baudry, et de son père (qui signe pourtant Francisco certaines pièces de l'état civil) et de la colonie française au milieu de laquelle il vit.

Nous ne savons pas où il fait ses premières études, mais il est cependant certain qu'il parle une seconde langue, l'espagnol de ses petits camarades et des habitants de Montevideo.

...Et si l'espagnol n'était pas sa seconde langue, mais la première ? Si contrairement à son père né en France, le français était pour lui une langue étrangère? Cela pourrait expliquer son retard scolaire; car il entre en France en classe de sixième à l'âge de treize ans.

Ce n'est cependant pas inhabituel: les enfants nés dans les pays lointains n'y trouvent pas souvent, surtout à cette époque, l'enseignement de la langue qui leur convient; et les parents qui ne désirent pas totalement s'intégrer mais conserver leur nationalité d'origine (c'est le cas de François Ducasse), les envoient poursuivre leurs études au pays.

Chez Isidore Ducasse, ce retard est preuve en tout cas d'une difficulté d'adaptation.

Pourtant, ses résultats scolaires sont bons. Si bons qu'après la classe de quatrième, il quitte le lycée de Tarbes et disparaît durant un an. Fait-il un nouveau ricochet pour revenir à Montevideo? Ce ne serait pas impossible, car au cours de ces années 1862 - 1872, les exportations françaises en Uruguay vont doubler, ce qui provoque un accroissement de l'activité maritime entre les deux pays : la traversée du vieil océan doit être plus fréquente et plus rapide qu'auparavant.

Mais il est plus vraisemblable de penser que son oncle Marc et son correspondant Jean Dazet lui font rattraper son retard dans un établissement privé. Isidore Ducasse saute une classe, il digère à la fois sa troisième et sa seconde en un an, et entre en 1863 en classe de rhétorique au lycée de Pau. Il est en classe de philosophie en 1864-65,

en mathématiques élémentaires en 1865-66.

Ensuite, nous ignorons à quoi il occupe son temps au cours de l'année 1866-1867, mais nous savons une chose : il a vingt ans.

Ses camarades tarbais et paloïs passent devant le conseil de révision, mais pas lui.

Né de parents français en Uruguay, il s'embarque (nouveau ricochet) le 25 mai 1867 à Bordeaux pour se faire recenser au consulat de France à Montevideo : son passeport le dit en effet "domicilié en Uruguay".

On est en droit de penser que son père, le chancelier, est assez bien placé pour lui éviter les contraintes du service armé. Il est vrai aussi qu'à titre d'étudiant (même si l'on n'a pas trouvé trace de son baccalauréat), il a pu bénéficier d'un sursis, d'une exemption, ou même se faire réformer par un médecin complaisant. Dans le cas contraire, son père lui trouverait un remplaçant comme le lui permet la loi sur la conscription. Une chose en tout cas semble être sûre : Isidore Ducasse ne fait pas de service militaire.

Mais Isidore est également venu à Montevideo pour convaincre son père de lui laisser faire un dernier ricochet : revenir en France, peut-être sous le prétexte civil ou militaire d'y préparer l'Ecole centrale ou Polytechnique, mais surtout (sans commencer par un chef-d'oeuvre, mais en suivant la loi de la nature) pour y devenir le poète de la fin du 19^e siècle qu'il annonce dans les *Chants de Maldoror*.

Pour accomplir ce programme, ce n'est pas à Tarbes qu'il doit s'attarder, mais s'installer à Paris, capitale des lettres et des arts, dans le quartier le plus prisé, celui de la Bourse et du boulevard Montmartre. D'ailleurs il n'y sera pas seul, puisque c'est à Paris que réside Joseph Darasse, le banquier du consulat et de François Ducasse.

Isidore Ducasse en 1868 a donc déjà subi au moins trois fois ce que j'ai appelé le décalage linguistique: de la langue espagnole au français, du français à l'espagnol, de l'espagnol au français.

Son bilinguisme est tel qu'au lycée de Tarbes où il poursuit ses

études en français, il possède une traduction de l'*Illiade*, mais en langue espagnole. Et qu'en inscrivant, en espagnol, son droit de propriété face à la page de titre, il note la date : 14 avril 1863 — en français !

Dix jours plus tôt, le 4 avril, Isidore Ducasse vient d'avoir 17 ans. Si c'est un cadeau d'anniversaire, quelqu'un a voulu qu'il n'oublie pas, dans le lycée français où il est pensionnaire, la langue de son pays natal. Qui ? Je vous laisse le soin de répondre.

Mais l'erreur dans la mention manuscrite de la date confirme ses difficultés à choisir une langue, sa langue, qui sera celle des *Chants de Maldoror*.

L'intérêt de ces lignes ne réside pas seulement dans ce qui peut passer pour une simple bévue, une faute d'inattention, mais en ceci : en France, dans un lycée de province, un jeune homme tient à affirmer qu'il lit et qu'il écrit la langue espagnole, avec un certain dédain à l'égard de ses camarades et du surveillant qui dans une salle d'études se penche sur son épaule pour contrôler l'orthodoxie de ses lectures. On peut aussi y lire une réponse : "Je suis peut-être en retard dans mes études, mais j'ai un avantage sur vous: je suis bilingue".

Il dit plus encore: "Je ne possède pas seulement cette *Illiade*, écrit-il, mais de ce même auteur qui a traduit Homère, José Gómez Hermosilla, l'*Arte de hablar*, un traité d'une rhétorique qui n'est pas la vôtre."

On imagine alors que les rapports d'Isidore Ducasse et de Gustave Hinstin, à la fois professeur de rhétorique et "pédéraste incompréhensible", ont pu être plus compliqués encore qu'on ne l'imagine généralement. Comment en effet pouvaient se comprendre un helléniste, ancien élève de l'Ecole d'Athènes, qui publiait chez un grand éditeur parisien des traductions françaises d'Euripide et des orateurs attiques, et un élève au caractère certainement difficile, qui avait déjà lu Homère et un traité de rhétorique,...mais en espagnol !

Cela n'empêchera pas d'ailleurs ce jeune homme de mettre à profit les cours de rhétorique, cette gymnastique de l'esprit que Pierre

Larousse estime fort utile dans le jeune âge bien qu'elle ne soit plus, dit-il, "appropriée aux besoins des temps modernes" : il en connaît les règles et les ficelles, et l'abondance des vers blancs dans les *Chants* en est une preuve.

C'est un an et demi après avoir porté cette mention sur son exemplaire de *l'Iliade*, à la fin de l'année 1864 si l'on en croit son condisciple Paul Lespès, que Gustave Hinstin fait lecture devant la classe qui se tord de rire, d'une composition française d'Isidore Ducasse :

"Jamais encore, dit Lespès, il n'avait tant lâché la bride à son imagination effrénée. Pas une phrase où la pensée, faite en quelque sorte d'images accumulées, de métaphores incompréhensibles, ne fût encore obscurcie par des inventions verbales et des formes de style qui ne respectaient pas toujours la syntaxe".

Les premiers lecteurs des *Chants de Maldoror*, ses premiers critiques ont somme toute fait la même réflexion que Paul Lespès à la lecture du devoir de rhétorique :

"L'emphase hyperbolique du style" (Epistémon), "son lyrisme bouffe" (Huysmans), "ses véhémences de style" (Genonceaux), voilà ce qu'écrivent ses contemporains les plus favorables, frappés par le ton frénétique et déclamatoire des *Chants de Maldoror*. Ils sont alors plus proches que nous des excès et des fureurs romantiques, et ne devraient pas s'offusquer d'en trouver encore des traces dans la poésie de leur temps. D'abord, ils ont le même âge que Ducasse : Léon Bloy est né comme lui en 1846, et Huysmans en 1848. Et ce sont certainement les goûts de la fin du siècle pour le fantastique et le macabre — Rachilde, Jean Lorrain, Huysmans, etc. — qui ont dû convaincre Léon Genonceaux que le moment était propice à la réédition — ou plutôt : à la première édition diffusée en librairie des *Chants de Maldoror*.

Le lecteur des *Chants* sait qu'on y trouve de tout, sans compter ce qu'on y apporte. La culture d'Isidore Ducasse est si nombreuse qu'on pourrait la dire éclatée. Il use de tous les procédés rhétoriques connus et en découvre de nouveaux. Il ne choisit pas, et c'est ce refus de choix qui nous surprend.

Il nous dit que le 19^e siècle verra son poète : il ne nous dit pas que ce sera un poète français. Pourtant il écrit en langue française. Mais quel français ? Comme Rimbaud, quelques mois après la mort de Ducasse va faire éclater l'alexandrin classique (ce que Jacques Roubaud appelle la catastrophe de 1871), il bourre la prose française d'explosifs, de plagiats, de collages, de "beau comme", de parodies et d'ironie, il malmène la syntaxe et les figures de rhétorique. Ce n'est généralement pas ainsi que des écrivains choisissent d'écrire dans une langue qui n'est pas leur langue maternelle. Au contraire, s'ils adoptent la langue française, c'est par plaisir de manier sa grammaire et sa syntaxe qui les ont séduits. Ils respectent scrupuleusement ce qu'un natif ne respecte pas. On dit qu'ils écrivent bien. Leur prose, traditionnelle et sclérosée, sue l'ennui. Les exemples ne manquent pas, bien des noms connus me viennent aux lèvres, épargnez-moi donc de les citer, même Julien Green.

Par quel miracle Isidore Ducasse échappe-t-il aux poncifs et aux tics de l'écriture de son époque, si ce n'est par un métissage entre les deux langues qu'il parle, qu'il lit et qu'il écrit ? Entendons-nous sur ce métissage : la couleur reste française chez ce français né de parents français et élevé en France. Il faut retourner le gant comme il le fait des aphorismes dans *Poésies*. A titre d'exemple, ce que nous appelons aujourd'hui son humour n'a pas de nom en France sous le Second Empire, tout simplement parce qu'il n'existe pas. Il suffit de feuilleter les journaux comiques et satiriques, les romans et les nouvelles que les lecteurs trouvaient drôles, les chansons de café-concert, le vaudeville et l'opérette, pour se demander comment Ducasse a pu supporter de vivre en son temps.

Henri Michaux à son propos compare la "petitessse, petitessse, petitessse" des provinces bourgeoises européennes avec une Amérique "pauvre et déclamatrice". Ce n'est pas à un visiteur arrivé seulement depuis trois jours à Montevideo de juger si le touriste Michaux a vu juste en Ecuador, à des milliers de kilomètres d'ici. Je retiens seulement l'adjectif "déclamatrice" : des deux poètes français nés à Montevideo, l'un en effet écrit des *Chants* et l'autre des *Complaintes*.

Des deux poètes français, ai-je dit.

J'ouvre n'importe quel dictionnaire et je lis :

"LAUTREAMONT (Isidore Ducasse, dit). Ecrivain français (Montevideo 1846 - Paris 1870)".

Seuls les Montévidéens ne semblent pas de cet avis, et ont même eu le culot d'élever un monument aux poètes "franco-uruguayens". De toute façon, nous, rien. A Paris, ni rue Ducasse, ni rue Lautréamont; seule une "terrasse Lautréamont" au Forum des Halles. Pas de plaque sur la maison où il est décédé, 7, rue de Faubourg-Montmartre, mais une plaque sur celle du banquier Darasse, 7, rue de Lille, pour rappeler que Jacques Lacan y habitait. Il est mieux loti en pays bigourdan : une rue Lautréamont à Tarbes, une rue Isidore Ducasse à Bazet.

Or, voici que Carlos Pellegrino, dans le dernier numéro de la *Revista Iberoamericana*, considère Lautréamont comme le père fondateur, et les *Chants de Maldoror* comme l'acte de naissance de la poésie uruguayenne.

Alors, qui est à qui ?

J'ai toujours pensé qu'on ne pouvait parler de Lautréamont sans le dire à la première personne du singulier.

"Si j'existe, je ne suis pas un autre", dit froidement Isidore Ducasse.

"Car je est un autre", lui répond Rimbaud.

"Je dis je en sachant que ce n'est pas moi", conclut Samuel Beckett, qui est bilingue.

On peut alors se demander si le véritable maître de la langue de Lautréamont et d'Isidore Ducasse n'est pas tout simplement le vieil Océan qu'il a traversé pour la première fois à l'âge de treize ans. Pourquoi "vieil" Océan, si ce n'est parce qu'il est pour ceux qui viennent du "nouveau" monde, celui qui baigne les anciens parapets du "vieux" continent; celui qui sépare Isidore Ducasse du berceau de la langue maternelle; celui qui permet aux hommes exilés, "ces vagues

vivantes", de rejoindre deux continents et deux langues. On voit bien qu'il ne s'agit pas d'un métissage, mais d'une rupture.

Mais alors, Jules Laforgue... Laissez-moi seulement vous dire pour terminer que j'ai eu la curiosité d'ouvrir à la page 51 le manuel de *Littérature française au XXe siècle* de Marie-Claire Bancquart et Pierre Cahuë qui vient de paraître. Et je lis :

"Jules Laforgue est né à Montevideo, en Uruguay. Il revient en France à six ans..."

Ce lapsus est révélateur: ce n'est plus d'être "entre deux cultures" qu'il s'agit, mais d'avoir la culture entre deux chaises.

François CARADEC

Oulipo

Transport poétique par voix maritime

Laforgue entre l'Amérique et l'Europe

*Transporte poético por voz marítima
Laforgue entre América y Europa*

El ensayo efectúa un recorrido hermenáutico a través de la obra de Laforgue. A partir de su pasaje transatlántico desde América hacia Europa, que imagina como una génesis estética, el poeta navega en todos los sentidos, hablando el idioma polifónico de las fugas marinas. En sus múltiples desplazamientos, Laforgue se aplica literalmente a "transportar las ciudades" y las civilizaciones en su barco simbólico, inscribiéndose con un nuevo Edén estético, él se figura como un cruzado quijotesco que aspira a su propia crucifixión. Puesto que la "Cruz del Arte" está blasonada en la vela de su "balsa del Exilio", el corpus poético de Laforgue queda sometido a una verdadera "mise en abyme" marítima. Cabe al lector resucitarle.

En el transcurso de su búsqueda, el poeta hipertrópico logró explorar "l'âme des arts à zones", es decir "la Amazonia del Arte", un Eldorado que no existe en ninguna parte, pero sí en todas las partes del ars pro toto. Es ese el Edén a la deriva entre la vida y la nada que quiso descubrir Laforgue.

A veces, su Eldorado se convierte en un grotesco palacio acuático, donde se establece aquel anfibio deliberadamente anfibológico como príncipe de los poetas. The Frog Laforgue hizo sapitos sorprendentes: desde el fantasmagórico puerto de Montevideo, pasando por el embarcadero soñador del Sena y el lago de Bourget, hasta las aguas artificiales de la corte de Berlín, donde ejerció su función de poeta hidráulico.

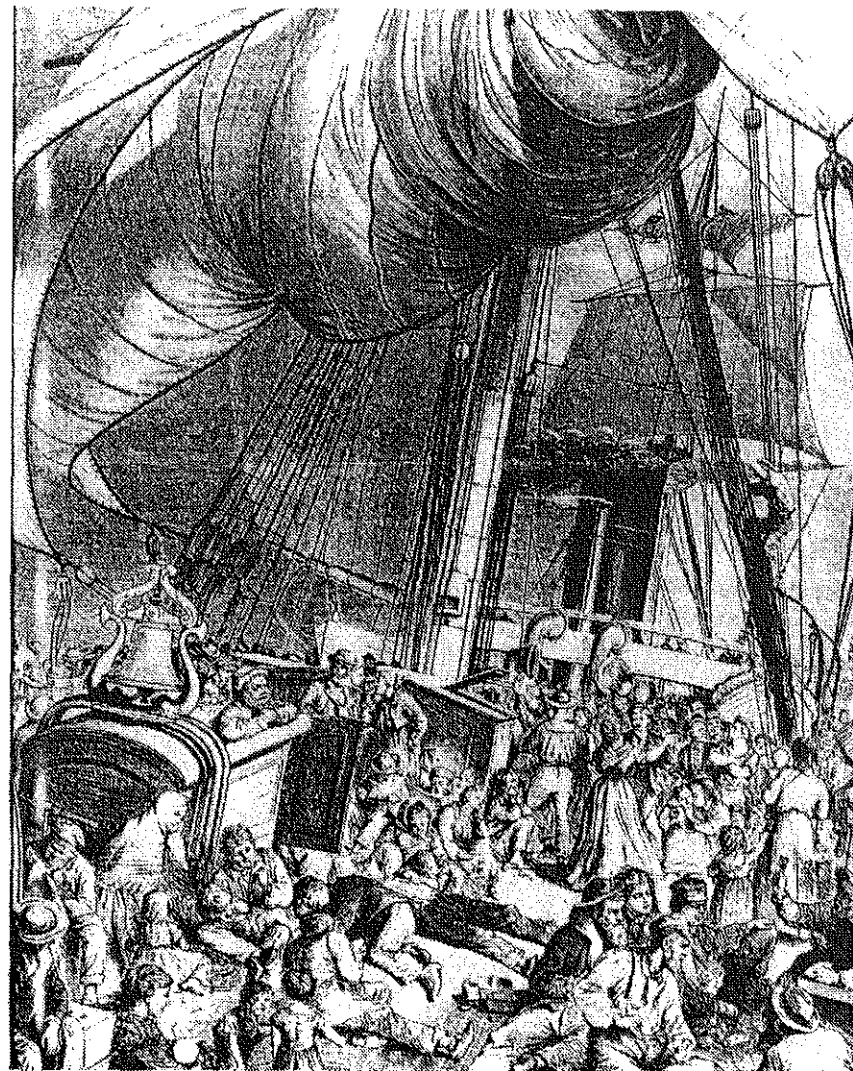
Le bateau est un des grands moyens de transport poétique et autre. Il sert d'intermédiaire entre les cultures, entre la culture et la nature, entre le conscient et l'inconscient(1). Ce colloque, avec son sujet transatlantique et ses implications historiques, est là pour le rappeler.

A partir de quelques données biographiques, je ferai un tour herménautique de l'oeuvre de Laforgue, pour mieux faire voir et entendre les nouvelles voix maritimes que le poète a découvertes(2).

L'expérience réelle de la navigation est sans doute à l'origine de l'imagination marine de Laforgue. Les deux mois qu'il a passés à bord d'un voilier transatlantique entre Montevideo et Bordeaux ont profondément marqué son esprit, côté spleen et côté rêverie (3). Ce soi-disant "Breton né sous les tropiques" (*Préludes autobiographiques*) établit dans ses multiples exils les embarcadères de la Mémoire : à Paris "le quai bien nommé *mon rêveur*" (*Préludes*); à Coblenz où, pour *revoir* le port de sa ville natale, il rêvera autour des radeaux qui flottent sur le Rhin et la Moselle (*Lettre à Ch. Henry*, juin 1882); au port de Hambourg où il dessine le drapeau de l'Uruguay qu'il a vu sur un bateau venu de Montevideo (*Lettre à un ami*, janvier 1886). Les passages sur le Rhin lui donnent parfois la "sensation de pleine mer" (*Agenda* 1883), et lors de ses flâneries dans les sables autour des lacs de Berlin, il se sent souvent "comme au bord de la mer" (*Berlin, la cour et la ville*). D'innombrables promenades en canot, bateau ou radeau - à la rame, à la voile, à la vapeur - sur la Seine, sur le Rhin, sur les lacs de Berlin, le Lac de Constance ou les Mers du Nord, sont pour lui autant de "rêvoirs" interculturels, où les voix d'eau lui parlent parfois en plusieurs langues : "je passe täglich quatre heures sur le lac, seul, en canot (...). Je rame, je rame" (*Lettre à Ch. Henry*, juillet 1884).

Tout se passe comme si l'expérience de la mer était à la source de la poésie de Laforgue, amplifiée sans doute par ses idées évolutionnistes - "la vie éclôt au fond des mers" (*Litanies de misères*). Le poète le signale assez clairement lui-même dans ces vers prononcés depuis la vigie du navire du *Chevalier-Errant*(4):

O mers, ô volières (sc. voiliers) de ma Mémoire !



Transatlantique transportant des émigrants européens à Montevideo dans la première moitié du XIX^e siècle. (in: Mario Hernández Sánchez-Barba, *Formación de las naciones iberoamericanas, Siglo XIX*, Madrid: Anaya 1988, Biblioteca Iberoamericana, p. 59)

C'est lui-même aussi qui accentue le rapport traditionnel entre la Mémoire et l'Art, entre la mère des Muses, Mnémosine, et la mer(5).

La naissance du poète de la mer-mère, sur fond de souvenirs transatlantiques, verra sa naissance poétique dans la grande *Complainte du fœtus de poète*. Après avoir été séparé de sa mère, qui retourna à Montevideo, par la mer, Laforgue réalise tout seul, à travers l'image de la mer maternelle, sa véritable mise au monde : la Muse au monde. La naissance de Laforgue à la poésie prend assez nettement la route transatlantique dans le sens ouest-est : "vers le plus clair (...) d'un soleil levant! (...) Au pays du vin viril faire naufrage !" Si ce pays du vin ne peut être que la France, où Laforgue a été en fait initié à l'ivresse des livres, le point de départ de la traversée doit être l'Amérique où la vigne n'était pas autochtone.

Le fœtus fait preuve d'une certaine précocité littéraire, en anticipant de futures réminiscences de vers français, tels que le leitmotif "En avant", détourné du *Voyage* de Baudelaire, les "nuages, voyageurs savants", inspirés du même poème, ou bien "une âme en coup de vent dans la fraîcheur des jupes" qui pourrait bien connoter *Le beau navire* de Baudelaire avec ses jupes qui sont des voiles. (Dans *Pan et la Syrix* Laforgue comparera directement la femme avec le "beau navire").

Au-delà de ces parcours intertextuels, le fœtus poétique, avec sa revendication "Chacun son tour", préfigure parfaitement le "tour du monde" à partir du "débarcadère (...) du ventre de leur mère" que revendiquent les passagers de la vie dans *Le contrôleur* de Prévert.

Il est à noter que les éléments nautiques proprement dits dans ce poème sont très allusifs (faire naufrage, chacun son tour, âme en coup de vent, nuages voyageurs, Océan dans une première version). Peut-être qu'il faudrait signaler encore les cloches du "glas des nuits" : elles font partie des transatlantiques de l'époque et Laforgue s'en sert encore en d'autres occasions (p.e. *Les pigeons*).

Le navire, étant un représentant de la civilisation, ne peut que figurer à l'arrière-plan de ce poème qui, au premier plan, présente un

accouchement. Par conséquent, c'est par des images beaucoup plus près de la nature et de l'inconscient que va être réalisée la naissance du poète. Le foetus, avant de "faire naufrage", *nage* tout d'abord dans son océan amniotique et dans le lait maternel: "à la nage têter soleil!" En plus, il subit de multiples métamorphoses métaphoriques aux niveaux matériel et animal. A partir des "forêts d'aquarium", qui représentent la mer qui représente le liquide amniotique, sont évoquées les images de l'oeuf du poisson ou de l'oiseau, de la chrysalide du papillon et du levain de la pâte pour signifier la transformation du foetus en bébé. Toutes ces images se fondent dans une quadruple surimpression qui délibérément fait figure de catachrèse: "forêts d'aquarium qui, me couvant, avez mis ce levain dans ma chrysalide!"

Ce qui est surprenant, c'est qu'il manque dans cet ensemble de métamorphoses celle précisément qui serait la plus adéquate pour représenter le foetus, amphibie qui évolue depuis l'eau à la terre ferme: c'est le têtard. Or, il paraît que le têtard, lui aussi, est bel et bien présent, mais à l'état refoulé, et pour cause! Il se cache sous un faux-vrai circonflexe, celui de "à la nage *têter* soleil", où le foetus peut se sentir, de plein droit zoopoétique, têtard(6).

Cette amphibologie est motivée par l'apparente amphibie de Laforgue lui-même. On sait que le poète était un amateur des calembours portant sur les noms propres. Dans la lignée des *Déliquescences* qui transformaient Verlaine en Bleu-coton et Mallarmé en Arsenal, il joua avec le nom de Bourget dans sa dédicace aux *Complaintes*: "Votre Nom de Lac". On sait aussi que Laforgue aimait les jeux de mots interlingües, comme le démontre la rabelaisienne équivalence qu'il établit entre fr. "aimer" et angl. "the aim" dans *Pan et la Syrinx*. Ce qu'on ne sait pas encore (que je sache), c'est que Laforgue était conscient probablement du calembour interlingüe auquel prêtait son nom (7): en fait, dans le nom de Laforgue se dissimule le contrepét The Frog.

Or, Laforgue adorait les grenouilles! Elles sont près de l'eau, près du préhistorique, près de l'inconscient; elles sont laides, et leur chant dissonant effraye les belles demoiselles:

Je loge au bord de la Havel, au bord d'une espèce de gros lac, avec en bas des lentilles d'eau, des grenouilles. (...) j'écoute les grenouilles, les reinettes (ou rainettes?).

(Lettre à Madame Mültzer, août 1882)

les juncs des mares où le sanglot
des rainettes vous tire maint sens mal éclos
(*Petites misères de juillet*)

O pauvre anse! Crapauds chez eux, floraisons inconscientes.
(*Hamlet*)

nous prendre aux premiers sanglots
fraternels des crapauds.
(*Complainte des nostalgies préhistoriques*)

Salut, lointains crapauds ridés, en sentinelles
sur les pics, claquant des dents à ces tourterelles
jeunes qu'intriguent vos airs!
(*Climat, faune et flore de la lune*)

Tout se passe comme si Laforgue souffrait d'un complexe de *Froschkönig*. Physiquement il se sent peu attrayant, tout comme la grenouille du conte de fées que les princesses n'aiment pas. Mais il est caché dans ce mal-aimé un prince qui mériterait d'être sauvé par une princesse digne de lui. Il est significatif à cet égard que Laforgue, qui

à Paris habitait pendant un certain temps rue Monsieur-le-Prince, établit un rapport plaisant entre le nom de cette rue et le véritable Prinzessinnen-Palais où il venait d'entrer à Berlin (*Lettre* à Ch. Henry, 30 déc.1881). Le nouveau poète aulique va même se fabriquer une esthétique de cour où il jouera le rôle d'un prince du royaume de la Poésie :

Qui veut, enfin, des palais de mon âme?

(*C. du pauvre Chevalier-Errant*)

Oh! qui veut visiter les palais de mes sens?

C. de la fin des journées)

Vous verrez mon palais! vous verrez quelle vie!

C. des formalités nuptiales)

L'appel lancé par le poète aulique depuis son Palais du goût est assez clair; peut-être est-il même adressé à de véritables dames de la Cour, notamment la comtesse Carola von Eckstädt, qui pourtant n'a voulu ni de son âme, ni de ses sens, ni de sa vie.

En tout cas, Laforgue connaissait parfaitement l'histoire du "roi des grenouilles", qui selon toute évidence avait suscité une forte émotion en lui. Qu'on en juge par son compte rendu du *Froschkönig* de Arnold Böcklin(8) :

"Le public est habitué aux audaces de ces oeuvres toujours nouvelles de Böcklin, mais l'étrange artiste nous réservait cette fois la surprise d'un morceau de sculpture polychrome. Cela est intitulé le *Roi des grenouilles*. Il faut renoncer à la description de cette oeuvre, qui par certains détails serait digne de figurer dans un Musée Dupuytren; mais je vous assure que l'oeuvre est d'un sérieux qui fige le sourire".

Voilà Laforgue défroqué. Lui, qui "va s'arlequinant des défroques" d'autrui (*Esthétiques*), s'est bien gardé de se découvrir lui-même et de révéler "le sens mal éclos" des "sanglots fraternels des crapauds"(9).



Arnold Böcklin: *Froschkönig*, 1886 (in: Andrea Linnebach, *A. Böcklin und die Antike*, München: Hirmer 1988, p. 47)

Mais il manifesta son complexe de Froschkönig par des transferts analogiques du genre "La Belle et la Bête". Dans *Persée et Andromède*, par exemple, le monstre, en tant que monstre intelligent et sensible, gagne l'amour de la belle Andromède en éclipsant Persée, et là-dessus se métamorphose en beau héros, tout en révélant sa vraie identité.

Le conte se termine d'ailleurs par une moralité ironique adressée aux jeunes filles dans le style des contes de fées dont relève le *Roi des grenouilles* (10).

Désormais, la transformation du fœtus en poète dans la *Complainte* du même nom peut se lire aisément comme la métamorphose sous-jacente du têtard en Laforgue The Frog. Celui-ci attendra à son tour la transformation en prince des poètes. En se plaçant dans Le Lac de Bourget, The Frog Laforgue a bien choisi son biotope. Le contrepoète est né.

Mais tout d'abord, la *Complainte du fœtus de poète* chante une naissance malheureuse. Le poète se voit "faire naufrage" dans un pays d'exil. Dans cette perspective, la *Complainte* semble répondre à celle d'un autre exilé, que Laforgue estima beaucoup, à la *Lebensfahrt* de Heinrich Heine:

Lebensfahrt

Ein Lachen und Singen! Es blitzen und gaukeln
Die Sonnenlichter. Die Wellen schaukeln
Den lustigen Kahn. Ich sass darin
Mit lieben Freunden und leichtem Sinn.

Der Kahn erbrach in eitel Trümmer,
Die Freunde waren schlechte Schwimmer,
Sie gingen unter, im Vaterland;
Mich warf der Sturm an des Seinstrand.

Ich hab ein neues Schiff bestiegen,
Mit neuen Genossen; es wogen und wiegen
Die Fremden Fluten mich hin und her-
Wie fern die Heimat! mein Herz wie schwer!

Und das ist wieder ein Singen und Lachen-
Es pfeift der Wind, die Planken krachen-
Am Himmel erlischt der letzte Stern-
Wie schwer mein Herz! die Heimat wie fern!

(*Neue Gedichte*)

Tout comme la barque de Heine échoue, dans la difficile navigation de la vie, sur le "Seinestrand", Laforgue, après sa traversée de la mer, fait naufrage "au pays du vin viril". Les deux poètes, que déjà Verlaine a rapprochés (11), se retrouvent dans le même bateau, celui de l'exil.

Une fois son identité acquise, le poète amphibie débarqué en Europe naviguera dans tous les sens, voire sens dessus dessous. Sur la trace des explorateurs, il cherche à découvrir l'Eldorado qui est nulle part dans la réalité, mais se trouve dans toutes les zones de l'ars pro toto. "Les Edens de mes vers" (*Locutions des Pierrots XV*) semblent bien correspondre à cet "Eden entre Vie ou Néant" qu'il désire ardemment dans la *Complainte des voix sous le figuier bouddhique*.

Tout en étant totalement délocalisé - "Univers est à l'envers" (12), l'Eldorado de Laforgue est fortement marqué de teintes tropicales. Toutefois il s'agit plutôt de traits tropiques au sens rhétorique du mot. Tel est le cas dans *L'île* où l'Eldorado polaire est construit selon le principe d'une oxymorale pétrarquaisante: celle-ci assimile le "Front Equatorial" du poète et la "chair qui sent la neige" de sa bien-aimée, puis les dissimule dans sa polaire "Serre d'Anomalies".

L'ensemble des Eldorados esthétiques se trouve réuni dans la formule "être l'âme des arts à zones" de la *Complainte propitiatoire à l'inconscient*. La formule comprend la "zone des linceuls" de l'Eldorado polaire (*L'île*), les "zones sous-marines" de *L'Aquarium*,

aussi bien que l'Eldorado de la zone tropicale qui semble être inscrite en paronomase dans la formule elle-même :

l'âme /des arts/ à zones = l'Amazone/des arts .

L'Amazone a été considéré par les explorateurs des XVI^e et XVII^e siècles comme le fleuve de l'Eden. Il est vrai que l'Eldorado qu'on avait espéré y trouver ne fut découvert que de nos jours dans les fabuleuses "montanhas de ouro". Toutefois du temps de Laforgue, en 1881, on a fait une découverte sensationnelle, celle d'une inscription qui signalait la présence des chercheurs de l'Eldorado biblique au Brésil(13).

Le navigateur Laforgue, qui faisait des rêves de "Christophe Colomb" (*Etats*) et de "Toison-d'Or" (*Complainte du vent qui s'ennuie*), qui désirait "cingler vers mille Lusiades" (*Complainte sur certains temps déplacés*), a encore situé son Eldorado dans le "Far-West" californien où, en régression individuelle et collective, il imagine "un culte d'Age d'or, un code social (...) pour les Peuples Pasteurs modernes" (*Albums*). Délibérément il a brouillé les pistes autobiographiques uruguayennes de cet album de famille dépaycé en Amérique du Nord. Cet album porte pourtant des traces qui se réfèrent aussi bien à l'Amérique du Sud: un motespagnol ("desperado"), la Pampa ("Prairies"), le vol du "Condor", et surtout le souvenir de son père rousseauiste ("Age d'or" + "code social" pour les "Peuples Pasteurs modernes"). Par conséquent, Laforgue ne commet pas un contre-sens absolu lorsqu'il s'exclame : "Que voilà ma patrie!..." Il a connu, en effet, une Amérique où il n'avait pas encore son "cerveau d'Europe", dont, à présent, il voudrait bien "se scalper". Une bonne partie des rêves arcadiens et infantiles du poète semble se porter sur l'Uruguay, sa patrie agropastorale, où ses pères, "certain bohème filon", sont allés chercher une "existence pécore"(14). La situation de Laforgue est celle d'un dépaysement clownesque, d'un "cerveau (qui) s'est vu, des soirs, trois hémisphères" (*Locutions des Pierrots IV*), c'est-à-dire

l'Amérique, l'Europe et l'Art à zones que veux-tu qui brouille toutes les cartes géographiques et crée son propre monde.

A mon avis, on n'a pas encore suffisamment montré la portée de la 'croisade artistique' dont s'affuble Laforgue. Le chevalier-errant du Graal, sur son "cygne-voilier" (*Lohengrin*) entreprend des "croisades" ironiques "pour l'émancipation de la Femme" qui est bien une croisade pour la poésie. Il naviguera au-delà des mers et du "cap fallacieux du soleil" pour trouver "la liberté méditative", et ce jour-là sera célébré par les poètes comme la "fête de l'Assomption". Lohengrin, fils de Parsifal, finira par être constellé au ciel poétique par l'emblème du cygne (-voilier) (15), qui prend la forme d'une croix et se placera juste à côté de la "Lyre" du poète (*Persée et Andromède*).

Dans la *Complainte propitiatoire à l'inconscient* l'activité du poète s'inscrit plus nettement encore sous le signe de la croisade :

- O croisés de mon sang ! transporter les cités !
Bénir la Pâque universelle, sans salaires !
Mourir sur la Montagne, et que l'Humanité,
Aux âges d'or sans fin, me porte en scapulaires !

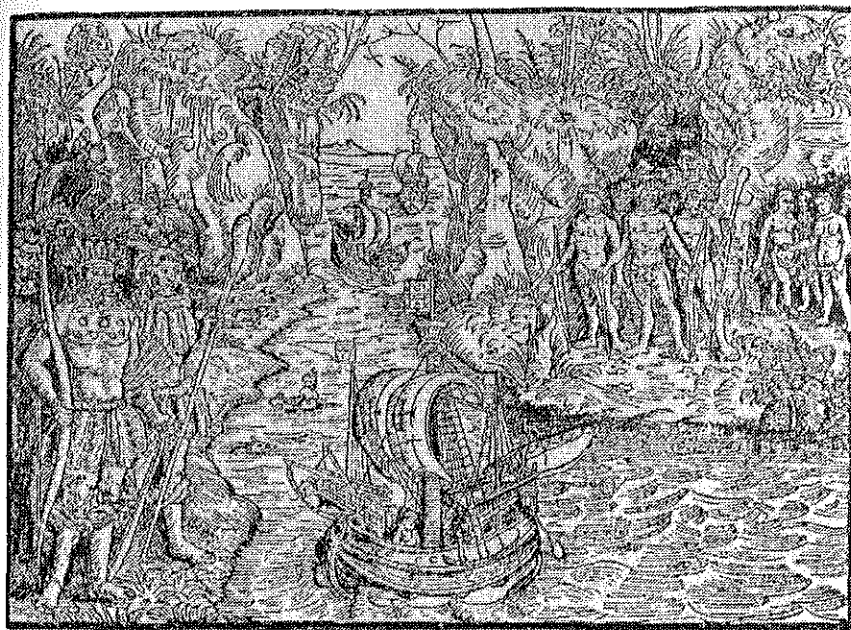
Pardonnez-nous nos offenses, nos cris
Comme étant d'à jamais écrits !

- Crucifier l'infini dans des toiles comme
Un mouchoir, et qu'on dise: "Oh! l'Idéal s'est tu!"
Formuler Tout! En fugues sans fin dire l'Homme!
Etre l'âme des arts à zones que veux-tu!

Non, rien; délivrez-nous de la Pensée,
Lèpre originelle, ivresse insensée

Radeau du Mal et de l'Exil;
Ainsi soit-il.

- O croisés de mon sang! transporter les cités!
Bénir la Pâque universelle, sans salaires!
Mourir sur la Montagne, et que l'Humanité,
Aux âges d'or sans fin, me porte en scapulaires?
(*Complainte propitiatoire à l'inconscient*)



Gravure anonyme (1505?). Carlos Sanz y voit la plus ancienne représentation du Rio de la Plata (qui alors fut appelé "le Jourdain"!). Les navires seraient ceux d'Amerigo Vespucci. (Cf. Jean-Paul Duviols, *L'Amérique espagnole vue et rêvée*, Paris: Promodis 1985, p. 57).

Laforge navigue dans le sillage des croisés qui se proposèrent de découvrir l'Eldorado autour de 1500. Par la formule "transporter les cités!" il se réfère clairement à l'idée traditionnelle de la *translatio imperii et ecclesiae*. Celle-ci désigne le transfert de l'hégémonie politique et culturelle, et plus tard ecclésiastique, depuis l'Orient à Troie, à la Grèce, à Rome, à la France, à l'Allemagne, à l'Espagne et finalement à l'Amérique (16). Ce transfert est imaginé comme un véritable transport de cités par voie maritime. Ronsard p.e., en légitimant dans la *Franciade* l'hégémonie de la France par sa filiation avec Francus, prince de Troie, s'exprime en ces termes : "emporter Ilion par la mer" (Livre I).

En Espagne, l'idée de la *translatio imperii* était liée étroitement à celle de la *translatio ecclesiae*. Les croix sur les voiles des caravelles allant au Nouveau Monde en sont l'emblème le plus visible. Cette *translatio*, pour bien des idéologues, n'était pas seulement une expansion, mais un véritable transfert du pouvoir. Face aux menaces turque et protestante, face aussi à la corruption morale en Espagne, ces théologiens et philosophes, parmi lesquels Las Casas et Campanella, envisageaient le déplacement des pouvoirs ecclésiastiques et politiques depuis l'Europe vers l'Amérique. Le saint évêque Tomás de Villanueva évoqua ce transfert comme le transport de l'Eglise sur la barque de Saint-Pierre vers le nouveau Monde. Les caravelles des croisés-explorateurs ont été interprétées, dans ce contexte, comme les navires bibliques à la recherche de l'Eldorado, en vue de reconstruire le temple d'or de Salomon (*Isaias* 24)(17). La ville de Jérusalem se déplaçait, de cette façon, toujours davantage vers l'Occident jusqu'à son retour définitif, après une circumnavigation complète, à son point de départ.

Laforge lui, s'inscrit parfaitement dans cette tradition de la *translatio* avec son appel aux "croisés" de "transporter les cités" vers les "âges d'or sans fin"(18). Il va de soi que ses transports se distinguent de la *translatio* traditionnelle par leur caractère phémique et blasphémique. D'abord, le poète se met à la place du Christ, puis place celui-ci dans le contexte esthétique des "arts à zones que veux-tu". La croix qu'il arbore sur sa caravelle devenue épave est donc la

“croix de l’Art” (*Préludes*), une croix de fiction :

C
R
U
C
I
C
R
U
C
I
F
I
C
T
I
O
N

La fictionnalité de cette croix résulte du fait qu’elle est peinte sur la voile comme sur une toile(19), réduite à la dimension ridicule d’un mouchoir. La voilure correspond tout à fait au misérable “Radeau du Mal et de l’Exil” sur lequel se déplace notre croisé au bord de l’abîme, dans une multiple mise en abyme: toile, voile, *Radeau de la Méduse* de Delacroix, le radeau du nihil de *L’île* où le poète chante une complainte anthropophagique sous forme d’une chanson de marins ‘piratée’(20).

On voit que l’Eden poétique de Laforgue est menacé en permanence de naufrage, comme il l’avait bien deviné dès la *Complainte du foetus*. L’eau-de-là étant morte, le Paradisseits est à la dérive.

Ce scepticisme esthétique, il est vrai, existait déjà à l’époque du *Sanglot de la terre*, là aussi exprimé par des images de “transport poétique maritime”:

Je sens que j’ai perdu l’Art, ma dernière idole,

Le Beau ne m’émeut plus d’un malade transport

(*Eponge pourrie*, v.1-2)

L’Art aussi, vieille épave, à vau-l’eau dans la brume
Flotte.

(*Eponge définitivement pourrie*, v.1-2)

Les navigations nulles de Laforgue vont tous azimuts vers la grâce polaire. Après s’être déplacé tout seul avec son amie à l’île du pôle, le poète entreprendra dans la *Complainte de la vigie aux minuits polaires* une translatio globale vers le pôle.

Le Globe, vers l’aimant,
Chemine exactement,
Teinté de mers si bleues
De cités tout en toits,
De réseaux de convois
Qui grignotent des lieues.

O ma côte en sanglots!
Pas loin de Saint-Malo

(...)

L’Ex-Voto d’un pilote!

Le pôle Nord exerce son attraction magnétique sur le globe entier. C’est là que l’imagination du poète transporte toutes les villes par un réseau de routes maritimes et de chemins de fer où les convois de navires et de trains montent vers leur destination nulle. C’est un raccourci du trafic global de l’ère industrielle, par voie maritime et terrestre, qui à l’époque de Laforgue a été qualifié du terme de “Weltverkehr”(21). Il existait une statue allégorique de ce nom à Berlin, placée sur la façade du modernissime Anhalter Bahnhof, la plus grande gare de l’Europe(22). Laforgue y est passé plus d’une fois pour voyager à Dresde. Il paraît qu’il s’en est inspiré directement dans un de ses poèmes où se croisent les trains et les bateaux:

En me fuyant en chemin de fer,
O Belles-Lettres, ô Beaux-Arts,
Ainsi qu'un Ange à part!
(*Derniers Vers X*)

L'allégorie du Weltverkehr représente en effet un ange avec deux locomotives!

Avec ses "arts à zones", sur la base réelle du Weltverkehr, Laforgue a amorcé, avant *Zone* d'Apollinaire, une vision simultaniste du monde (23). Toutefois il a subordonné cette vision réaliste nettement à sa vision existentielle et nihiliste. Les réseaux de communication qui investissent le globe vont vers le néant. Le poète le clame en syntonie avec la voix maritime: "O ma côte en sanglots!" De même un marin essaie de conjurer ce naufrage de la Terre par un Ex-Voto inefficace, celui d'une madone tropicale d'un "autel en corail" dont le coeur ne cesse de saigner.

La zone du néant s'étend au niveau du cosmos où la lune est son symbole. Celle-ci est imaginée comme le "Radeau du Nihil" dans l'océan de la nuit universelle (*Climat, faune et flore*), comme un bateau démâté qui fait naufrage (*Clair de lune*) ou comme "Embarcadère des grands Mystères" de l'inconscient (*Litanies des premiers quartiers de la lune*).

Le plus souvent, la lune est vue comme la vigie qui voit tout, c'est-à-dire le néant de tout, tout en étant ce néant (24). Or, cette vigie me semble tout à fait particulière de Laforgue. Le navire lunaire navigue dans le noir de la nuit et de l'inconscient et l'illumine en même temps. Il l'observe en tant que vigilance de la conscience. Le navire garde sa vigie symbolique même lorsqu'il est démâté (*Clair de lune*): il n'est alors plus que vigie.

Sous la lune, c'est pareil. La vigie, à laquelle les bateaux de Laforgue se réduisent souvent, domine toutes les autres fonctions nautiques, surtout celles du pilote et du capitaine avec lesquelles, en plus, elle n'est aucunement coordonnée. Le poète en tant que vigie,

observe. C'est tout. Sa vigilance ne sert pas à prévenir les dérives et les naufrages. Seulement elle en rend compte ou complainte. Voir la *Complainte de la vigie aux minuits polaires* ou celle de la *Vigie du pauvre Chevalier-Errant* (1ère version).

Le phare est analogue à la vigie. Les deux yeux sont souvent couplés: "Phare Virginal, à la Vigie des Pôles, au Labarum des Sociétés modernes" (*Lohengrin*). Autant que la vigie, le phare manifeste une fonction capitale de la navigation littéraire: la théâtralité. La navigation réelle a été peut-être à l'origine de la métaphore et du transfert de sens (25). Peut-être a-t-elle servi aussi de modèle pour la première scène de théâtre: tout comme le simulacre du navire transpose l'humanité de la terre à la mer, le théâtre la simule sur scène (26).

Quoi qu'il en soit, Laforgue, lui, a largement mis à profit la théâtralité nautique. Probablement son concept de la comédie cosmique a été influencé par l'usine d'illusions qu'est la mer.

C'est dans *Salomé* que le théâtre nautique est le plus élaboré. Le conteur met en scène "un joli phare d'opéra comique" qui illumine le jeu des bateaux. Ce phare est à la fois "une vigie" et "un observatoire", donc un triple "oeil" braqué sur le spectacle absurde d'une jonque dans l'Atlantique proche-oriental aux bords d'une jungle amazonienne qui est un jardin suspendu où il y a un donjon avec un révolutionnaire allemand qui est un personnage biblique que vient visiter le prince Henri de Hohenzollern qui est de passage lors de sa circumnavigation du monde (27).

Dans cette jungle hypertropique se trouve encore une mer en miniature avec des forêts sous-marines qui est le fabuleux Aquarium "Unter den Linden". Il faut souligner le caractère hautement spectaculaire de ce simulacre aquatorial. Depuis des "cirques de gradins basaltiques" on assiste à la pantomime des poissons tropicaux et des coraux silencieux. Il y a une mise en abyme de spectateurs: à l'intérieur de l'Aquarium, la "Vigie d'un poulpe" qui supervise "toute la région" de la "patrie sous-marine"; à l'extérieur, les "Princess du Nord" et le

"Pope de la neige" qui l'observent superviser et qu'observent, à leur tour, l'auteur et ses lecteurs. Dans la version de l'Aquarium publiée dans *La Vogue* - encore une mise en abyme! - Laforgue est le spectateur protagoniste à l'intérieur du texte. Ailleurs, il fait figure d'acteur dans la pantomime aquatique: il navigue en tant que foetus (*Complainte du foetus de poète*), ou il plonge dans les "savanes sous-marines" et, savant "madréporisé", joue le rôle de la "vie végétative"(28), ou encore s'adonne au "roulis des livres" dans la mer de l'imaginaire (*Préludes*).

L'aspect théâtral des navigations de Laforgue se manifeste dans sa poésie aussi bien que dans sa prose. Avec "l'oeil d'or du phare" le poète observe, sans le secourir, "la danse du bateau-pilote" en péril (*Complainte-Variations*). Il est metteur en scène d'opéras maritimes, d'un spectacle mirobolant de bateaux bateleurs qui font des tours de passe-passe :

Vous verrez mes voiliers ! vous verrez mes jongleurs!
 Vous soignerez les fleurs de mon bateau de fleurs.
 (C. des formalités nuptiales)

O mers, ô volières de ma Mémoire !
 Sans compter les passes évocatoires!
 (...) Dans les draps
 D'un somme, je t'éventerai de lointains opéras.

(C. de la vigie du Chevalier-Errant)

C'est dans ses navigations d'amour que Laforgue se montre le plus comédien. Dans le costume de Lord Pierrot, il nous monte un véritable bateau carnavalesque(29):

Corybanthe, aux quatre vents tous les draps !
 Disloque des pudeurs, à bas les lignes!
 En costume blanc, je ferai le cygne,
 Après nous le Déluge, ô ma Léda!
 (C. de Lord Pierrot)

Puis Pierrot renverse la vapeur et se déguise en pilote pétrarquisant. Il désespère de l'accalmie où sa barque d'amour a été prise :

Il me faut, vos yeux! Dès que je perds leur étoile,
 Le mal des calmes plats s'engouffre dans ma voile(...)

Pierrots, Scène courte, mais typique, v.1-2)

Si l'ensemble "vos yeux/étoile/ma voile" s'associe nettement à la navigation amoureuse du pétrarquisme ("Passa la nave mia"), "le mal des calmes plats" semble bien renvoyer au souvenir du passage transatlantique de Laforgue avec ses terribles accalmies. Pierrot jongle avec ces souvenirs et réminiscences sur sa scène lyrique : comédien et marin, il finit par croire qu'il a fait une belle performance sur les planches de son voilier symbolique: "C'est vrai, j'ai bien roulé!"(v.22)

Dans ce genre de rôles le poète espère réaliser le maximum de transports poétiques et érotiques. Tout d'abord chez la femme de rêve qui lui donne la réplique. Devant ces "lointains opéras", dont le port de Montevideo - "ô mers de ma Mémoire!" - pourrait être la toile de fond(30), elle s'exalte:

"Et ton port me transporte
 "Et je m'en découvre des trésors!"

(*Derniers Vers IX*)

Comme il a été signalé dès le titre de cet essai, les transports poétiques de Laforgue, de préférence, prennent la voix maritime. C'est tout d'abord la polyphonie des fugues marines, annoncée dès les *Préludes autobiographiques*.(31) Dans la *Complainte propitiatoire* la formule s'exprime le plus nettement :

Formuler tout! En fugues sans fin dire l'Homme!

Ces fugues polysémiques se rattachent au "transport des cités" et au "Radeau de l'Exil" et sont accompagnées par le son de l'orgue qui est évoqué tout le long de la 2^e strophe. On n'a pas manqué de noter le leitmotif de l'orgue dans l'œuvre de Laforgue et de souligner la correspondance avec le nom du poète.

La fugue marine, poétiquement, se réalise par la composition du poème en contrepoint qui fait alterner et finalement confluer des strophes aux pulsations oppositionnelles ou complémentaires (32). A ce contrepoint, par ailleurs très irrégulier et dissonantique, répondent de loin les courants et les vagues de la mer qui s'entrechoquent, se fuient et se fondent sans cesse.

La voix maritime de Laforgue s'articule notamment par des glissements et fluctuations de son et de sens, qui sont particulièrement significatifs dans le discours nautique. La "toile" se transforme en la/le "voile", les "volières" en "voiliers" (como el ave en la nave), Baden Baden en "ô eau" (33). Ces polyphonies paronomastiques s'accompagnent de polysémies : "le port" et "les transports" sont à double sens, aussi bien que "les draps" qui se déploient sur l'embarcation à voile tout comme dans le lit de l'amour avec son "roulis" et son "tangage". Le mot "s'embarquer" bifurque non seulement dans le sens de la barque, mais aussi dans celui du "train-train" de la vie (*Derniers Vers X*). Les voies des chars, des chemins de fer et les voies maritimes se superposent dans une construction polyphonique et dissonante:

Blocus sentimental! Messageries du Levant!

(...)

Oh! les tournants des grandes routes

(...)

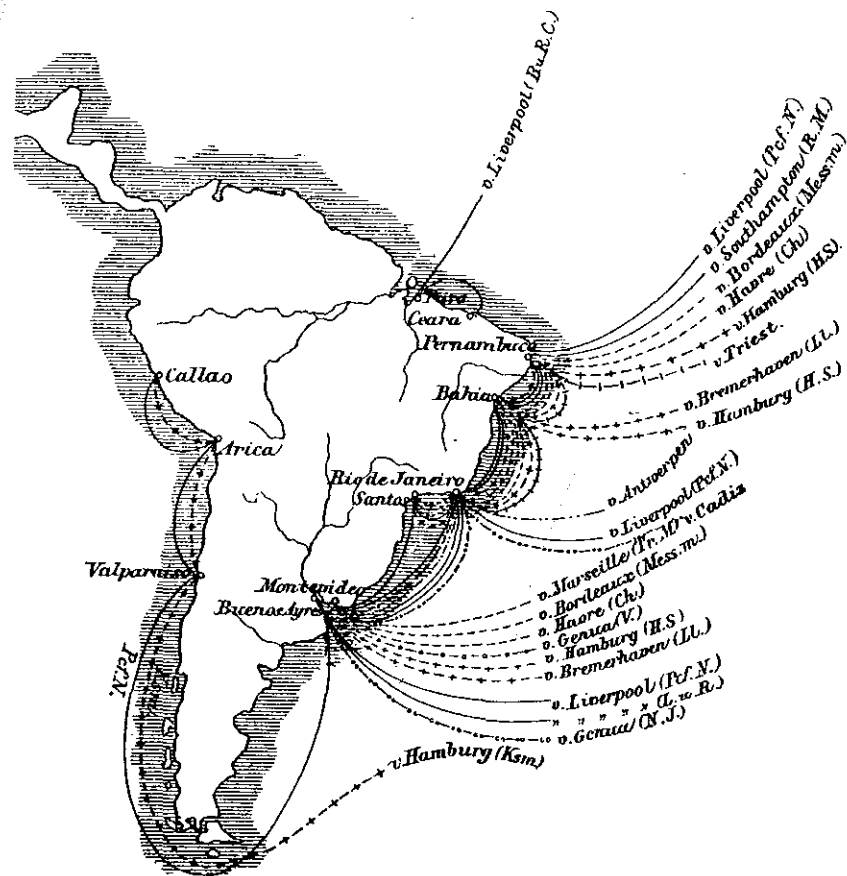
Oh! leurs ornières des chars de l'autre mois,

Montant en don quichottesques rails

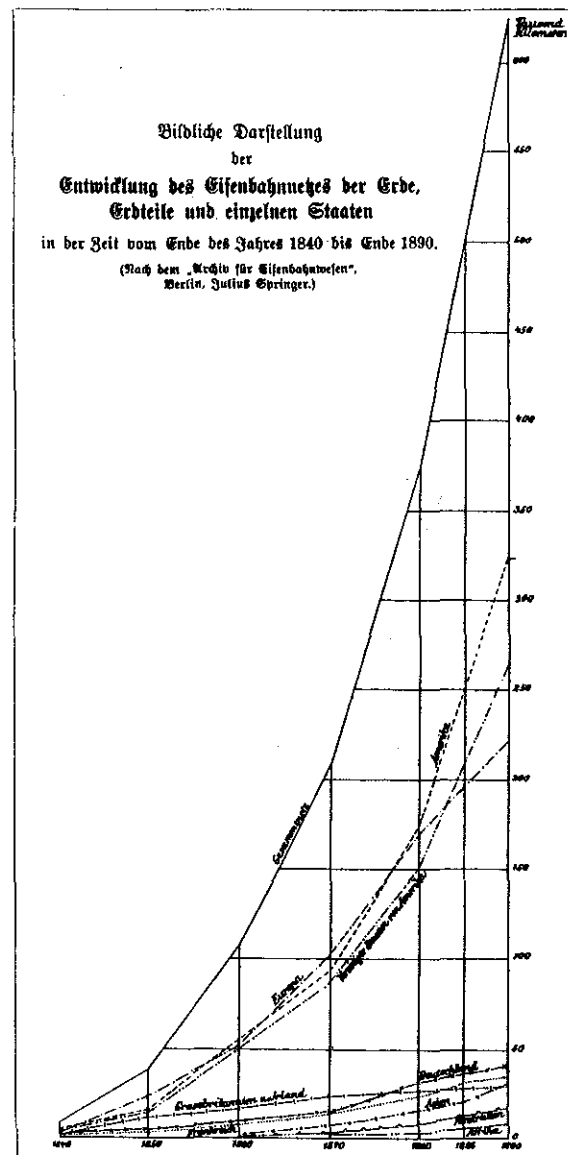
Vers les patrouilles des nuées en déroute

Que le vent malmène vers les transatlantiques bercails!...

(L'hiver qui vient)



- + + + + Deutsche Schiffe (Korn-Rosmas, H. Norddeutscher Lloyd, H.S. = Hamburg-Südamerik. Dampfschiffahrtsgesellschaft.
- Französ. Schiffe (Messm. = Messageries maritimes, Tr. M. = Société générale des Transports maritimes), Ch. = Chargeurs réunis.)
- Engl. Schiffe (P.F.N. = Pacific Steam Navigation Company, R.M. = Royal Mail Steam Packet Company, B = Booth Steam Ship Co, R.C. = Red Cross Line)
- Belg. Schiffe
- ++++ Österr. Schiffe
- Italien. Schiffe (V-La Veloce)
- Spanische Schiffe (N.I. = Navigazione generale italiana)
- L.R. = Liverpool Brazil and River Plate Steamers.



C'est bien le Chevalier-Errant don quichottesque qui semble vouloir retourner à ses "transatlantiques bercails"!

Il est évident que la voix maritime de Laforgue ne se déroule pas uniquement selon des rythmes et des sons naturels. Il s'y mêle des bruits de plus en plus artificiels. Le chaos originel de la mer se change, avec les "steamers", en cahots mécaniques. Le rythme de la "machine hydraulique" finit par s'imposer à la voix maritime. C'est son piston qui scande le rythme de l'*Aquarium* de Berlin, comme il commande les jeux d'eau de Potsdam et de Babelsberg(34). Il provoque la désillusion, tout comme les "patibulaires becs de gaz" qui illuminent les splendeurs de l'*Aquarium* lunaire.

'Poète hydraulique' pourrait-on blasonner Laforgue : poète - fou de la cour et de ses eaux d'artifice(35).

Alfons KNAUTH
Universidad de Bochum

NOTES

1) A propos du symbolisme nautique cf. mes articles "Ships & Chips" in: *Dichtungsring* 11/12 (1986/87) et "Das Schiff in der Tinte. Zur nautischen Symbolik des Schreibens", in: *Dichtungsring* 19 (1990), avec une bibliographie détaillée.

2) La contribution la plus approfondie jusqu'à présent sur les multiples mouvements dans la poésie de Laforgue est de Lisa Block de Behar: "J.L. o las metáforas del desplazamiento", in: *Homenaje a J.L.*, Montevideo : Ministerio de Educación y Cultura 1987.

3) Pour le côté spleenétique de la traversée atlantique, cf. *Lettre* à Ch. Henry, février/mars 1882; pour le côté rêveur cf. le témoignage de ses amis signalé par F.Ruchon, *J.L.*, Genève 1924, p.15.

- 4) Le titre initial de la *Complainte du pauvre chevalier-errant* était *Complainte de la vigie du pauvre chevalier-errant* (cf. J.L., *Oeuvres complètes*, édition de Jean-Louis Debaube, Daniel Grojnowski etc., vol. 1, Lausanne: L'Age d'homme 1986, p.577).
- 5) *Lettre à Madame Mültzer*, 2 juillet 1882. Le rapport entre Mnémosine, la mère des Muses, et la mer résulte du rapprochement entre le passage de cette lettre et le vers du *Chevalier-Errant*.
- 6) Reboul, dans son édition des *Complaintes* (1981), a eu certainement tort de corriger cette faute d'orthographe, qui pourtant se trouve dans la version de dernière main du poème. Qu'elle soit une faute intentionnelle ou un lapsus, elle est tout à fait significative.
- D'ailleurs, Laforgue était très conscient des valeurs des circonflexes. Il les thématise même dans les *Locutions des Pierrots III*, après avoir joué avec eux ("mon coeur pêche en eau trouble... par l'infini circonflexe De l'ogive").
- 7) Ce jeu de nom propre se superpose à celui, déjà connu, de l'orgue Laforgue. Pour les jeux de mots interlingues, surtout les "puns" dans *Pan et la Syrinx*, voir L.Block de Behar, "Entre dos lenguas": J.L., una 'figura' uruguaya, in: L.B.B., *dos medios entre dos medios*, México etc.: siglo XXI, 1990 pp.65-82.
- 8) "Exposition du Centenaire de l'Académie Royale des Arts de Berlin", in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1er octobre 1886, pp.339-345; reproduit dans: J.L., *Textes de critique d'art*, réunis et présentés par Mireille Dottin, Lille: Presses universitaires 1988, pp. 87-95. Le *Froschkönig* de Böcklin est disparu. On en trouvera une reproduction dans Andrea Linnebach, *A. Böcklin und die Antike*, München: Hirmer Verlag 1988, p.47.
- 9) Si Laforgue est discret et allusif, Lautréamont et Tristan Corbière eux, se sont identifiés par provocation avec le crapaud (*Chants de Maldoror* I, 13; IV, 4; *Le crapaud* - "ce crapaud-là c'est moi").
- 10) Il y a un "bariolage" (Grojnowski) de thèmes et de styles: le mythe antique, *La Belle et la Bête*, les *Contes* de Perrault pour la moralité et les *Märchen* des frères Grimm d'où est tiré le *Froschkönig*.
- 11) "Jules Laforgue, une manière de Heinrich Heine de ce côté-ci du Rhin" ("Première conférence faite à la Haye", in: Verlaine, *Oeuvres en prose complètes*, texte établi, présenté et annoté par Jacques Borel, Paris: Gallimard 1972, p.884). La conférence a été prononcée en 1892.
- 12) *Complainte de Lord Pierrot*. Voir aussi la formule "de moins en moins localisé" dans le même poème.
- 13) Juan Gil, *Mitos y utopías del Descubrimiento*, vol.1, Madrid: Alianza 1989, p.250.
- 14) *Les chauves-souris*, str.7. N'oublions pas que l'Uruguay, depuis ses origines, a été le pays "agropecuário" par excellence et pullulait de moutons. Or Laforgue, surtout dans des contextes qui renvoient à l'enfance, s'imagina souvent comme une brebis, "drapé(e) de layettes", qui veut aller "paître là-bas" ou "bêler tout aux plis de la (ta) jupe" maternelle ou bien retourner avec les nuages vers les "transatlantiques bercails" (*Locutions des Pierrots XIII, Complainte des bons ménages, L'hiver qui vient*; voir aussi *Nobles et touchantes divagations sous la lune* str.12,14, 16 - "paître/pacageant/enfance"; *Litanies des derniers quartiers de la lune* str.1,4 - "Arcadie/Font baptismaux des blancs pierrots"). Rappelons que deux sœurs de Laforgue, Louise et Pauline, après un séjour en Allemagne, sont retournées à l'Uruguay où elles se sont installées comme institutrices à la campagne (G.&A. Guillot Muñoz, *Lautréamont et Laforgue* Montevideo 1925, p.73).

A propos de l'"existence pécore" que les pères bohèmes de Laforgue ont amorcé "sous mon pauvre nom" (derniers vers des *Chauves-souris*), il est permis d'avancer encore une autre

hypothèse, qui se rattache à notre interprétation du nom propre du poète. Si sous ce "pauvre nom" se cache en effet le mot "The Frog", l'"existence pécore" pourrait bien renvoyer à la "chétive pécore" qui désigne la grenouille dans la célèbre fable de La Fontaine, à qui il fait plusieurs fois allusion (p.e. dans *Le miracle des roses*, où il joue avec la citation "cet âge/cet étage est sans pitié", tirée des *Deux pigeons*). Lautréamont parodie *La grenouille qui se veut faire aussi grosse que le boeuf* dans *Les Chants de Maldoror* (I,9).

15) Le cygne-voilier aérien se trouve évidemment à l'opposé de la grenouille aquatique dans la série des symboles d'identité de Laforgue. Il représente le sublime (ironique), comme la grenouille le grotesque hydropathe. Chez Lautréamont ces deux aspects se trouvent réunis dans le crapaud ailé du *Chant I*, 13.

16) Pour l'idée de la translatio cf. E.R.Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern/München: Francke 1967, p.38 sq. et Juan Gil, op. cit., vol. I, Chap.VIII. Alejo Carpentier a développé la tradition de la translatio dans *El Siglo de las luces*. Voir aussi le poème de Hölderlin *Am Quell der Donau*.

17) On a attribué cette intention à Christophe Colomb lui-même.

18) Il serait même tentant d'associer la cité de Montevideo à l'expression "mourir sur la Montagne". Le mont du "Cerro" qui a donné son nom à la ville ("montem video" selon la tradition populaire), était surmontée d'une croix pendant plus de deux cents ans (*El Cerro de Montevideo*, Montevideo: Intendencia Municipal 1984, p.23); la deuxième colline de Montevideo, celle du centre, est toujours surmontée de la cathédrale, où Laforgue fut baptisé. Or, le croisé Solís, qui explora en 1516 le site de Montevideo, y fut mangé par les Charrúas (Cf. Emir Rodríguez Monegal, "El olvidado Ultraísmo uruguayo", in: *Revista Iberoamericana* 118-119, 1982, p.257). Sur une célèbre gravure du début du XVI^e siècle on voit, entourée d'Indiens et de quelques collines, une caravelle avec des croix sur les voiles qui est, selon Carlos Sanz, le navire de Amerigo Vespucci à l'embouchure du Río de la Plata (Jean-Paul Duviols, *L'Amérique espagnole vue et rêvée*, Paris: Promodis 1985, p.57).

19) L'association toile-voile est courante chez Laforgue.

20) Il s'agit de la chanson folklorique "Il était un petit navire" que Laforgue a détournée en y mêlant l'histoire d'Ugolino du XXXIII^e Chant de *L'Inferno* de Dante. Il y a certainement aussi une référence autobiographique: Laforgue enfant a été exposé par son père sur un navire dont le passage s'étendit sur presque le même nombre de semaines signalé dans la chanson. Patrick et Roman Wald Lasowski, dans leur très intéressant "Babil" (*Rev.Sciences Humaines* 178, 1980, p.71) y font allusion aussi.

21) Cf. Michael Geistbeck, *Weltverkehr*, Freiburg/Brsg. 1895.

22) Cf. Hermann Rückwardt, *Das kaiserliche Berlin*, Dortmund: Harenberg 5 - 1989, p.86 sq., et Helmut Maier, *Berlin Anhalter Bahnhof, Berlin Ästhetik und Kommunikation* Verlag, pp.211-213.

23) Il est vrai que Walt Whitman l'a précédé sur la route du simultanéisme, mais l'"art à zones" de Laforgue est toute autre chose.

24) Cf. *Litanies des premiers quartiers de la lune, Pan et la Syrinx, Lohengrin, Clair de lune*.

25) Cf. Jacques Derrida, "Le retrait de la métaphore", in: *Poésie* 7 (1978), pp.104 sq. Voir aussi "las metáforas del desplazamiento" de L.B.B.

26) Cf. A.Knauth, "Das Schiff in der Tinte", in: *Dichtungsring* 19 (1990), pp.47 sq.

27) J'ai contaminé la "circumnavigation" des "princes du Nord" dans *Salomé* et le livre *Voyage du prince Henri autour du monde* que Laforgue signale dans *Berlin, la cour et la ville*

28) *Lettre* à Th. Isaye, mai 1885, et *Lettre* à Madame Mültzer, septembre 1882.

29) Rappelons que le carrus navalis de Dionyse fut à l'origine du théâtre grec (cf. A. Knauth, "Planken, die die Welt bedeuten. Zum Zusammenhang von Schifffahrt und Schauspiel", in: R. Behrens/U. Figge, *Entgrenzungen. Festschrift für Karl Maurer*, Würzburg: Königshausen 1992, pp. 123 sq.).

Il y a, dans ce passage, un amalgame de Corybanthe, fils de la Muse de la Comédie, et des Bacchantes et Satyres du "convoi" dionysiaque que Laforgue évoque dans *Pierrot II*. Claude Abastado, dans "La glace sans tain" (*littérature* 27, 1977, p. 59) signale la féminité de "Corybanthe" en s'appuyant sur la "provisoire corybanthe" des *Noces de Pierrot*. Ainsi, le rapprochement avec les Bacchantes s'impose, au point d'en faire un synonyme.

30) On se souvient des rêveries portuaires de Laforgue autour de Montevideo à Coblenz et à Hambourg.

Le "port panaché d'édénique opulence", où sont "brûlés les vaisseaux vers des Enfances" (*Petites misères de juillet*) n'est pas sans rappeler le port de son enfance: en prenant le transatlantique vers la France, Laforgue a brûlé les vaisseaux vers cette enfance!

31) Il y en a encore un écho dans le *Carnet 1884 - 1885* "Eglise du château à Homburg (...) - prélude et fugue de Bach - à l'orgue".

32) Laforgue a fait remarquer lui-même cette structure fuguée qui caractérisent bien de ses poèmes dans une lettre à G. Kahn (déc. 1884). C'est à Léon Guichard qu'on doit les premières mises au point des analogies poésie-musique de Laforgue (*J.L. et ses poésies*).

33) Le couplage le/la voile, accompagné de la toile, se trouve dans la *Complainte du roi de Thulé* ("le Voile...vers les naufrages").

Philippe Bonnefis, tout en signalant le couplage "O eau" dans *Le miracle des roses*, l'associe aux *montagnes* de Baden-Baden, dans le cadre de son interprétation de *Pierrot/Pierre* 6 (*Rev. des Sciences Humaines* 178 (1980), p. 76. La référence au nom même de Baden Baden me paraît plus pertinente, puisqu'il s'agit là d'une véritable équivalence interlinguistique, tout à fait dans la manière de Laforgue. (Baden Baden = Civitas aquensis, cf. Baedeker 1849).

34) Dans son *Berlin, la cour et la ville* Laforgue consacre un petit paragraphe à la machine hydraulique de Babelsberg, en accentuant le caractère artificiel de "cette oasis".

35) Rappelons que le poète aulique a été à l'école des Hydopathes. Rappelons aussi qu'il s'est identifié à "pour Yorick", fou de cour et frère d'Hamlet.

Leyla PERRONE - MOISES

Lautréamont et les rives américaines

Lautréamont americano

Tomando como punto de partida un trabajo en colaboración con Emir Rodríguez Monegal, realizado en 1982 y publicado en 1983, esta comunicación trata los temas siguientes:

El bilingüismo y la doble cultura de quien, en su obra, se designa como "el Montevideano"; consecuencias, para la crítica de Lautréamont, del ejemplar de La Iliada encontrada en Tarbes por J.J. Lefrère; el uso lúdico y crítico de la lengua francesa; la lectura de La Iliada a la luz de la Guerra del nacionalismo romántico latinoamericano, descentramiento y parodia, antropofagia cultural, la irreverencia del "Bárbaro"; el anacronismo prospectivo de Lautréamont.

Je dédie cette communication à la mémoire du grand critique uruguayen Emir Rodríguez Monegal qui a été, lui aussi, un immigré.

Des trois poètes français nés en Uruguay, Lautréamont est celui qui manifeste le plus nettement les traces d'une double origine et d'une double culture. Cet aspect divisé de sa personnalité et de son oeuvre a été, cependant, négligé par la critique, qui a longtemps préféré attribuer son étrangeté à la folie ou à l'imposture, plutôt que d'envisager sérieusement sa condition d'immigré.

Personne n'ignore qu'Isidore Ducasse est né à Montevideo. Comment pourrait-on l'ignorer, si cela est déclaré en toutes lettres

dans les *Chants de Maldoror* ? Mais le fait que Ducasse soit né en Uruguay n'a été pour la plupart de ces critiques, qu'un accident biographique. Comme Laforgue et Supervielle, Ducasse serait uruguayen par hasard et écrivain français à part entière. Quand la naissance et l'enfance uruguayennes de Ducasse étaient rappelées, c'était, le plus souvent, pour les envisager comme des circonstances qui auraient laissé des traces négatives dans la personnalité d'Isidore. Montevideo n'aurait été, pour lui, que l'expérience de l'orphelinat et des cruautés de la Guerre de la Plata.

Les premières recherches effectuées par les Français sur les origines uruguayennes de Ducasse ont souvent privilégié l'exotisme. Répondant à cette demande de pittoresque, les frères Guillot-Muñoz, Uruguayens, ont fourni aux surréalistes des renseignements sur mesure pour alimenter le mythe d'un Lautréamont sauvage, maudit par les siens et finalement insaisissable. Les témoignages recueillis par les Guillot-Muñoz auprès de Français établis en Uruguay, ou d'Uruguayens sachant que c'était la France qui demandait leur témoignage, abondent de couleur locale: chevauchées dans les "pampas", courses de taureau; combats de coqs, rencontre avec des fauves, bottes à éperon, coloquinte à maté, etc... (1).

Or, il existe dans l'oeuvre de Ducasse des traits culturels et littéraires latino-américains qui dépassent le simple folklore. En 1983, Emir Rodríguez Monegal et moi avons publié une étude montrant les marques du bilinguisme et de la double culture dans l'oeuvre de Lautréamont-Ducasse (2). A partir de la découverte, faite par Jacques Lefrère, d'un volume de *L'Iliade* en espagnol ayant appartenu à Ducasse, et portant une inscription de la main de celui-ci, également en espagnol (3), nous sommes arrivés aux conclusions suivantes : 1) la lecture d'Homère, dans la traduction fidèle et cruelle de Gómez Hermosilla, a laissé des marques dans les *Chants de Maldoror* que n'auraient pas pu laisser les traductions françaises édulcorées connues par les lycéens français du XIX^{ème} siècle ; 2) l'extravagance des métaphores de Lautréamont peut s'expliquer par la connaissance qu'il avait du baroque espagnol, à travers les citations de Lope de Vega, Balbuena, Rioja et d'autres, qu'il avait lues dans le manuel *Arte de*

hablar de Hermosilla ; 3) que ce même Hermosilla, en tant que rhéteur néo-classique dictatorial, pouvait figurer parmi les modèles parodiés dans les *Poésies* ; 4) que les fautes de français de Ducasse, tantôt négligées, tantôt censurées par ses critiques et éditeurs, découlent souvent de la contamination de l'espagnol.

Monegal et moi pouvions être suspects d'un parti-pris américaniste. Mais récemment c'est un Français qui, sans connaître notre travail, a eu le courage d'envisager Ducasse comme "un jeune poète pas vraiment de chez nous", comme quelqu'un qui avait "un regard iconoclaste d'étranger" (4). Il ajoute : "L'étrangeté de ces écrits renvoie moins à sa prétendue folie qu'à sa qualité d'apatride aisé, de déplacé (...) Ducasse demeure un gaucho de Maldonado, un "rastaquouère" inspiré, un étranger à la lettre".

Écoutons donc, de ce côté du Vieil Océan, la parole d'un Isidoro américain. Je me propose, sans être émue, d'examiner sous cette lumière australe le très célèbre passage des *Chants* :

"La fin du dix-neuvième siècle verra son poète (...) Il est né sur les rives américaines, à l'embouchure de la Plata, là où deux peuples, jadis rivaux s'efforcent actuellement de se surpasser par le progrès matériel et moral. Buenos-Aires, la reine du Sud, et Montevideo, la coquette, se tendent une main amie, à travers les eaux argentines du grand estuaire. Mais la guerre éternelle a placé son empire destructeur sur les campagnes et moissonne avec joie des victimes nombreuses".

Ce qui a toujours intéressé les critiques, dans ce passage, c'est sa valeur documentaire : la confirmation, dans l'oeuvre même, d'un fait biographique. Mais personne ne s'est posé des questions sur le geste de Ducasse, sur son insistance à signaler son lieu de naissance, le même geste qui se trouve dans l'inscription qu'il a laissé sur le volume de *La Iliada* : "Propiedad del señor Isidoro Ducasse nacido en Montevideo (Uruguay)". Ayant choisi définitivement le français comme sa langue, ayant décidé d'entrer dans la littérature comme écrivain français, Isidore aurait pu omettre cet accident de naissance. Mais il tient à le signaler.

Or ce geste est caractéristique des auteurs qui appartiennent à une communauté minoritaire, à un pays encore non reconnu comme tel, à une culture périphérique. Et l'oeuvre dans laquelle cet auteur enregistre son origine est destinée, elle-même, à prouver que ce pays existe et à l'illustrer par sa valeur. C'est un geste patriotique que l'on retrouve chez plusieurs écrivains latino-américains du XIX^{ème} siècle.

Le nationalisme romantique a pris, en Amérique Latine, une emphase qu'il n'avait pas en Europe. Et cela se comprend aisément. Le romantisme littéraire a coïncidé, en Amérique Latine, avec les guerres d'indépendance et l'établissement des frontières nationales. Des champs de bataille aux tribunes, des journaux aux livres, il y avait alors une intense circulation de formules patriotiques, des clichés qui nous semblent aujourd'hui naïfs ou excessifs, fades ou grandiloquents, mais qui étaient vivants et agissants dans leur contexte.

Que Lautréamont place à un endroit privilégié de son oeuvre ce fragment aux références géo-politiques, cela est tout à fait cohérent avec le climat dans lequel se trouvaient les écrivains latino-américains de son temps. Et que ces références prennent aussitôt la forme d'une allégorie relève de cette circulation d'images patriotiques en Uruguay à ce moment-là. La Guerre de la Plata a produit une infinité de discours dans lesquels ce qui était mis en relief était la tragédie d'un conflit entre pays frères et, finalement, la joie de les voir réconciliés. En 1853, on a assisté au retour triomphal des bataillons uruguayens à Montevideo. Les journaux étaient alors remplis de discours comme celui-ci :

“¡La bandera Oriental despedazada por balas que arrojaran manos argentinas ! ... ¡Maldito tirano que así torció en pueblos hermanos los generosos sentimientos que a entrambos animan ! pero ese sol despedazado no pudo ser oscurecido, y lució más brillante al lado de la verdadera enseña de la patria de Belgrano y la auriverde generosa” (5).

Ayant grandi dans ce bain discursif, il était naturel qu'Isidore ne l'oublie pas et que, au moment où il s'affirme comme le poète du XIX^{ème}, il veuille associer l'Uruguay à sa grandeur personnelle.

La fin du Chant Premier est donc révélatrice de l'américanisme de Ducasse, non seulement parce qu'elle contient en termes d'information, mais par son énonciation même. Par son geste patriotique et par la forme de son discours - mélange de figures oratoires et de clichés locaux - Isidore atteste son origine.

Mais il y a plus que cela dans cette tirade finale du Chant Premier. On se doutait, depuis longtemps, de l'influence d'Homère dans les *Chants de Maldoror* (6). La découverte du volume de *L'Iliade* en espagnol l'a confirmé, tout en indiquant de nouvelles voies à la critique. Au moment du siège de Montevideo par le tyran Rosas, Alexandre Dumas a publié un livre en appui des assiégés : *Montevideo ou Une nouvelle Troye* (7). Ce livre a été écrit en collaboration avec le général uruguayen Melchor Pacheco y Obes et il a eu une large répercussion, ayant été immédiatement traduit en espagnol et en italien. Dans un article de 1946, Enrique Pichon-Rivière soutient qu'Isidore a lu le livre de Dumas et Pacheco, et que cette lecture aurait renforcé ses souvenirs des atrocités du siège ; cette opinion a été recueillie par François Caradec, dans sa biographie de Ducasse (8). De toute façon, la similitude de cette guerre entre peuples frères avec la guerre de Troye n'aurait pas échappé au jeune lecteur d'Homère. Au début du quatrième chant de *L'Iliade*, on assiste à une délibération des dieux. Dans la traduction de Hermosilla, que possédait Ducasse, le doute des dieux est presque transformé en souhait :

“(...) que la guerra y la paz a los mortales distribuya a su arbitrio, en duradera amistad unirá las dos naciones”.

Buenos Ayres et Montevideo se tendant la main, dans l'évocation de Lautréamont, réaliseraient ce souhait et donneraient une fin heureuse à la nouvelle guerre de Troye. Mais l'expérience de Ducasse, en Amérique comme en Europe, a été celle d'une “guerre éternelle”. Né dans une ville assiégée, il mourrait dans une autre ville en état de siège. Ce qui justifie, dans ses *Poésies*, ce cri terrible par son irruption inattendue et par sa brièveté : “Cache toi, guerre !”.

Dans le passage des *Chants* que nous reprenons maintenant, l'Argentine et l'Uruguay sont caractérisés comme "deux peuples jadis rivaux". La rivalité est naturelle chez des peuples riverains ; et il est curieux de remarquer l'étymologie voisine des deux mots utilisés par Lautréamont: "rives, de *ripa*, et "rivaux", de *rivalis*, c'est à dire, des riverains autorisés à utiliser le même cours d'eau, *rivus*.

Dans l'allégorie de Lautréamont, les deux capitales prennent l'aspect de deux femmes fatales : "Buenos-Ayres, la reine du Sud, et Montevideo, la coquette". Isidore reconnaît les différences entre les deux villes, mais il les déclare égales en termes de séduction.

Le conflit entre Montevideo et Buenos Ayres, qui s'achevait, se transformait alors en émulation: " se surpasser par le progrès matériel et moral". Le "progrès" est une obsession des pays latino-américains, qui se reconnaissent arriérés par rapport à l'Europe. C'est un mot clé dans la doctrine d'Auguste Comte, qui a eu des disciples fervents dans nos pays, et qui était un des auteurs favoris du père d'Isidore. Quant à l'émulation, c'était un sentiment exacerbé chez le jeune Montevideén qui était allé faire ses armes littéraires en France, et qui devait prouver, à ses professeurs, à ses camarades et au monde, sa valeur. La Guerre de la Plata était terminée, mais la guerre d'Isidore battait son plein.

Avec une audace sans limites, Isidore comptait gagner cette guerre : "La fin du dix-neuvième siècle verra son poète (...) il est né sur les rives américaines". "Rives", ici, n'est pas seulement l'expression poétique qui signifie "pays" ou "terre". Il faut prendre ce mot à la lettre. Les cultures des pays sud-américains, au XIXème siècle, étaient littéralement littorales : c'était par les ports atlantiques qu'on recevait, des métropoles, les marchandises, les voyageurs, les livres, les idées et les modes. Cela est particulièrement vrai pour l'Uruguay, pays créé tardivement par des Européens désireux d'avoir un port à l'embouchure de la Plata. Et c'est très exactement "sur les rives américaines", dans une maison située au bord de l'estuaire, qu'est né Isidore Ducasse. En marge.

L'opposition Barbare/Civilisé a été maintes fois soulevée pour

définir l'affrontement entre le nouveau monde et l'ancien. Les "Barbares" américains ont eu, à travers l'histoire, des attitudes variées à l'égard de la vieille civilisation. Ils se sont trouvés devant une alternative : imiter ou rejeter, être passifs ou actifs par rapport à ce patrimoine culturel préexistant qui constitue leur passé aussi bien que celui des peuples européens dont ils descendent, mais dont ils ne se sentent jamais les héritiers légitimes.

Face à la culture européenne en général et française en particulier, Ducasse s'est conduit en barbare, en anthropophage. Sans se laisser intimider par l'immense richesse de la littérature française, il a choisi de la piller par le plagiat, de la laisser en désordre par la pratique de la parodie. Et ce désordre a dynamisé ce qui y était immobile, figé, permettait d'envisager l'ensemble d'une façon nouvelle et critique. Ce qui a inspiré à Francis Ponge la comparaison de Lautréamont à un "condor des Andes", qui menacerait la Bibliothèque Nationale et tout le patrimoine culturel français, pour le soulager de sa "crampe à la mâchoire" (9).

L'attitude de Ducasse est dialogique, sa littérature est essentiellement intertextuelle. L'appropriation et la transformation des textes antérieurs pour produire un nouveau texte n'est pas le privilège des littératures américaines. Mais l'intertexte est pour celles-ci une sorte de fatalité, le lot de ceux qui sont venus trop tard, quand tout paraissait avoir été déjà dit. Et l'arrogance manifestée par Ducasse dans cette pratique n'est pas rare dans les cultures récentes ou périphériques, qui transforment la soumission et le complexe d'infériorité en défi insolent. L'imitation est alors transformée en exercice volontaire et désabusé de plagiat et de collage. La situation de marginalité et de dépendance est vécue de façon carnavalesque : chant parallèle, parodie. Les rives défiant le centre.

Le bilinguisme de Ducasse a eu, pour sa part, des effets surprenants. Ce handicap, qui lui a valu des humiliations au lycée et qui a laissé des traces dans les incorrections de son écriture (10), a été transformé par lui en avantage esthétique. La position d'étrangeté dans laquelle il se trouvait le poussait à un exercice constant de

métalangage et lui permettait, en même temps, de savourer des signifiants nouvellement appris (érudits, scientifiques), de mélanger avec impudence les divers registres disponibles (le français familier avec celui, tout à fait artificiel, des discours de distribution de prix) et, enfin, d'expérimenter avec passion et liberté une langue dont le code n'était pas aussi rigide pour lui qu'il l'était pour les Français de France. Comme les enfants et les autodidactes, Isidore entretient un rapport ludique avec le code qu'il doit conquérir.

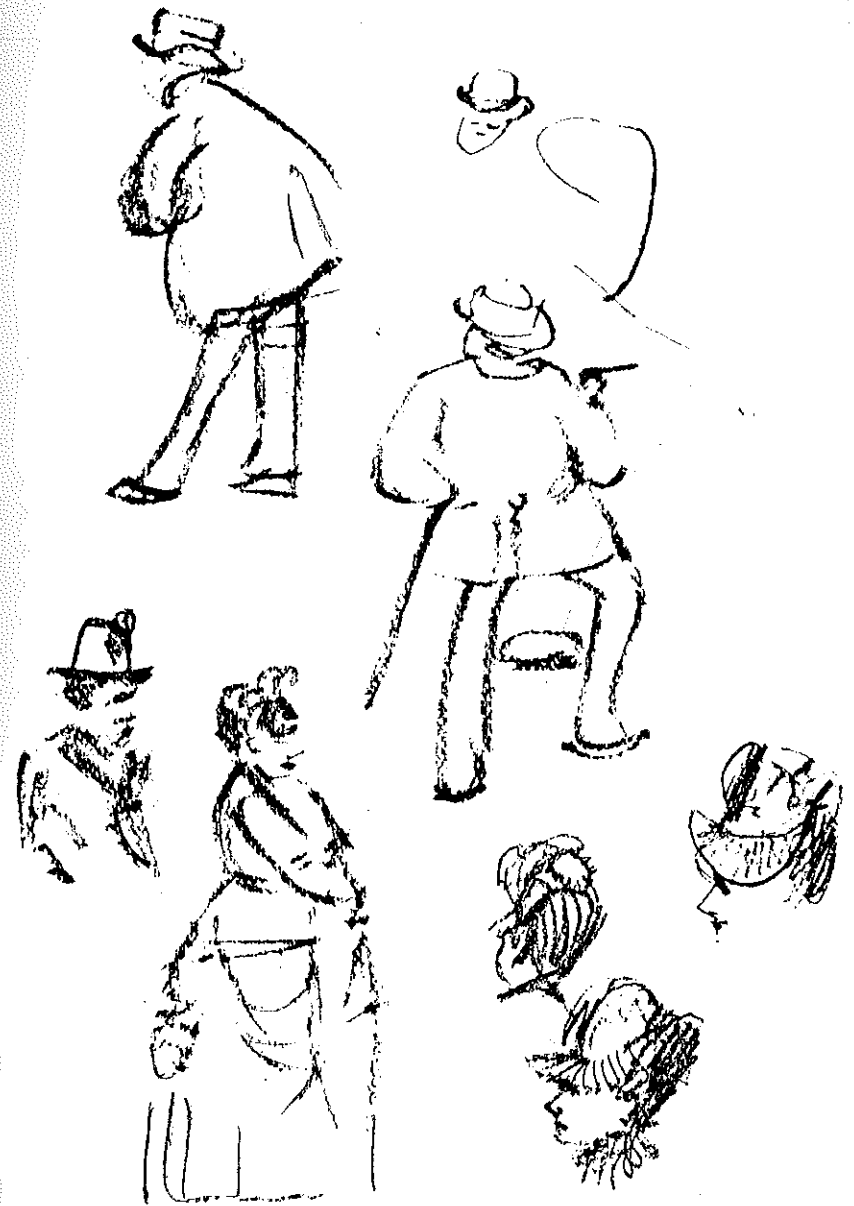
Le résultat est cette oeuvre à caractère métalinguistique où les énoncés sont toujours surveillés par un discours critique imminent et éminent : celui des maîtres de la langue, qu'il finit par interioriser ; ce texte écrit dans un style à la fois incertain et arrogant ; cette oeuvre pleine d'"imperfections" qui a ouvert à la littérature française des chemins que le cours "normal" de la langue littéraire ne permettait pas de soupçonner.

Traversant l'Atlantique, Isidore Ducasse a affronté l'Europe aux anciens parapets. L'identité culturelle du jeune Montevideño, à la différence de celle de ses camarades français de lycée, n'allait pas de soi. Plus tard, à Paris, il a su ce que c'est d'être véritablement *inconnu*. Sa solitude de rapatrié l'a laissé, paradoxalement, dans un *no man's land* où l'extrême liberté frôlait le délire et les pleurs tournaient à l'éclat de rire. Isidore a pris sa revanche. Son oeuvre a étonné et étonne toujours les lecteurs des deux rives, qui depuis cent ans l'admirent sans arriver vraiment à l'assimiler, à le classer.

Leyla PERRONE - MOISES
Universidad de San Pablo

NOTES

1. *Lautréamont à Montevideo*, témoignages réunis par Alvaro Guillot-Muñoz, Paris, La Quinzaine littéraire, 1972.
2. "Isidore Ducasse et la rhétorique espagnole", *Poétique* n° 55, Paris, Seuil, sept. 1983; "Lautréamont español", *Vuelta* n° 79-80, México, junio-julio 1983 et *Maldoror* n° 17-18, Montevideo, 1984-85.
3. *Le visage de Lautréamont*, Paris, Pierre Horay, 1977.
4. Sylvain-Christian David, *Isidore Lautréamont*, Paris, Seghers, 1992, p. 246.
5. *Comercio del Plata*, Montevideo, 12 diciembre 1853.
6. Voir en particulier Lucienne Rochon, *Lautréamont et le style homérique*, Paris, Archives des Lettres Modernes, 1971.
7. Paris, Imprimerie de N. Chaix, 1850.
8. *Isidore Ducasse, comte de Lautréamont*, Paris, La Table Ronde, 1970.
9. Francis Ponge, "Adaptez à vos bibliothèques le dispositif Maldoror-Poésies", *Cahiers du Sud* n° 275, Marseille, 1946, p. 3 à 5.
10. Soigneusement répertoriées par Robert Faurisson in *A-t-on lu Lautréamont?*, Paris, Gallimard, 1972.



II. VIDAS, HISTORIAS DE VIDAS

Sortir du Lycée de Tarbes

Saliendo del liceo de Tarbes

En 1859, procedente de Montevideo donde había nacido, Isidore Ducasse estuvo como interno en el liceo imperial de Tarbes, en los Altos Pirineos, la región de donde sus padres eran originarios y donde ambos habían dejado una familia numerosa. Durante tres años, Ducasse hizo estudios secundarios en ese liceo. En esos mismos años, también habían sido alumnos de ese mismo establecimiento Georges Dazet y Henri Mue, cuyos nombres se encuentran en la larga dedicatoria de Poesías. Las alusiones al tiempo del liceo en Los cantos de Maldoror como en las Poesías expresan la influencia de esos años sobre la obra de Ducasse, tal vez demasiado exagerada por algunos exégetas.

Por medio de la proyección de algunos clichés de época se intentará proporcionar algunas impresiones sobre las actividades escolares del interno Ducasse, sobre las fisionomías de sus profesores, sobre su tutor Jean Dazet, padre del primer dedicatorio de Poesías, sobre la familia pirenaica de Isidore Ducasse, que lo acogió durante sus vacaciones, sobre lo que se conoce y lo que no se conoce tanto en relación con aquellos años del liceo de Tarbes y con posterioridad al liceo de Pau.

Je me propose, "sans être ému", de vous présenter, en quelques diapositives, au travers d'une biographie iconographique, les étapes d'un voyage en France, dans les Pyrénées, où les deux poètes auxquels ce colloque de Montevideo est consacré passeront quelques années.

1 - Le "vieil océan".

Nous savons que c'est vers 1859 qu'Isidore Ducasse franchit le vieil océan aux vagues de cristal, quittant son Uruguay natal pour venir en France faire ses études secondaires. A l'époque, il fallait parfois deux mois pour aller d'Uruguay en France.

2 - Tarbes.

La place principale de Tarbes est la place Maubourguet. Elle porte aujourd'hui le nom de place de Verdun.

3 - Le lycée de Tarbes (entrée principale).

Isidore Ducasse fut pensionnaire du lycée impérial de Tarbes pendant une période de trois années, dont l'auteur des *Chants de Maldoror* ne paraît pas avoir gardé le meilleur souvenir.

4 - La cour du lycée de Tarbes.

Voici la cour de l'établissement, qui est aujourd'hui la cour d'honneur de l'actuel lycée. Nous y fîmes nous-même nos études secondaires, ce qui nous confère le statut, unique probablement en cette assemblée, d'être le seul ancien élève du lycée de Tarbes à participer à ce colloque. La rareté des apparitions de notre nom sur les palmarès de notre époque ne nous autorise pas à en tirer la moindre vanité.

5 - Le professeur Lataste.

Ce monsieur, à l'allure pleine de dignité, est monsieur Lataste, professeur de dessin, une matière dans laquelle Isidore Ducasse décrocha le premier prix.

6 - Le palmarès du lycée de Tarbes.

Comme le révèle cet extrait du palmarès de la classe de quatrième, Isidore Ducasse n'avait rien du cancre. Parmi les autres couronnés de ce palmarès, nous lisons le nom de Jérôme Davezac, qui porte celui de la mère d'Isidore - mais, sauf erreur, aucune parenté ne



Entrada principal del liceo de Tarbes.

liait les deux potaches. Nous découvrons aussi le nom d'Adrien Lansac, prix d'excellence, et celui d'Henri Mue, qui figurera en bonne place - la deuxième - dans la longue dédicace de *Poésies*.

7 - Adrien Lansac.

Voici Adrien Lansac, le prix d'excellence de la classe de quatrième, dont nous parlions il y a un instant, et qui laissa un nom fort honorable dans la société tarbaise, au sein de laquelle il passa toute son existence.

8 - Henri Mue.

Et voici Henri Mue, le dédicataire de *Poésies*. Nous aurions préféré vous présenter une photographie de l'époque du lycée, mais nos recherches sont restées vaines. Ce sera pour le prochain colloque Lautréamont/Laforgue.

9 - Un interne du lycée de Tarbes au temps de Ducasse.

Cet autre élève du lycée de Tarbes au temps de Ducasse s'appelait Henri de Coux. Il se dessina un jour en uniforme d'interne, avec la traditionnelle casquette et le non moins traditionnel cerceau. Au moins ce croquis, qui est presque une caricature, suggère-t-il que Monsieur Lataste, professeur de dessin, n'enseignait pas à ses élèves la pratique de la flatterie dans l'auto-portrait.

10 - Le Jardin Massey.

Quand il est de sortie dans Tarbes, un pensionnaire du lycée a peu de distractions qui s'offrent à lui. Le jardin Massey, aux allées fleuries, aux arbres centenaires, en est une.

11 - La maison de Jean Dazet.

Le règlement du lycée impérial de Tarbes exigeait que tout interne ait un correspondant dans la ville. Pour remplir ce rôle, le chancelier Ducasse, père du rejeton qui allait devenir l'auteur des *Chants*, choisit un homme avec lequel il s'était lié d'amitié autrefois,

quand, avant son départ pour Montevideo, il avait travaillé comme saute-ruisseau chez un avoué de Tarbes, dont le principal clerc s'appelait Jean Dazet. C'est en effet à Jean Dazet que, près de vingt ans plus tard, François Ducasse demandera d'être le tuteur de son fils Isidore. Jean Dazet acceptera de veiller sur le lycéen et de l'héberger les jours de sortie dans sa demeure de la rue Massey, aujourd'hui démolie, mais dont une photographie a été conservée par les actuels descendants de la famille Dazet.

12 - Madeleine Dazet.

Nous n'avons pas de portrait de Jean Dazet, mais nous en avons plusieurs de son épouse Madeleine, qui a mis une de ses robes d'apparat style second Empire pour poser devant le photographe.

13 - Georges et Louis Dazet.

Madeleine et Jean Dazet eurent trois enfants. Les deux plus jeunes sont réunis sur cette photographie. A gauche, Louis Dazet, futur avoué, qui conservera toute sa vie l'air boudeur qu'il arbore sur ce cliché. A droite, Georges Dazet, futur avocat, et dont le nom éclate en tête de la dédicace de *Poésies*, après être apparu - brutale intrusion du biographique dans la fiction - dans la première version du premier chant de *Maldoror*.

14 - Jean-Paul Dazet.

Nous nous en serions voulu de vous dissimuler la physionomie du troisième fils Dazet, prénommé Jean-Paul, excellent élève du lycée de Tarbes peu de temps avant qu'Isidore y débarque, pour l'heure pensionnaire du lycée de Versailles, futur élève de Polytechnique, futur commandant d'escadron, dont la carrière tournera court en raison d'opinions dreyfusardes formulées trop haut.

15 - Photographie de Georges Dazet enfant.

Mais revenons sur son frère Georges, protagoniste du premier chant de *Maldoror*, et victime de métamorphoses variées, dont la moins étonnante n'est pas celle du "poulpe au regard de soie".



Un pupilo del liceo de Tarbes en los tiempos de Ducasse (Henri de Coux).

16 - Photographie de Georges Dazet enfant.

Qui imaginerait qu'un poète ferait dire un jour dans son oeuvre à ce premier communiant : "Je sais que ton pardon fut immense comme l'univers".

17 - Photographie de Georges Dazet enfant.

Qui songerait, de même, que ce lycéen à l'air raisonnable et futé fut l'ami que l'auteur de *Maldoror* promettait au lecteur : "En comptant Dazet, tu auras deux amis".

18 - Georges Dazet et Charles Tronsens.

Le personnage sur les genoux duquel Georges Dazet est assis était un familier de la famille Dazet. Il avait pour nom Charles Tronsens, vivait dans une banque, et exerçait ses talents de caricaturiste en collaborant, sous le pseudonyme de Carlo Gripp, à différents journaux qui mêlaient la poésie, la fantaisie et l'insolence. Quand Georges Dazet, brillant élève du lycée de Tarbes, fut envoyé par ses professeurs dans un établissement parisien renommé, c'est Charles Tronsens qui fut son tuteur dans la Capitale française. Cela se passait en 1868, année de la parution du premier *Chant de Maldoror*. Cette photographie fut prise à Paris, chez Pierre Durat, 10, Faubourg-Poissonnière.

19 - Photographie de Georges Dazet adulte.

Après la mort de Ducasse et la guerre de 1870, Georges Dazet revint dans les Pyrénées, où il allait devenir un avocat très coté du barreau de Tarbes.

20 - Dazet candidat.

La tarentule de l'ambition politique - pour employer un jargon auquel les lecteurs des *Chants de Maldoror* sont familiarisés - allait mordre Georges Dazet, qui se présenta, sans trop de succès, à diverses élections. Dans ses combats politiques, ses adversaires ne manquèrent pas de lui reprocher une histoire de jeunesse, dans laquelle son

honneur avait été terni : il avait pioché dans une enveloppe pleine de billets de banque qui lui avait été confiée.

21 - Caricature de Georges Dazet.

Franc-maçon et anticlérical, le personnage de Georges Dazet, auquel l'âge avait concédé un certain embonpoint, allait devenir une proie facile pour les caricaturistes bigourdans.

22 - La tombe de Georges Dazet.

Dazet mourut en 1920, à Tarbes, sans que jamais personne ne soit venu le questionner sur son camarade Isidore Ducasse.

23 - Louise Dazet.

Cette dame, qui tourne les pages d'un vieil album de photographies, avait pour nom Louise Dazet. Fille de Georges, elle est morte il y a une dizaine d'années.

24 - Photographie d'Isidore Ducasse.

C'est dans cet album qu'était conservée une photographie d'Isidore Ducasse dont un des derniers avatars fut de servir d'effigie aux billets d'une tranche de la Loterie Nationale française.

25 - Un billet de loterie.

Soit dit en passant, ce billet était perdant.

26 - Photographie de François Ducasse.

Cet album contenait aussi une photographie de François Ducasse, père d'Isidore, datant sans doute de ses débuts professionnels, quand il était instituteur dans des villages ou des hameaux des Hautes-Pyrénées.

27 - L'école d'Oroix (Hautes-Pyrénées).

L'un d'eux, situé à une vingtaine de kilomètres de Tarbes, s'appelait Oroix. La maison que vous voyez est aujourd'hui le siège



La casa Davezac en Sarniguet.

LOTÉRIE NATIONALE



304932
YR 2E QU NE TS 07

TRANCHE DE
Lautréamont

TIRAGE LE 16 AVRIL
33^e TRANCHE 1986

Code 11 7

1/10^e 10F



Fotografía de Isidore Ducasse que ilustra un billete de la *Loterie Nationale*.

de la mairie et de l'école, comme elle l'était dans les années 1830, quand François Ducasse s'échinait à inculquer l'orthographe à une poignée de petits paysans.

28 - L'école de Sarniguet (Hautes-Pyrénées).

Après Oroix, François Ducasse alla enseigner à Sarniguet, un village presque aussi minuscule, mais plus proche de Tarbes, dont une dizaine de kilomètres le séparent. Il fut instituteur, et, comme beaucoup d'instituteurs du temps, secrétaire de mairie. Il exerça dans cette bâtisse, qui n'a guère changé depuis 150 ans, et où l'on conserve le registre des naissances, des mariages et des décès, dont certaines pages portent la signature tarabiscotée du futur chancelier du consulat de France en Uruguay.

29 - La maison Davezac à Sarniguet.

A quelques mètres de la mairie, le promeneur d'il y a une dizaine d'années pouvait prendre ce cliché d'une maison abandonnée, presque en ruines, qui avait été celle de la famille Davezac. Un membre de cette famille s'appelait Jacqueline Célestine. Nous n'avons aucune photographie de la mère d'Isidore Ducasse, qui ne la connut pas car elle mourut fort jeune, en 1847.

30 - La maison Mère à Bazet (Hautes-Pyrénées).

De Sarniguet, rendons-nous à Bazet, ce qui nous rapprochera de Tarbes. A Bazet, en marchant dans la rue principale du bourg, nous rencontrons la maison Ducasse, dite maison Mère. C'est dans cette maison que le lycéen Isidore Ducasse allait passer ce que l'on n'appelait pas encore des week-ends et ce que l'on appelait déjà des vacances.

31 - Monsieur et Madame Guinle (née Ducasse).

La maison était habitée par un des frères du Chancelier, et par une de ses soeurs, que nous voyons ici avec son époux, nommé Guinle.

32 - Marcel Guinle et son épouse.

Quand on sonnait à la porte de la maison Ducasse de Bazet, il

y a quelques années, ce n'étaient plus Marc Guinle et son épouse qui venaient ouvrir la porte, c'était son arrière-petit-fils, Marcel Guinle, ou son épouse, tous deux instituteurs du village.

33 - La grange de la maison Mètre.

De la maison où avait grandi François Ducasse, où son fils Isidore avait séjourné pendant son séjour en Bigorre, il ne restait plus rien d'origine ces dernières années, sauf le mur de pierres qui séparait la grange, devenue un garage, du corps principal de la maison. Demandons à M. Guinle d'ouvrir la porte du garage.

34 - Le mur de pierre que connut Ducasse.

Cette porte ouverte, nous apercevons le mur de pierre en question. En tant que tel il ne présente pas un intérêt prodigieux, sauf pour les pèlerins qui viendront honorer les endroits consacrés où apparut sur terre le dieu Maldoror (après tout, les apparitions sont une spécialité de la région). C'est au pied de ce mur, pour caler l'ancienne porte de la grange et l'élever au dessus d'un trou où stagnait l'eau de pluie, que M. Guinle découvrit un jour deux vieux livres, en très piteux état.

35 - Les livres de la maison Mètre.

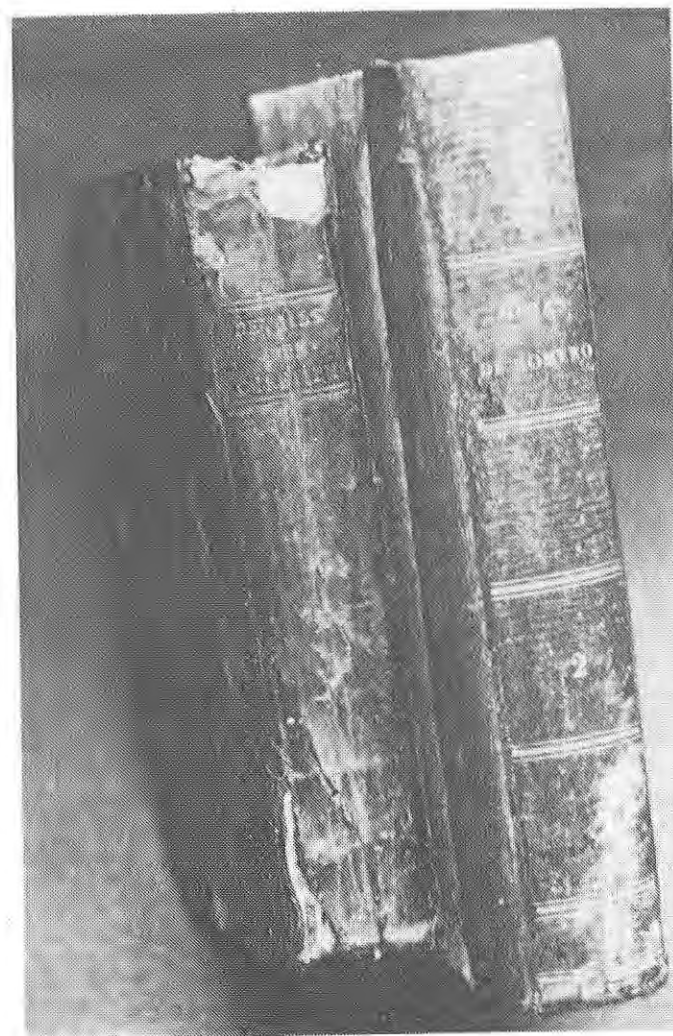
Ces deux livres, M. Guinle les installa pour les faire sécher sur une étagère, au-dessus d'une porte, à l'endroit qu'il nous désigne lui-même sur cette photographie.

36 - Une édition espagnole de l'Iliade.

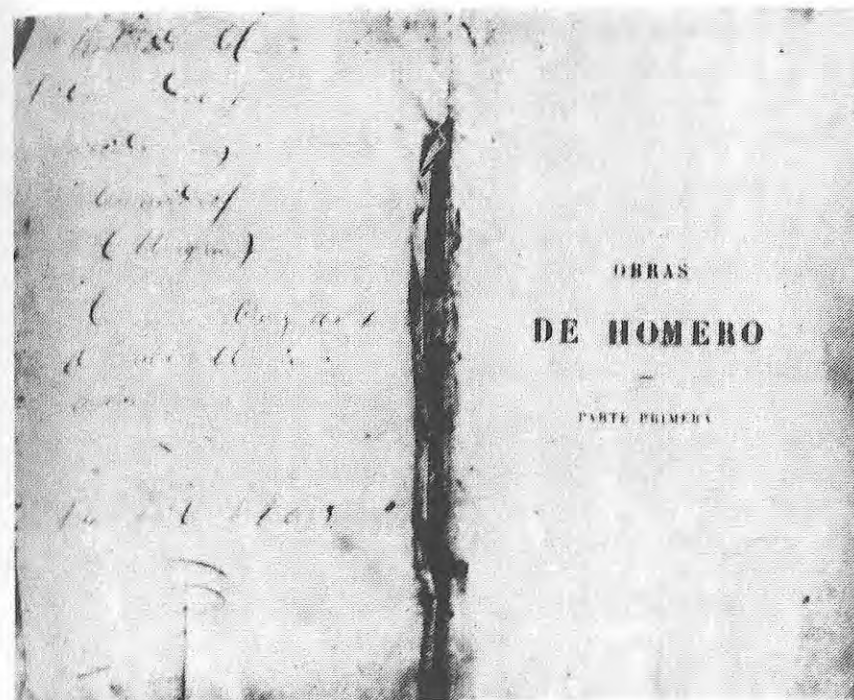
L'un de ces deux livres était les *Devoirs d'un chrétien envers Dieu*, l'autre était le deuxième tome d'une édition en espagnol de l'*Iliade*.

37 - Une annotation d'Isidore Ducasse.

M. Guinle ouvrit un jour un des ces livres et remarqua, en regard de la page de titre, quelques lignes griffonnées jadis par Isidore



Dos libros pertenecientes a la biblioteca de la casa Mètre. El primero es *Le devoir d'un chrétien envers Dieu*, el segundo es el tomo II de la *Iliada* en traducción de Gómez de Hermosilla.



Anotación de Ducasse inscrita en su ejemplar de la *Illiada*: «Propiedad del señor Isidoro Ducasse nacido en Montevideo (Uruguay) - Tengo tambien "Arte de hablar" del mismo autor. 14 Avril 1863».

Ducasse, et que le séjour dans l'eau de pluie avait fortement déteintes. Ducasse avait noté qu'il avait dans sa bibliothèque un autre ouvrage du traducteur de l'*Illiade* en espagnol, intitulé *Arte de Hablar*. Il ne prétendait nullement, comme nous l'avions initialement imaginé, que son "arte de hablar" valait bien celui d'Homère. Il ne le prétendait pas encore en 1863, mais allait peut-être le penser un jour.

38 - La rue Isidore Ducasse à Bazet.

La rue principale de Bazet porte aujourd'hui le nom d'Isidore Ducasse. Allez-y voir vous-même, si vous ne voulez pas me croire.

39 - La gare de Tarbes.

Nous revoilà à Tarbes, mais pour y rester peu de temps. En 1864, Ducasse va poursuivre ses études au lycée de Pau, dont la réputation dans la région est supérieure celle du lycée de Tarbes. Isidore a pu rejoindre les Basses-Pyrénées par la route, à l'aide de la diligence qui desservait les deux villes...

40 - Pau,

...arrivant à Pau par ce chemin qui nous laisse découvrir, sur la droite, le château où le roi Henri IV passa sa jeunesse.

41 - La gare de Tarbes.

Ou prendre le train à la gare de Tarbes, inaugurée quelques années plus tôt par Napoléon III et l'impératrice Eugénie...

42 - La gare de Pau.

...et arriver à Pau en descendant dans sa gare.

43 - Un magasin de Pau.

Ce magasin palois porte le nom de Laforgue. Nous devrions mieux vérifier nos diapositives.

44 - La vie à Pau.

Pau est une ville plus touristique, plus animée, plus internationale que Tarbes.

45 - Le lycée impérial de Pau.

Isidore Ducasse allait être interne au lycée impérial de Pau.

46 - Le professeur Hinstin.

Il y eut comme professeur de rhétorique l'énigmatique Gustave Hinstin, "pédéraste incompréhensible" dont le nom allait se retrouver en 1870 dans la dédicace des *Poésies*, ce qui dut surprendre l'intéressé, s'il le sût jamais.

47 - Le palmarès du lycée de Pau.

Dans les murs du lycée de Pau, Isidore Ducasse eut moins de succès scolaires qu'à Tarbes. Les ténors du palmarès étaient Paul Lespès et son ami Georges Minvielle.

Ces deux noms nous sont familiers: ils figurent dans la dédicace de *Poésies*, qui fut très utile aux biographes de l'auteur de *Maldoror*.

48 - Photographie de Georges Minvielle.

Georges Minvielle, le voici, sur une photographie prise peu d'années après le lycée. Il n'avait pas l'air particulièrement commode...

49 - Photographie de Georges Minvielle.

...mais peut-être était-ce une apparence professionnelle nécessaire: il est ici photographié dans sa robe de représentant de la magistrature assise de la cour de Pau. Nous voilà loin des considérations fantaisistes de *Poésies*: ce magistrat n'a rien d'une grande-tête-molle.

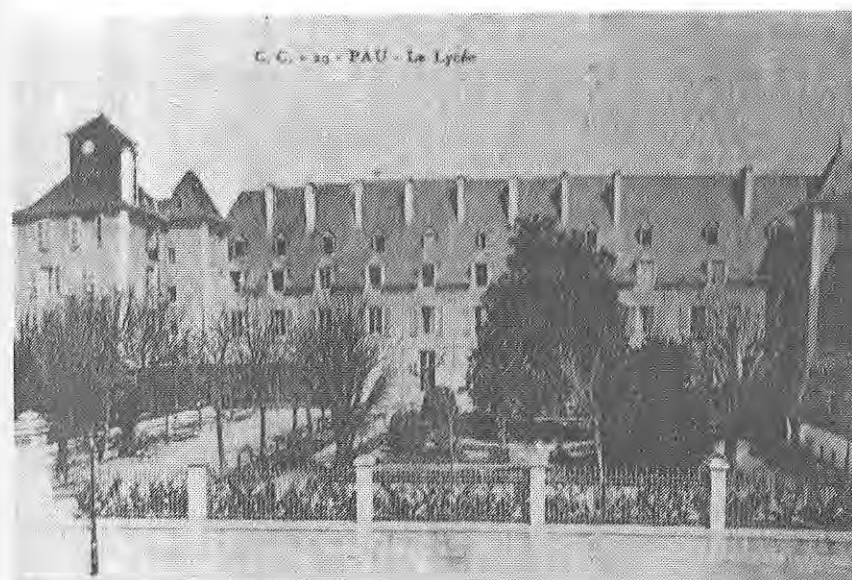
50 -Edmond Lespès.

L'autre condisciple du lycée de Pau s'appelle Lespès.

Encore une erreur de diapositive: il ne s'agit pas d'Edmond, mais de *Paul* Lespès. Edmond Lespès était un coiffeur parisien célèbre sous le second Empire.

51 - Photographie de Paul Lespès.

Cette fois, c'est le bon Lespès, le Paul Lespès. Sur cette



El liceo imperial de Pau.

photographie, ce grand amateur de la chasse aux tourterelles porte un fusil en bandoulière, Etait-ce pour maintenir au large les chercheurs ducassiens ? Nous espérons que non, car, de ces chercheurs il convient de perpétuer l'espèce.

52 - Photographie de François Alicot.

Ce monsieur qui porte lorgnons s'appelait François Alicot. Il est arrivé un jour une grande chance à ce journaliste tarbais, correspondant de *la Dépêche de Toulouse* : en 1927, il a retrouvé Paul Lespès, octogénaire encore vert, et a pu l'interroger sur son ancien condisciple du lycée impérial de Pau, sur cet Isidore Ducasse que la jeune école littéraire surréaliste mettait sur le plus élevé et le plus prestigieux de ses autels.

53 - Lettre de Lespès à Alicot.

Dans une série de lettres Paul Lespès confia à François Alicot, qu'il ne rencontra jamais, un précieux témoignage sur le comte de Lautréamont : "J'ai connu Isidore Ducasse au lycée de Pau..."

54 - Le parc du lycée de Pau.

C'est dans le parc du lycée que, selon le témoignage de Lespès, Isidore Ducasse ramassa un jour une cétoine d'une couleur rouge vif.

55 - L'entrée du lycée de Pau.

Du lycée de Pau de cette époque, il ne reste presque plus rien. Les entrepreneurs n'ont préservé que l'arche de l'entrée principale, qui paraît appeler, dans son isolement incongru, la pioche des démolisseurs ou les prochaines bombes.

56 - Le trajet vers l'Amérique du Sud.

Le temps est venu pour nous de quitter les Pyrénées et de revenir en Uruguay. Les compagnies de navigation étaient nombreuses, qui proposaient aux émigrants un transport vers l'Amérique du sud. Sans doute plus d'un Uruguayen présent dans cette salle pourrait-il

évoquer quelque aïeul venu, au siècle dernier, de Bigorre, de Gascogne ou du Pays basque.

57 - Bordeaux au temps de Ducasse.

Isidore Ducasse, en mai 1887, se rendit à Bordeaux pour monter sur le pont du Harrick, qui allait le reconduire sur le sol de son pays natal, via Buenos-Aires probablement.

58 - La traversée du "vieil océan".

Au cours de cette traversée, faite en sens inverse de celle qui l'avait amené dans les Pyrénées, huit ans plus tôt, il retrouva le "vieil océan" qu'il allait célébrer dans le premier *Chant de Maldoror*.

59 - En vues des côtes uruguayennes.

La traversée touche à sa fin. Le bateau est en vue des côtes uruguayennes. Ducasse va revoir son pays et son père le chancelier du consulat de France.

60 - Arrivée du bateau à Montevideo.

Le bateau accoste dans le port de Montevideo, dans cette ville où vous accueillez aujourd'hui les participants de ce colloque consacré à Lautréamont et à Laforgue, deux poètes qui ont vécu en Uruguay, deux poètes qui ont vécu en France, c'est-à-dire deux poètes franco-uruguayens. Je vous remercie de votre attention.

Jean Jacques LEFRERE
Cahiers Lautréamont

Jean-Louis DEBAUVE

Jules Laforgue et Montevideo

Jules Laforgue y Montevideo

No se conocen bien los orígenes de Jules Laforgue. Su padre, Charles (y su hermano), eran seguramente tarbeses y no bretones. Su madre, Pauline Lacolley, era normanda. Debieron haber llegado a Montevideo cerca de 1842. El diario inédito de su padre nos proporciona detalles sobre su boda en 1857 y el nacimiento del poeta en 1860. A los seis años, Jules vuelve a Tarbes con su familia y entra al liceo. No ha dejado sino unas pocas notas que evocan su infancia en el Uruguay. Pero se encuentra, sobre todo en sus cartas y fragmentos póstumos, algunas evocaciones de América, particularmente en el poema "Album". En resumen, su país natal permanece prácticamente ausente de su obra.

Jules Laforgue présente cette particularité d'avoir été ce qu'on pourrait appeler de nos jours un "citoyen du monde": Français de souche par ses parents béarnais et normands, Uruguayen par sa naissance, résident allemand pendant cinq ans, il pouvait aussi revendiquer des liens britanniques par son mariage avec miss Leah Lee qu'il avait rencontré en Allemagne et dont un des frères deviendra plus tard ministre de la justice en Nouvelle-Zélande.

Est-ce cet internationalisme qui a fait que cet "honnête Poète Français", comme il se qualifie lui-même dans "Locutions des Pierrots", a été rejeté par les surréalistes et longtemps considéré dans les

histoires littéraires comme un écrivain certes intéressant, mais mineur? La publication de nombreux textes inédits au cours de ces deux dernières décennies et la sortie, en 1986, du tome I de ses oeuvres enfin complètes semblent avoir marqué la fin de ce trop long purgatoire.

Mais, curieusement, dans son pays natal qui peut le revendiquer, avec Isidore Ducasse et Jules Supervielle, comme l'un de ses trois grands poètes, il a fait jusqu'à présent l'objet de peu de recherches, en dehors des travaux des frères Guillot-Muñoz en 1925 et d'une biographie en espagnol par Antonio Seluja Secin en 1964, ouvrages d'ailleurs peu exploités par les laforguiens français.(1) Nous allons donc tenter de faire ici le point, à partir de documents nouveaux, sur les origines de la famille Laforgue, sa présence à Montevideo et les traces qu'elles ont pu laisser dans l'oeuvre du poète, en souhaitant que cette première approche donne lieu à de nouvelles recherches.

Il n'est pas nécessaire de revenir sur l'importance du peuplement pyrénéen de l'Uruguay, et particulièrement de sa capitale, pendant la première moitié du XIX siècle, qui a fait l'objet de plusieurs monographies globales.(2)

Comme bien d'autres, la famille Laforgue a quitté Tarbes vers 1842 (la date exacte reste à vérifier), pour des raisons sans doute économiques, comme la plupart des immigrants.

Elle se composait vraisemblablement de deux frères prénommés Jean, tous deux mariés, le premier à une dame Marie Tenaillon, le second, grand-père du poète, à une dame Madeleine Darré. Les Darré étaient commerçants et l'un d'eux, Parcol, après s'être enrichi dans la boulangerie, se retira à Tarbes avec sa soeur, étant devenu veuf. A partir de 1865, il deviendra le correspondant d'Emile et de son frère Jules ainsi que d'un autre Montévidéen nommé Dominique Laporte, internes au lycée de Tarbes. Il vivait encore en 1885 selon une lettre du poète. Nous ne savons pratiquement rien sur cette branche, non plus que sur les Tenaillon, dont une tante de l'écrivain, prénommée Marie,

habitait en 1881 à Paris dans le quartier des Batignolles. Elle hébergea son frère Emile, à son retour de Tarbes, à partir de 1886. D'autres membres de cette famille étaient restés à Montevideo, car le Bottin de cette même année y mentionne un "constructeur mécanicien". La correspondance de Laforgue montre d'ailleurs qu'il n'a eu que des rapports assez distants avec sa tante.(3)

Le grand-père, Jean Laforgue, était certainement d'un milieu social un peu plus élevé que la multitude d'agriculteurs et d'artisans qui venaient chercher fortune au-delà des mers, puisque son fils enseignait le latin et le grec.

Jules, qui connaissait très mal sa généalogie, s'est attribué des origines bretonnes, expressément revendiquées dans les "Préludes autobiographiques" des *Complaintes*:

"Bon Breton né sous les Tropiques, chaque soir

"J'allais le long d'un quai bien nommé *mon révoir*, (...)

Il précise ailleurs: "La Bretagne, le Far West de la France".

Selon une opinion rapportée par Gervasio et Alvaro Guillot-Muñoz, qui ne citent toutefois pas leur source, les ancêtres de l'écrivain auraient été originaires de Saint-Brieuc (Côtes d'Armor) et les grands-parents des paysans de la région de Brest (Finistère), qui se fixèrent ensuite à Tarbes après avoir abandonné l'élevage pour le commerce. Mais cette origine leur semble très douteuse. Nous-même n'avons jamais rencontré le nom dans nos recherches régionales, et l'insuffisance des précisions données ne nous a pas permis de les poursuivre utilement.

Elle est en réalité fort improbable, alors que le nom de Laforgue (avec un ou deux f) se retrouve à profusion dans les départements pyrénéens. L'auteur des *Complaintes* avait même un homonyme (avec deux f), aussi poète.(4)

Charles Benoit-Laforgue est né à Tarbes en 1834. Nous n'avons malheureusement pas eu le loisir de vérifier l'acte de naissance. S'il est arrivé avec sa famille à Montevideo en 1842, il n'a évidemment

fréquenté aucun établissement scolaire en France et sa formation intellectuelle, assez poussée, n'a pu avoir lieu que dans sa ville d'accueil. A cette époque, écrit l'historien Jacques Duprey, l'influence culturelle de la France se développa très sensiblement, malgré la condition sociale modeste de la majorité des émigrants: la présence parmi ceux-ci de nombreux enseignants atteste du désir qu'avaient les familles autochtones et même émigrées de faire donner une éducation soignée à leur progéniture. Il n'est pas impossible que François Ducasse, avant son entrée au consulat de France, ait d'abord continué à exercer son premier métier(5). En tout cas c'est cette carrière qu'avait choisi le père de notre poète et qu'il exerçait au moment de son mariage. Un an plus tard il ouvrait, rue Rincón, un lycée français avec des classes de latin et de grec, dont il prendra ensuite la direction. Il donnait également des leçons particulières, et passait enfin, nous disent les frères Muñoz, pour un habile calligraphe. Ce que nous en savons, pour le moment, montre qu'il avait une certaine notoriété car il était lié avec le chancelier Ducasse et un botaniste de ses amis nommé Gibert qui n'est pas autrement connu dans les dictionnaires français. Il les accompagnait notamment dans des expéditions cynégétiques et on peut supposer avec vraisemblance que c'est lors d'une de ces parties de chasse qu'il perdit la main droite, ce qui ne semble pas avoir diminué ses capacités manuelles car son journal, très lisible, est d'une écriture normale (6).

Le 17 avril 1858, à l'âge de vingt-quatre ans, il allait convoler en justes noces avec une de ses élèves, Pauline Lacolley, qui était un peu plus jeune puisqu'elle avait moins de vingt ans. Charles Laforgue tenait à cette époque un journal, soigneusement conservé par la famille, qui a bien voulu nous en communiquer les pages essentielles sur ses fiançailles et la naissance du poète, que nous reproduisons intégralement ici car elles sont bien émouvantes (7): "1857. 19 février. Assisté aux instructions très drôles du prêtre basque. Longue promenade avec Pouey (?): quel blagueur! - Visite au grêle Palomeque: l'institut ne s'est point encore réuni; - Reproches de Pauline parce que je n'ai pas répondu à sa lettre d'hier".

«20 février. Remis une lettre à Pauline dans laquelle il y avait: Tu es mon amante, seras-tu mon épouse? Elle m'a répondu qu'elle n'y voyait point d'obstacles. Puis sa mère est venue m'inviter à dîner chez eux lundi, second jour du carnaval; j'ai accepté».

«Pauline m'a dit après: Je suis bien contente».

«21 février. J'ai menacé Pauline de ne pas me rendre à l'invitation de sa mère; elle m'a dit: si vous ne venez pas je ne vous aimerai plus. Ensuite j'ai tâché d'exciter sa jalousie en lui parlant de mes deux autres élèves; cela n'a pas été difficile. Je le faisais pour avoir le plaisir de lui dire: Ne craignez rien, Pauline, je n'en aimerai pas d'autres que vous; c'est en vous seule que je chercherai mon bonheur».

«22 février. Obligé de ne point sortir si l'on ne veut pas être mouillé».

«23 février. Cette journée compte parmi les journées heureuses de ma vie. J'ai passé l'après-midi chez Pauline; j'ai dîné à la même table qu'elle, en face d'elle. Qu'elle m'a paru belle, simple, aimable, pure! Elle nous servait d'échanson. Je ne lui ai dit que ces simples mots: Bonjour mademoiselle. J'ai fait tout mon possible pour paraître aimable à table».

«24 février. J'ai voulu sortir un peu, j'ai été mouillé. A Montevideo il arrive toujours des accidents pendant le carnaval; ainsi, une femme s'est tuée dimanche en tombant du haut d'une azotea pendant qu'elle jouait; et hier soir un masque en a tué un autre d'un coup de poignard, près du théâtre, où il y avait un bal masqué.»(...)

«5 mars. (Ces fleurs) étaient l'emblème de mon amour pour elle; elle les a embrassées et gardées soigneusement. En sortant de chez elle j'ai cru remarquer que Mons. et Mad. Lacolley me saluaient très froidement. Nom d'un chien, auraient-ils remarqué quelque chose! Pauline me dit toujours qu'ils paraissent ne se douter de rien. Cela me cause une grande frayeur. Ma position est critique: j'aime cette jeune fille, je serais prêt à la prendre pour femme; mais comment l'entendront mes parents si je leur en parle? Comment l'entendront aussi les parents de Pauline? tout cela ne serait rien si j'avais une position

convenable. Mais enfin il faut que je me déclare, ou que je trouve un prétexte pour ne plus aller donner cette leçon».

«6 mars. Je me trompais hier soir en croyant que M. et Mme.Lacolley m'ont bien salué froidement. Pauline m'a donné un petit bouquet d'immortelles, dont elle a fait faire l'acquisition par sa domestique. Comme je manifestai la crainte de ne pouvoir l'obtenir chez ses parents, elle m'a dit qu'elle croyait être certaine qu'ils consentiront à notre union. Interpellée sur ce qu'elle ferait en cas de refus, elle m'a répondu : Oh, s'ils faisaient cela, je ne ferais pas d'extravagances, mais je leur dirais: Eh bien, je n'en aurai pas un autre».

«7 mars. soirée délicieuse passée auprès de Pauline; je lui ai promis de passer demain devant sa croisée, afin qu'elle puisse me voir».

Contrairement aux Laforgue, les Lacolley n'étaient pas d'origine pyrénéenne, mais normande.

L'acte de naissance dressé au Havre (Seine-Maritime), le 4 août 1838, nous apprend que Pauline Augustine Emélie (sic) est fille de Jean-Louis Lacolley, cordonnier âgé de trente-cinq ans, né à Cherbourg le 2 brumaire an XII (25 octobre 1803) et de Pauline Aglaé Lefrançois née à Motteville (Seine-Maritime, non loin d'Yvetot) le 24 août 1809(8). Leur acte de mariage dressé au Havre le 12 avril 1838 montre que l'union a été quelque peu précipitée, bien que les deux époux soient majeurs, puisque leur fille naîtra moins de quatre mois plus tard. Curieusement, cet état-civil sera reproduit d'une manière assez fantaisiste par la suite. L'acte de Montevideo, consulté par M. Cecin, lui attribue les prénoms de Pauline Ernestine Amélie. L'acte de baptême de Laforgue ne donne que Pauline. Par contre l'acte de décès de 1877 retient Pauline Emilienne! L'acte de mariage de sa fille Marie reviendra à Pauline Ernestine, mais écrit Lafforgue (avec deux f).

Il est probable que les Lacolley se sont expatriés à Montevideo peu de temps après cette naissance, mais sans que nous puissions

l'assurer, car la première mention les concernant ne remonte qu'à 1847. A cette date, l'état des volontaires français de la légion qui combatit avec les troupes uruguayennes contre le dictateur Rosas, mentionne le sous-officier Louis Lacolley qui est évidemment le Jean-Louis hâvrais.

Ce normand était certainement un habile artisan dans son métier car il acquit très vite une certaine aisance qui lui permit d'ouvrir, à une date inconnue, une importante fabrique de chaussures. Les témoignages recueillis nous disent qu'à Montevideo il était surnommé "le grand bottier". Il semble ensuite s'être remarié, entre 1858 et 1860, mais nous n'avons aucune précision sur les noms et les dates.

Le journal de Charles Laforgue que nous venons de citer est expressément daté, sur la photocopie qui nous a été communiquée, de 1857. Les fiançailles ont donc été assez longues puisque le mariage ne sera célébré, paroisse Saint François d'Assise, que plus d'un an après, le 17 avril 1858. Si l'on en croit ce journal, la position sociale du père n'était pas encore très assurée. Mais cette union ne semble avoir soulevé aucune difficulté de la part des beaux-parents; l'ouverture du lycée privé paraît d'ailleurs contemporaine du mariage. En tout cas les relations familiales sont restées sereines, si l'on s'en rapporte à un des rares fragments en prose que le poète ait laissé sur son enfance:

«Et à Montevideo les semaines de grand vent à silhouettes bousculées reprenaient».

«Le dimanche on allait loin avec la grand-mère, endimanchés, effilochant une banane, manger une galette chez de lointains parents boulangers. Il y avait des rats derrière les sacs».

«Le dimanche suivant c'était chez un oncle qui avait une usine, ça paraissait riche - les cousins adolescents étaient toujours partis à cheval. Deux cousines étaient là. Que d'autres souvenirs - ou dans un beau magasin appartenant au grand-père maternel».

«Des matins on allait se baigner à la mer».

Ailleurs il a encore noté: "Humour. Nous avions même un garçon nègre (mais dûment pourvu d'un blanc tablier)!"(9).

Le couple s'est d'abord installé rue Juncal, dans le centre de la ville, près de la place de l'Indépendance, voie située à peu de distance de son lycée, dans le quartier des musées. C'est rue Juncal que leur premier enfant, Emile, verra le jour, un peu plus de six mois après le mariage, le 24 février 1859. Nous ne nous étendrons pas sur lui, car il a eu une carrière un peu effacée de dessinateur pour les catalogues des grands magasins. Il est mort à Paris en 1912.

Un peu moins d'un an et demi plus tard, l'auteur des *Complaintes* naissait, toujours rue Juncal, le 16 août 1860. L'acte de baptême dressé le 28 août par Martin Pérez, curé de Saint François d'Assise, a été reproduit à diverses reprises. Il comporte l'identité des grands-parents des branches paternelle et maternelle et des parrain et marraine de l'enfant : Jean Laforgue et Marie Tenaillon. Mais donnons à nouveau la parole à Charles Laforgue:

«1860. août 24. J'ai porté mon petit enfant, auquel nous avons donné le nom de Jules, chez le consul, pour l'y faire enregistrer».

«J'ai menti en disant qu'il était né avant-hier. On me disait qu'on refuserait de l'enregistrer si on ne le présentait pas dans le terme de trois jours. Je crois que c'est une bêtise. Enfin c'est fait».

«25. Je vois avec peine qu'il faudra mettre cet enfant en nourrice. Pauline ne peut pas nourrir».

«26. A deux heures de l'après-midi la cathédrale était comble: on y conférait des grades de bachelier et de docteur à une douzaine de jeunes gens. On avait drôlement choisi le lieu».

«27. Je m'associe pour mes petites demandes à mon cousin Pascal. Je suis embarrassé sur le choix des articles à demander, tant je crains d'en demander que je vendrai mal. M. Lemarquand et M. Hébrard m'ont accompagné au consulat pour y signer avec moi l'enregistrement de mon enfant. Le bon M. Lacolley est venu un instant avec nous pour voir comment se portaient sa fille et son petit-

fils. Combien différent il est de sa femme! (10)»

«28. Le petit Jules a été baptisé ce soir. Mon frère et ma soeur l'ont tenu sur les fonts. J'avais acheté ce matin le quart d'un billet de la loterie, qu'on a tirée aujourd'hui; je l'ai perdu. Je ne sais comment: il n'en faut pas tant pour me rendre triste».

«29. Je lis le *Werther* de Goethe; j'aime mieux son *Faust*».

«30. Il est bien rare qu'on n'ait pas quelque petite chose qui empêche d'être tout à fait content».

«31. Cassements de bébé au dehors, cassements de bébé au dedans; presque jamais un petit moment pour travailler en paix.(11)»

«Septembre 1. Redoublements de cassements de bébé. Je vois bien qu'il faut chercher une nourrice à cet enfant. Pauline ne peut lui donner qu'un sein dont elle souffre horriblement; que la vie est triste dit souvent M. Villay (?)»

«2. J'ai fini *Werther*, c'est beau, mais c'est pernicieux. Je passe à mes livres différents de celui-là: *Etudes sur la nature* de B. de Saint-Pierre».

«3. Ce n'est que le matin avant de me rendre au bureau que je peux étudier un peu».

«4. J'ai passé une partie de la soirée chez Rival. J'aime beaucoup l'entendre parler; il me donne une foule de renseignements. (...)»

«8. C'est impossible, Pauline ne peut pas nourrir cet enfant et je ne sais si nous trouverons facilement une nourrice. Les charges de la paternité sont quelques fois bien pénibles».

«Aujourd'hui j'ai déniché une nourrice. Nous avons conduit chez elle le petit Jules. Je le voyais depuis un mois, cela n'a pas laissé de me faire de la peine. (...)»

«11. Nous avons été voir le petit Jules (Deux lignes illisibles). Nous avons Emile à la maison».

Il est assez prémonitoire de voir le père du poète lire les œuvres de Goethe au moment de sa naissance. Il ne pouvait pas se douter que plus tard son fils deviendrait lecteur de l'Impératrice d'Allemagne Augusta!

Après la naissance de Marie Laforgue, survenue le 1er janvier 1862 selon son acte de mariage, car M. Cecin n'a pas retrouvé l'acte de baptême, la famille déménagera pour s'installer rue Rio Branco, voie qui n'est pas très éloignée de la précédente, et où verront le jour deux autres enfants: Madeleine (29 octobre 1865), puis Charles (31 mars 1866).

A cette époque leur père, abandonnant l'enseignement, décide de retourner à Tarbes. Mais ayant constaté au bout de trois ans que sa fortune était insuffisante, il revint à Montevideo avec sa femme et trois enfants, les deux aînés étant mis en pension au lycée de Tarbes. Il entra alors comme caissier à la banque Duplessis, dont il devint ensuite associé.

Aucun enfant n'avait vu le jour pendant ces trois années tarbaises sur lesquelles nous ne savons rien. Le second séjour en Uruguay augmentera la famille de cinq autres membres qui semblent aussi nés rue Rio Branco: Pauline Alexandrine (27 septembre 1869), Louise Léonie (9 août 1870), Adrien (26 août 1871), Charlotte Julie (19 septembre 1872) et, cette fois presque deux ans plus tard, Edouard Charles (3 juin 1874). Un onzième et dernier garçon viendra s'y ajouter après le retour définitif des parents: Albert, né à Tarbes le 2 novembre 1875.(12)

Ajoutons encore, bien que cela soit suffisamment connu, que la famille se rendra ensuite dans la région parisienne et que Charles, après la mort de son épouse le 6 avril 1877, reviendra à Tarbes avec ses enfants. Il y décédera le 18 novembre 1881 juste au moment où son fils Jules prenait le train pour l'Allemagne.

Observons ici, qu'après ce retour, l'orthographe du nom patronymique sera curieusement altérée par l'état-civil tarbais avec adjonction intempestive d'un second f.(13)

Les traditions rapportées par les précédents biographes de l'écrivain veulent qu'il ait fait ses études élémentaires à partir de 1865 sous la direction de son père. Il avait une culture classique et lisait beaucoup, a observé Marie Laforgue, ce qui est confirmé par les extraits de son journal qui viennent d'être cités. Il admirait les classiques latins (au point de donner à deux des garçons les prénoms de Jules et Adrien), Jean-Jacques Rousseau (d'où le prénom d'Emile) et Lamartine sur qui il préparait, au moment de sa mort, un essai qui ne paraît pas avoir été conservé.

Mais cet enseignement élémentaire ne semble pas avoir été suivi avec régularité car, selon les frères Muñoz, Jules était "distract, paresseux et faisait souvent l'école buissonnière", préférant écouter de la musique militaire dans les squares de la ville. La messe dominicale et ses rites l'irritaient particulièrement. Toutefois, d'après un oncle nommé Léon Lacolley (mais son témoignage est très tardif), il manifesta une grande ferveur lors de sa première communion.

Emile, dans une biographie inédite, affirme qu'à la veille de leur admission au lycée de Tarbes "nous savions tout juste lire à ce moment-là".(14) Mais cela ne nous semble pas certain, car dès la première année scolaire, Jules figure au palmarès avec un premier accessit d'écriture.

En dehors de ces témoignages de seconde main, nous savons finalement peu de chose de l'enfance du poète à Montevideo car, à part les deux passages cités, il n'y a rien dans ses notes, et la correspondance qu'il a pu échanger du lycée avec ses parents n'a pas été conservée.

D'ailleurs, Charles Laforgue, contrairement à la mère, a laissé peu de traces dans l'œuvre de son fils et en tout cas une image assez inconsistante, en dehors de l'hémistiche connu: "Mon père (un dur par timidité)

"Est mort avec un profil sévère (...)

Sans nous étendre sur la scolarité tarbaise, qui a été étudiée dans un précédent volume, retenons seulement la présence au lycée de nombreux élèves montevidéens d'origine. Il y en avait onze pendant

la scolarité des frères Laforgue, outre quatorze de Buenos Aires et d'autres d'Etats divers d'Amérique du Sud. Jules eut dans sa classe un certain Sylvestre Lacaze, non autrement connu, et Dominique Laporte qui avait aussi Pascal Darré pour correspondant. Il ne figure pas dans les palmarès du lycée, mais nous savons qu'il devint artiste peintre. Il obtint d'ailleurs une mention honorable à l'exposition internationale de 1889. Plus tard il sera conservateur d'un musée à Montevideo. Les frères Muñoz et Jean-Aubry, qui l'ont interrogé, n'ont rapporté de leurs conversations que des souvenirs insignifiants. Retenons-en seulement que les trois enfants recevaient des leçons particulières de peinture du professeur François Lataste. Jules aura d'ailleurs, en classe de 4ème., un troisième accessit de dessin. Mais Jean Aubry ne semble pas avoir cherché à savoir si Laforgue avait correspondu avec son ancien camarade de classe. D'après Jean Pérès, plus tard professeur de philosophie, ces enfants étrangers "jouissaient d'un certain prestige auprès de leurs camarades, par un je ne sais quoi de libre et de neuf...", notant encore chez beaucoup d'entre-eux une attirance pour le dessin et la couleur.

Le retour de ses parents en 1876 allait mettre définitivement fin aux rapports de Jules Laforgue avec son pays natal. Pour mémoire, notons ici que quatre frères et soeurs firent plus tard des séjours en Uruguay, sans que nous ayons des détails très précis. (15)

On peut finalement se demander s'il a subsisté, chez l'écrivain, quelque chose de son enfance montevidéenne.

Madame Rey, descendante de Marie Laforgue, nous a rapporté que la famille avait toujours plus ou moins conservé des habitudes uruguayennes. On donnait volontiers à Marie le diminutif familial de Mariquita et Laforgue l'emploie dans plusieurs lettres. Dans l'une, du 8 novembre 1885, et qu'on trouvera au tome II des *Oeuvres complètes*, il est même question d'un envoi de Paris de Maté et de Yerba qui lui étaient réclamés. D'autres allusions figurent çà et là dans la correspondance.

Par exemple en juin 1882, les quais de Coblenze lui font évoquer, pour Charles Henry, "toutes mes nostalgies de bonhomme né dans un port de mer". Le 5 janvier 1886, il indique à Gustave Kahn qu'il a assisté, dans le port de Hambourg, à "l'arrivée d'un paquebot avec le pavillon de Montevideo (raies bleues sur blanc et soleil d'or dans le coin)" et en marge il esquisse ce pavillon. Au même, le 26 août, il fait observer que leur correspondance prendra fin à son retour à Paris, "à moins que nous ne retournions, toi à Gomorrhe et moi à Montevideo".

Au témoignage de son ami Lindenlaub, rapporté par Jean-Aubry, il revivait volontiers, étant à Berlin, "des impressions puériles de là-bas, il en voyait toujours des tableaux agrandis par le lointain et son imagination à lui". (15) Il y avait donc bien, contrairement à ce qu'a écrit son camarade de classe Jean Pérès, une certaine nostalgie du pays natal.

Seulement, l'oeuvre n'a conservé que fort peu de traces de tout cela. Les rares mentions qu'on peut relever évoquent certes des pays d'outre-mer, mais pas forcément uruguayens, comme les "Iles blanches ésotériques" dont est originaire Salomé. Andromède attend son libérateur "dans l'immense miroir mélancolique de l'Atlantique des beaux soirs". Dans un fragment posthume, il rêve d'un "singulier naufrage" qui l'a jeté "sur une île peu intéressante; (...) ces Peaux-Rouges m'ont soigné puis m'ont abandonné sur le sable de la rive."

Citons enfin trois passages inédits qu'on trouvera dans le tome III des *Oeuvres complètes*. Dans le premier il décrit un intérieur avec notamment: "Un paquet de tabac américain pour la pipe montrant un Yankee joyeux, épanoui fumant avec cet exergue: Mild Richmond for pipes & cigarettes, Virginia - Pois au bas: This tabacco is mild and most, delight fully, flavared, etc". Dans le second, dissertant sur le Salon et le prix des tableaux, il ajoute: Je ne veux pas payer plus pour un tableau que pour un meuble (...) ou mon passage sur *Le Sénégal* de Bordeaux à Buenos Aires ou un enterrement ou un mariage de première classe." Le dernier extrait vient d'un fragment de nouvelle: "Il prit un numéro du *Police News*, s'enthousiasma pour les Etats-Unis et son enfer, résolut de se remettre à l'anglais du cru et de filer là-bas

et après deux ans d'absence, revenir épater les Amis, par sa tête, sa tenue, sa bourse excentrique, les souvenirs stupéfiants débités d'un air froid".

En définitive, et à la différence d'Isidore Ducasse, le pays natal est pratiquement absent de l'oeuvre de Jules Laforgue. Et sa mort prématurée ne permet pas de dire si, comme le pensait Jean Pèrès, il aurait pu reparaître dans des oeuvres futures. (17) Ce n'est pas impossible, car il en avait gardé des traces dans son subconscient. La meilleure preuve en est la pièce XIX des *Fleurs de bonne volonté* intitulée "Album" et qu'il convient de citer à nouveau ici :

On m'a dit la vie au Far-West et les Prairies,
Et mon sang a gémi : "Que voilà ma patrie!..."
Déclassé du vieux monde, être sans foi ni loi,
Desperado! là-bas, là-bas, je serai roi!...
Oh là-bas, m'y scalper de mon cerveau d'Europe!
Piaffer, redevenir une vierge antilope,
Sans littérature, un gars de proie, citoyen
Du hasard et sifflant l'argot californien!
Un colon vague et pur, éleveur, architecte,
Chasseur, pêcheur, jouer, au-dessus des Pandectes!
Entre la mer, et les Etats Mormons! Des venaisons
Et du whisky! vêtu de cuir, et le gazon
Des Prairies pour lit, et des ciels des premiers âges
Riches comme des corbeilles de mariage!...
Et puis quoi? De bivouac en bivouac, et la Loi
De Lynch; et aujourd'hui des diamants bruts aux doigts,
Et ce soir nuit de jeu, et demain la refuite
Par la Prairie et vers la folie des pépites!...
Et, devenu vieux, la ferme au soleil-levant,
Une vache laitière et des petits-enfants...
Et, comme je dessine au besoin, à l'entrée
Je mettrais: "Tatoueur des bras de la contrée"!
Et voilà. Et puis, si mon grand coeur de Paris

Me revenait, chantant : "Oh! pas encor guéri!
"Et ta postérité, pas pour longtemps coureuse!...
Et si ton vol, Condor des Montagnes-Rocheuses,
Me montrait l'Infini ennemi du confort, (sic)
Eh bien, j'inventerais un culte d'Age d'or,
Un code social, empirique et mystique
Pour des Peuples Pasteurs, modernes et védiques!...

Oh! qu'ils sont beaux les feux de paille! qu'ils sont fous
Les albums! et non incassables, mes joujoux!...

Jean - Louis DEBAUVE
Premier juge au tribunal de Paris

Appendice: *Actes de décès des parents*

I

Du sept avril mil huit cent soixante-dix-sept, à dix heures, acte de décès constaté suivant la loi de Pauline Emilienne LACOLLEY, âgée de trente-neuf ans, rentière, née au Havre (Seine-Inférieure), décédée hier matin, à neuf heures, au domicile conjugal, 66 rue des Moines, épouse de Charles LAFORGUE, âgé de quarante-deux ans, rentier, sans autres renseignements. Déclaration faites à Nous, Officier de l'Etat Civil du 17ème. arrondissement de Paris par Charles Tenaillon âgé de vingt-trois ans, dessinateur, demeurant à Paris, 75 rue des Batignolles, et Joseph Etorré, âgé de vingt-sept ans, facteur de pianos, demeurant à Paris, même rue n° 48, qui ont signé avec Nous, après lecture.

(acte 372, Mairie du 17è. arrt.)

II

L'an mil huit cent quatre vingt un le dix huit novembre à dix heures trente du matin en l'Hôtel de Ville de TARBES par devant Nous Edmond Pierre François Antoine Marie DARRIEUX adjoint au Maire de cette ville délégué pour remplir les fonctions d'Officier public de l'Etat Civil sont comparus MENVIELLE François, jardinier âgé de 54 ans, GASSAN Antoine, concierge à l'évêché, âgé de 39 ans voisins du décédé domiciliés à TARBES lesquels nous ont déclaré que Charles Benoît LAFFORGUE, âgé de 48 ans, rentier, né à TARBES et y domicilié veuf de Pauline Ernestine LACOLLAY son épouse est décédé aujourd'hui à neuf heures du matin chez Daroux en cette ville 9 Place de la Préfecture ainsi que nous nous en sommes assuré.

Après lecture faite du présent acte aux comparants, nous avons signé avec eux de ce requis.

(Acte 512, Mairie de Tarbes)

NOTES

1. Gervasio et Alvaro Guillot-Muñoz, *Lautréamont et Laforgue*, Montevideo, collection du comité France - Amérique, n° 5, 1925 (V. notamment pp. 70 sqq.). (Par Alvaro seul,) *Lautréamont à Montevideo*, Paris La Quinzaine littéraire, 1972. Antonio Seluja Cecin, *El Montevideano Jules Laforgue, su vida y su obra*, Montevideo, 1964. Marguerite et J. André Duprey, *Jules Laforgue poeta franco uruguayo, su vida (...)* 2^e éd., Montevideo, Ediciones del Bichito, S.D. (après 1987).

2. V. notamment: Jacques Duprey *Voyage aux origines françaises de l'Uruguay* 1952, passim. Martha Marenales Rossy et Guy Bourdè, "L'immigration française et le peuplement de l'Uruguay (1830-1860)", dans : *Cahier des Amériques latines*, n° 16, 2^e semestre 1977. pp. 16-30.

3. Le conseil de famille du 11 décembre 1881 qualifie Pascal Darré de cousin germain. Un certain Jean Darré est mentionné dans la légion des volontaires français, 6^e compagnie du 11^e bataillon, qui mourut le 24 avril 1844. De nombreux autres Darré figurent à l'état-civil de Montevideo. Du côté des Tenaillon, nous avons trouvé, dans les listes du lycée de Tarbes, un jeune Adrien, né à Montevideo le 23 février 1870, demeurant 8 rue de Vic chez Mme. Tenaillon, élève entre 1880 et 1882. En 9^e A il est qualifié de faible en lecture et en français et, l'année suivante, de "très paresseux".

4. Ce Jules Lafforgue, qui était toulousain, a publié, outre une thèse de droit romain, un volume de vers: *Les premiers pas* (Lemerre, 1898). C'est dans ce recueil que figurent deux chansons célèbres: "Les vieilles de notre pays" et "Le vieux ruban". L'état-civil de Montevideo fait état d'autres Laforgue, manifestement non parents, par exemple. Marius Laforgue décédé en 1843; Benjamin Pierre Laforgue, dont la fille Jeanne décède en 1866, ou encore un autre Charles Laforgue, notaire en 1869 - 89 esquina Piedras.

5. Duprey cite notamment, parmi ses enseignants, François Ducasse et Charles Laforgue. C'est possible pour le premier, qui fut instituteur à Sarniguet (canton de Tarbes - nord) jusqu'au milieu de 1839 et dont la présence au consulat de France n'est attestée qu'à partir de 1845, mais non pour Charles Laforgue, arrivé à Montevideo à l'âge de huit ans.

6. D'après les frères Muñoz, il fut amputé par le docteur Léonard après une opération très douloureuse et muni d'un appareil orthopédique fabriqué à l'école des arts et métiers.

7. V. notamment folios 39 sqq. et 77 sqq. Une partie des textes que nous publions a été traduite en anglais par David Arkell, *Looking for Laforgue*, Manchester, Carcanet Press, 1979. pp. 14-15. L'Azotea cité par ce journal est une sorte de toit-terrasse. Nous n'avons pas identifié le "grêle Palomèque" cité plus loin. Cette importante famille de Montevideo était surtout représentée dans l'administration des finances et le corps enseignant. Il existe aussi un historien. Ajoutons encore qu'en 1858, il y avait 38 établissements privés d'enseignement dans la ville. Mais jusqu'à présent, nous n'avons trouvé aucune trace de celui de Charles Laforgue.

8. C'est donc à tort que les frères Guillot-Muñoz le font naître à Cherbourg. Les actes mentionnent encore que Jean-Louis Lacolley est fils de Jean, décédé le 11 avril 1827. Du côté maternel, Pauline Lefrançois était fille de Toussaint, décédé à Motteville le 14 août 1826 et de Françoise Marguerite Pain. Un certain Jean Léon Lacolley, né au Havre le 12 février 1850, a été présenté par les enquêteurs de 1925 comme un "oncle" du poète. Mais nous n'avons pu établir sa parenté avec Jean-Louis Lacolley.

9. *Entretiens politiques et littéraires*, septembre 1891, fragment 7; O.C. 1986, I. p. 656.

10. Il s'agit de la seconde femme de Jean-Louis Lacolley. Plus loin, Charles Laforgue parle en

réalité de sa belle-sœur. Le magasin Lacolley avait pour enseigne: la cordonnerie de Paris. C'était, selon un témoignage tardif, "le cordonnier à la mode. Les élégants de Montevideo fréquentaient sa boutique et ceux de Buenos Aires traversaient le río pour se faire chausser par lui" (Jules Bertrand, "Jules Laforgue (...)") dans *Les Cahiers français*, Montevideo, 1937, pp. 2-4).

11. Il faut comprendre que le rédacteur a la tête cassée par les cris insupportables de l'enfant.

12. Pauline Alexandrine eut pour parrain et marraine Louis et Alexandrine Lacolley. Ceux de Louise Léonie, baptisée seulement le 29 août, sont Jean-Louis et Marie Léonie Lacolley. L'acte de baptême d'Adrien ne mentionne que son parrain: son frère Emile.

Les descendants actuels nous ont montré diverses photographies d'enfants Laforgue. Celle d'Emile (l'enfant a une raie à gauche) est signée du plus important photographe de la ville: Alfred Vigouroux, fotografia de la Plata, 171 calle del Sarandi. Une autre, représentant Adrien à trois ou quatre ans, appuyé sur un fauteuil, est signée: Fleurquin y Danz à Montevideo. Celle qui représente un collégien appuyé sur une balustrade (et reproduite dans le livre de Guillot-Muñoz) est de Blanchard, place Maubourget à Tarbes. L'exemplaire familial comporte au verso une note manuscrite de Jules qui établit que c'est bien lui et non son frère (raie à droite).

13. Voir les actes de décès de Charles Laforgue (infra), du mariage de Marie Laforgue avec Gustave Joseph Labat (15 juillet 1885 et de naissance de ses enfants Marie Rose Juliette (3 juin 1886), et Paul Louis Lucien (14 mai 1887).

14. On trouvera le texte de ce document dans le tome III des *Oeuvres complètes* (en préparation). Emile n'y fait pas mention de la première communion de son frère. Cependant, étant donné l'âge auquel les enfants reçoivent habituellement ce sacrement, la cérémonie n'a pu avoir lieu qu'à Tarbes et non à Montevideo. Sur la scolarité des frères Laforgue, voir notre introduction à *Les Pages de la Guêpe* (Nizet, 1969).

15. V. l'introduction de G. Jean-Aubry à: *Berlin, la Cour, la Ville* éd. de la Sirène, 1922. passim. Dominique Laporte, né à Montevideo le 19 octobre 1855 y décéda le 19 février 1928. Il avait fait des études à l'école des Beaux-Arts de cette ville de 1879 à 1883, puis à Florence. Son œuvre comporte notamment des marines et des vues d'Italie.

16. Son frère Charles, né en 1866, après avoir fugué d'une école d'agriculture réputée, semble ensuite s'être rendu en Uruguay. N'ayant pas trouvé de situation, il revint à Tarbes, absolument désargenté au début de 1886. Edouard, né en 1874, aurait, selon une tradition familiale, été vétérinaire dans son pays natal. Beaucoup plus tard enfin, ses sœurs Pauline (1869-1960) et Louise (1870-1952) furent, pendant plusieurs années, institutrices chez de grandes familles uruguayennes. Elles ont aussi enseigné en Angleterre et en Allemagne.

17. V. les articles du *Bulletin* (puis *Revue*) de *l'Amérique latine*, mars-avril 1918, p. 195 et 1er juin 1922, pp. 130-135.

Jacques-André DUPREY

Un callejón sin salida

Une ruelle sans nom

En dépit de sa modestie naturelle et de son désir permanent de passer inaperçu, Jules Laforgue est peut-être, de tous les artistes nés à Montevideo, celui qui a obtenu la plus grande reconnaissance internationale. Cependant, comme nul n'est prophète en son pays, la ville de Montevideo ne le rappelle même pas dans sa nomenclature actuelle. Je me référerai tout spécialement à d'innombrables coïncidences biographiques qui m'ont conduit à considérer le poète comme un véritable alter ego.

Como muchos de ustedes sin duda recordarán, no es esta la primera vez que, en Uruguay, se evoca la memoria de Jules Laforgue, en un acto público. En 1960, en oportunidad de cumplirse los cien años del nacimiento del autor en nuestra ciudad, esta misma Academia de Letras que hoy organiza este encuentro, instituyó el premio "Raúl Montero Bustamante" que, en definitiva, recayó sobre mi madre, la profesora Margarita Desrayaud de Duprey.

Si, con particular emoción, ese recuerdo vuelve hoy a mi memoria, no es tanto porque lo asocio con la imagen de mi madre redactando en francés mientras mi hermana y yo colaborábamos en la traducción, no es tanto porque últimamente haya procurado dar una mayor difusión a un texto que hasta el momento solo había sido publicado en la *Revista Nacional*, es porque, aplicada a Jules Laforgue, pocas reflexiones me han parecido tan pertinentes como aquella con

la cual concluía el mencionado trabajo : *"Por encima de maestros, aquello que más precisamos son hermanos"*.

Efectivamente así lo pienso y, si disculpan que los abrume con una serie de confidencias personales, quisiera indicarles de qué forma Laforgue terminó convirtiéndose para mí en una especie de "alter ego", sentimiento que - no puedo negarlo - ha estado en el origen de mi deseo de participar en el presente homenaje.

Así como sucediera con el propio padre de Laforgue, tanto mi padre como mi madre dedicaron su vida a la difusión de la lectura francesa en Uruguay. Para ellos, aludir a los escritos, a la correspondencia o a los domicilios de Laforgue era cosa de todos los días. Siendo yo muy niño, recuerdo por ejemplo su anuncio : "Hoy 16 de agosto, cumple años Jules Laforgue".

En aquellos tiempos ya lejanos, no era raro que nuestros paseos terminasen en Juncal a la altura del 1373; allí, antes de que, en el año mismo en que se cumplía el centenario del poeta, fuera alevosamente demolida, se levantaba su casona natal. Cruzando audazmente hacia el patio trasero, mis padres me incitaban a trepar una empinada escalera metálica y entonces los oía comentar : "Así debía de subir Jules Laforgue". Y así debía de ser en efecto : cuando hoy comparo mis fotografías y las de Laforgue, en momentos en que ambos teníamos unos seis años, no puedo sino constatar una gran similitud. De esa manera, cual si se tratara de un abuelo ya fallecido o de un tío radicado en un lejano país, fue afirmándose en mí la idea de que, si bien no lo conocía y quizá nunca habría de conocerlo, había de considerar a Jules Laforgue como un integrante más de mi familia.

Ese sentimiento se acentuó aún más cuando, unos años más tarde, se me supuso atacado de tuberculosis. Como mi madre y dos de mis tíos, radicados en Francia, sufrían efectivamente la enfermedad, oía con frecuencia comentar: "Es un mal de familia". Tampoco faltaba quien recordara que, en el caso de Laforgue, no solo él había muerto tuberculoso, sino que también habían sucumbido ante ese mal su madre, su esposa y por lo menos dos de sus hermanos menores. Ya no cabía duda: éramos de la misma familia.

Con el paso del tiempo, fui llegando a la adolescencia; con mezcla de envidia y estupor, comprobada la naturalidad con que muchos de mis compañeros encaraban dos experiencias que para mí resultaban traumáticas: el sexo y la religión. No corresponde que ventile aquí vivencias íntimas; baste señalar algunas reflexiones de Laforgue que siento como si yo mismo las hubiera formulado.

Así, en su correspondencia con un amigo, luego de confesar que pasaba horas enteras detrás de su ventana viendo pasar colegialas, comenta : "Las hay adorables. Me hago ilusiones. Pero de pronto pienso que esos ángeles tienen calzones y órganos genitales. ¡Puf! Ahí está la gran tristeza de mi vida."

En el plano existencial, luego de enfrentar el drama de la pérdida de la fe, en su desesperada búsqueda de una ubicación en el Universo, experimenta la sensación de "no ser necesario" y concluye con este amargo balance : "¡Todo está solo, sin testigos! Nada ve, nada piensa. Solo existen la negrura, el tiempo y el silencio."

Si, desde un punto de vista general, analizamos las distintas reacciones humanas frente a la eternidad y lo ineluctable de la muerte, constatamos que suelen agruparse en tres grandes familias. Están aquellos que pretenden ignorar el problema, entregándose a actividades febriles, a la vida social, a la política o a la práctica de una religión reducida a sus aspectos rituales. De ellos, nos dice el propio Laforgue: "Caminan olvidando el inmenso misterio y cuando se cruzan con un prójimo rumbo al cementerio, se inclinan, sin erizarse de estupor".

Para otros la muerte llega a convertirse en una permanente obsesión. Tal es el caso de la poetisa Anna de Noailles que nos conmueve con su famoso grito desgarrador : "Muerta estoy, ya que he de morir."

Pero intuimos que Laforgue no es capaz de ninguno de esos desplantes. "Encuentro ridículo ahuecar la voz y desplegar elocuencia", nos confiesa. Es él un virtuoso de la sordina, de la penumbra, del discreto humor, de la alusión velada. Enfrentado a la muerte, tratará de domesticarla, de familiarizarse con ella, del mismo modo como lo

intentaron otros poetas franceses desde Villon hasta, más cerca de nosotros, Vian o Brassens. Como buscando congraciarse con el "ultra tumba", nos dice Laforgue: "Me imagino en el fondo de un cementerio, y deslizándome en sus ataúdes, me instalo junto a aquellos que allí han de pasar su primera noche."

Para Laforgue existe otro motivo de desgarramiento interno, el que deriva de su binacionalidad. Al término de un viaje a Francia, mientras el resto de la familia retornaba a Montevideo, queda decidido que él y un hermano proseguirían allí sus estudios; de esa forma, en su nostálgico recuerdo, Uruguay quedará por siempre ligado a la infancia perdida, al calor del hogar, a la madre ausente. El largo viaje oceánico, la vida de pupilo en un liceo, el apoyo distante de parientes lejanos, pueden constituir, para un joven, experiencias difíciles de superar (por haberlas vivido en carne propia, puedo afirmarlo con conocimiento de causa). En su obra, rara vez Laforgue menciona por su nombre al país natal; sin embargo, todo el que conozca la sobriedad de su estilo, podrá discernir su permanente y velada presencia.

Distinto fue el caso de Lautréamont. Su condición de bipátrida constituyó para él un particular motivo de satisfacción y orgullo por cuanto le permitió mantener aquella distancia con el género humano que tanto ansiaba: así, mientras, en Uruguay, era francés, en Francia gustaba que lo llamaran "El Montevideano". Cómo olvidar sus perentorias declaraciones: "Soy, según dicen, hijo del hombre y de la mujer. Esto me decepciona: creía ser más". Más adelante agrega:

"¡Se destruirán los mundos antes de que toque la infame mano de un humano! ¡Atrás, atrás esa mano!"

Tan solo Jules Supervielle, a la vez el más contemporáneo y el más longevo de los tres famosos poetas franco-uruguayos, alcanzó la verdadera simbiosis de sus dos nacionalidades: no por ser uruguayo dejó de ser plenamente francés, no por ser francés dejó de ser plenamente uruguayo. Por otra parte, el carácter "cósmico" de su poesía, sumado al hecho de que - según sus propios cálculos - haya pasado más de 400 días de su vida, ni en Francia ni en Uruguay, sino

en el océano que los vincula, hacen que Supervielle merezca ser considerado más ciudadano del Universo que de cualquier país en particular.

Acabamos de citar a los tres clásicos poetas franco-uruguayos que un monumento en Montevideo, situado a los fondos del Teatro Solís, conmemora. Llevan los nombres de Lautréamont y de Supervielle, dos pequeñas calles de la ciudad; en cambio, a pesar de que posiblemente dispute con Artigas el primer rango entre los uruguayos de mayor trascendencia a nivel mundial, confirmando aquello de que nadie es profeta en su tierra, no hay una mísera callejuela montevideana que recuerde a Jules Laforgue. Debo confesar que hasta ahora todos mis esfuerzos para revertir esa ridícula situación han sido vanos: no he tenido el menor éxito en los contactos que he procurado tanto en la Intendencia Municipal de Montevideo o el Ministerio de Educación y Cultura como en la Embajada de Uruguay en Francia o la de Francia en Uruguay.

Mi propuesta concreta - y en ese aspecto me atrevo a solicitar el apoyo de la Academia de Letras del Uruguay y otras autoridades presentes - es que se designe con el nombre de Jules Laforgue al pasaje que pasaría a vincular las calles Bartolomé Mitre y Juncal; una parte del mismo se llama actualmente Policía Vieja (nombre que seguiría aplicándose al ramal perpendicular que desemboca en la calle Sarandí) mientras que falta acondicionar como galería el tramo que llegaría hasta la calle Juncal. Allí precisamente es donde se levantaba la casa natal del poeta; a 32 años de su lamentada demolición, el edificio que pasó a ocupar su lugar ha visto interrumpida su construcción y sigue sin habilitarse.

Mientras transcurren los plazos necesarios para que la idea se concrete, y aún con plena conciencia del carácter algo insólito de la iniciativa, permítasenos rendir homenaje al poeta, de una manera a la vez más íntima, más inmediata y más a mi alcance. Se trata, aunque haya pasado más de un siglo, de satisfacer lo que fuera un expreso deseo del autor. Pero antes de que lleguemos a ello, es preciso que aludamos a un punto concreto de su biografía.

A fines de 1881, designado lector de la vieja emperatriz Augusta, Laforgue debe abandonar París para presentarse en la corte prusiana. En el curso de ese año, en tan solo dos oportunidades, había conseguido ser introducido en los salones de una cierta Sra. de Mültzer, dama liberal y excéntrica que se hacía llamar Sanda Mahali y buscaba la compañía de poetas más o menos conocidos. El personaje sin duda causó una gran impresión en Laforgue, dando origen a una nutrida correspondencia. Sumamente audaz a la distancia - y eso es una faceta muy propia de su personalidad - Laforgue, en cambio, no hizo ningún intento por volver a ver en carne y hueso a su correspondiente, toda vez que, en el curso de su estadía de 5 años en Alemania, volvió a París en uso de licencia.

Como ilustración de la peculiar forma de literatura que le inspirara su relación con Sanda Mahali, permítasenos citar los siguientes versos de nuestro juvenil autor :

N'allez pas devant ces vers-ci,
o spécimen du faible sexe,
en un accent très circonflexe,
courber votre divin sourcil.

Vous habitez une âpre rue,
vouée à Denfert-Rochereau,
mais d'ignorer quel numéro
toute mon âme est fort férue.

Vous chantez comme un bengali;
un bengali bien égoïste,
qui ne veut plus qu'être un artiste
et tenir le reste en oubli.

Ah! Triste, triste, triste, triste!
Oh! Sandâ, Sandâ Mahâlî!

Una traducción libre podría ser la siguiente :

No vaya usted ante estos versos,
bello ejemplar del débil sexo,
en un acento muy circunflejo,
curvar vuestro divino cejo.

Vive usted en una calle
dedicada a Denfert-Rochereau.
Pero ignoro el número
y difícil es que lo calle.

Canta usted como un bengalí,
un bengalí muy egoísta,
pues solo quiere ser artista
y olvidarse de mí.

¡Ay, pobre, pobre de mí
¡Oh, Sanda, Sanda Mahalí!

En otra carta destinada a su ocasional musa, fechada en febrero de 1882, leemos : "Muy en lo hondo, cada vez que me repliego en mí mismo, siempre encuentro mi corazón corroído de tristeza, y toda la literatura que consigo arrancarme de las entrañas se resume en una pena de niño. Así son mis versos. La próxima vez que la vea, le presentaré "La Canción del Pequeño Hipertrofico". Su madre murió del corazón; como él también va a morir, entona el estribillo "Oigo mi corazón latir, es mamá que me llama". Usted le pondrá música."

Ponerle música no era difícil. Conociéndolo, Laforgue no aspiraba sino a una simple línea melódica. Quizá Sanda Mahali haya

cumplido con el pedido. Pero si aún la estás esperando, ojalá, hermano Jules, que sea de tu gusto esta tonada :

LA CHANSON DU PETIT HYPERTROPHIQUE

C'est d'un ' maladie d'coeur
qu'est mort', m'a dit l'Docteur,
ma pauv'mère - tirlanlaire! -
et que j'irais là-bas
fair' dodo avec elle.
J'entends mon coeur qui bat,
c'est maman qui m'appelle!

On rit d'moi dans les rues
de mes mines incongrues
- laïtou! -
d'enfant saoul.
Ah, Dieu! C'est qu'à chaqu'pas
j'étouff', moi je chancelle.
J'entends mon coeur qui bat,
c'est maman qui m'appelle!

Aussi j'vais par les champs
sangloter aux couchants,
- larirette! -
c'est bien bête.
Mais le soleil, j'sais pas,
m'semble un coeur qui ruisselle.
J'entends mon coeur qui bat,
c'est maman qui m'appelle !

Ah! si la p'tit' Gen'viève
voulait d'mon coeur qui s'crève!

Piloui!

Ah, oui!

J'suis jeune et triste, hélas.
Elle est ros', gaie et belle.
J'entends mon coeur qui bat,
c'est maman qui m'appelle!

Non! Tout l'monde est méchant,
hors le coeur des couchants
- Tirlanlaire! -
et ma mère.
Et j'veux aller là-bas
fair' dodo z'avec elle...
Mon coeur bat, bat, bat, bat...
dis, maman, tu m'appelles?

Jacques - André DUPREY
Universidad de la República



III. LO COTIDIANO Y LO ESOTERICO

Lautréamont et la Franc-Maçonnerie

Lautréamont y la Francmasonería

En el estado actual de la investigación, no se encuentran huellas de que François Ducasse, padre de Isidore, hubiera pertenecido a la francmasonería. Pero en Francia, antes de partir para el Uruguay, trabaja en Tarbes en un estudio de procuración judicial al lado de dos francmasones: Guillaume Claverie y Jean Dazet. En Uruguay, fue amigo de varios francmasones, entre los cuales Adolfo Vaillant, Pedro Sáenz de Zumarán, Arsène Isabelle, Prudencio Montagne. Durante los años de colegio, en Tarbes, su hijo Isidore Ducasse había sido protegido por Jean Dazet, cuyo hijo Georges, más tarde se convertirá en francmasón (los amigos de Isidore, Alfred Sircos, Frédéric Damé, Henri Mue, también se convirtieron en francmasones pero con posterioridad a la muerte de Isidore). Los editores de Cantos de Maldoror, Albert Lacroix y Verboekhoven, así como el editor Auguste Poulet-Malassis también eran francmasones. En su obra, Isidore Ducasse utiliza símbolos que son propios de la masonería: triángulos, cubos, pirámides, dos pilares o dos columnas, pelicanos, tres puntos, los dos hermanos, la temática de la fraternidad.

La première précaution est de légitimer le sujet, car le rapprochement peut paraître étrange entre un "homme de lettres" (Isidore Ducasse s'est toujours voulu tel) et la fraternité initiatique connu sous le nom de franc-maçonnerie.

Au XVIII^{ème}. siècle, quelques grands écrivains, Montesquieu, Florian, Marmontel, Lefranc de Pompignan, Beaumarchais, Voltaire, ont été francs-maçons, ainsi qu'une multitude d'écrivains de moyenne ou médiocre importance. Au XIX^{ème} siècle, qui nous intéresse, puisqu'Isidore Ducasse y inscrit la totalité de sa brève existence, on relève toujours une foule de petits auteurs francs-maçons tels Viennet ou Lachambeaudie, deux fabulistes bien oubliés, mais cependant quelques grands noms de la littérature : Benjamin Constant, Stendhal, Eugène Fromentin, ont été francs-maçons. Toutefois le phénomène le plus intéressant pour nous, est l'existence de grands écrivains non maçons, mais fils de francs-maçons (c'est-à-dire, dans le vocabulaire maçonnique, des "lewistons" ou "lowtons" ou "louveteaux") : la liste en est impressionnante : Sade, au XVIII^{ème}, et au XIX^{ème}, Victor Hugo, Alfred de Vigny, Honoré de Balzac, Gérard de Nerval, Léon Bloy, Charles Cros, et même Francis Jammes. D'autres, tels André Chénier, Baudelaire, Mallarmé, ont eu des maçons dans leur famille.

S'interroger donc sur les éventuels rapports d'Isidore Ducasse avec la Franc-maçonnerie se justifie dans cette optique.

La deuxième précaution est d'avertir d'ores et déjà combien pareille recherche est délicate, tant les documents sont lacunaires, et tant le risque de plaquer artificiellement une grille d'interprétation de l'oeuvre au regard de la biographie reste grand, et le résultat proposé hasardeux.

I L'entourage maçonnique

1. la famille

Dans la lignée paternelle, on peut remarquer que, jusqu'à François Ducasse qui émerge du lot, on a affaire à des agriculteurs des environs de Tarbes, insuffisamment élevés dans l'échelle sociale pour pouvoir être initiés dans les loges de l'époque.

En revanche, dans la lignée maternelle, chez les Davezac, il semble bien qu'il y ait eu un franc-maçon en 1777, l'arrière grand-père Dominique Jean Davezac, né en 1750 et mort en 1809, maire de Sarniguet durant la Révolution. Il signe en effet avec les trois points en ligne entre deux barres parallèles. Il n'est pas impossible que la lignée Davezac soit une branche obscure, ou d'origine bâtarde, des lignées plus prestigieuses des Davezac de Castera, Davezac de Moran qui ont donné plusieurs francs-maçons à Tarbes et en Amérique du Nord ainsi qu'aux Antilles.

Pour revenir aux Ducasse, le premier donc qui aurait pu être franc-maçon est François Ducasse. Mais la preuve manque. Une enquête est menée dans les Archives des Loges pour en découvrir la trace. Jusqu'à ce moment, l'appartenance de François Ducasse restera conjecturale.

2. l'entourage de François Ducasse

-Tout d'abord à *Tarbes*. François Ducasse a connu très tôt Jean Dazet, père de Georges Dazet, avec lequel il a un temps travaillé comme "saute ruisseau" dans une étude - or Jean Dazet est franc-maçon, membre de la loge "La Paix" à l'Orient de Tarbes, créée en 1776 et fonctionnant encore sous la Restauration. Jean Dazet figure sur les tableaux de cette loge en 1824, en 1825, en 1826 et il y exerce un temps les fonctions de secrétaire.

Jean Dazet et son épouse Madeleine Beauxis-Sempé ont vécu un temps à Paris où Madeleine tenait salon. En témoigne son livre d'or appartenant à la descendance naturelle de Georges Dazet; dans ce livre, nombre de personnalités du monde littéraire ont écrit des petits témoignages.

L'un d'eux émane de la plus importante personnalité maçonnique du Second Empire, l'académicien Guillaume Jean-Pons Viennet, Grand Commandeur du Suprême Conseil Ecossais.

Viennet, redoutable versificateur, dramaturge de seconde zone, était une vieille bête anti-romantique qui, toutefois, votera pour Vigny à l'Académie Française. Il fit preuve, malgré son grand âge, d'un courage remarquable, affrontant l'Empereur qu'il n'aimait pas (il était resté semble-t-il légitimiste) les maçons s'étant querellés lors de la succession du Prince Murat, car d'aucuns voulaient imposer le Prince Napoléon, dit Plan-Plan, fils de l'ex-roi Jérôme de Westphalie, libéral, et d'autres ne désiraient pas contrarier l'Empereur (ancien maçon et ancien carbonaro bon teint). Cette affaire de cousins (Murat, Napoléon III, le Prince Napoléon étaient tous cousins) se régla par un oukaze de Napoléon III qui désigna un non-maçon, le Maréchal Magnan, comme "grand-maître de l'Ordre Maçonnique en France", désignation ambiguë à bien des égards, puisque Magnan non maçon, dut être initié dirai-je manu militari, et élevé illico aux 33 degrés de l'Ecossais, mais c'était du seul Grand Orient de France. Or il existait une autre puissance maçonnique, le Suprême Conseil de France, qui pouvait aligner une impressionnante succession de Grands Commandeurs, depuis le comte de Grasse Tilly en 1804, jusqu'à Viennet, en passant par le duc de Choiseul Stainville, le comte de Ségur, le comte, puis duc Decazes.

Magnan somma Viennet de se ranger sous sa bannière et Viennet, bravant l'Empereur, l'envoya paître. L'Empereur dut apprécier le courage, puisqu'il laissa courir, et que Magnan ne put régner sur l'Ordre Ecossais. C'est donc cet étonnant Viennet, admirable sauf si on a la faiblesse de lire ses oeuvres, qui était connu de Jean et Madeleine Dazet.

Or c'est à Jean Dazet, établi à Tarbes où il finira ses jours, que François Ducasse confie son fils, lorsque ce dernier vient en pension à Tarbes au Lycée Impérial. Le tuteur d'Isidore, son correspondant, celui chez qui il sort, le dimanche, sauf quand il va chez son oncle de Bazet, Marc Ducasse, est donc un franc-maçon de longue date.

- Ensuite à *Montevideo* :

François Ducasse fréquente des francs-maçons notoires. Ainsi en est-il d'Adolphe Vaillant, négociant, né à Paris le 11 février 1816, reçu apprenti maçon le 2 mai 1838 dans la loge parisienne "Les

Ecossais Inséparables", maître le 6 juillet 1839. Il faisait partie depuis le 16 juin 1844 de la loge "les amis de la Patrie" créée en 1842 et constituée par le Grand Orient. Dans cette loge, beaucoup de Bordelais, ainsi que le célèbre Garibaldi.

Adolphe Vaillant se prénommait aussi Etienne Isidore. C'est une personnalité bien connue à Montevideo où il participa à plusieurs journaux; il fut notamment un des premiers rédacteurs du journal "El Plata" avec José María Ramírez, et dirigea, à partir de 1866, "El Siglo" qui exprimait les idées de la génération libérale du parti colorado. "El Siglo" fonctionnait aussi comme un vrai cénacle dont Vaillant était le principal illustrateur. En France, Adolphe Vaillant était 18è, c'est-à-dire Rose - Croix, et membre du chapitre parisien des "Disciples de St. Vincent de Paul".

A Montevideo il deviendra 33è et membre du Suprême Conseil d'Uruguay, et il joue un rôle d'apaisement dans les frictions qui se manifestent dans les diverses puissances maçonniques de l'Uruguay (ateliers du Suprême Conseil, loge du Grand Orient de France, du Grand Orient d'Uruguay, loges italiennes, loges anglaises). Une lettre de 1872 arrivée au Grand Orient de France contient le passage suivant: "nous avons eu le bonheur de posséder dans notre dernier banquet le frère Vaillant comme représentant du Grand Maître du Grand Orient de l'Uruguay, l'accueil le plus cordial lui a été fait; de ce côté tout fait présager que le petit nuage qui existait sur ce point de l'horizon tend à se dissiper".

Il y a eu quelques difficultés lorsqu'une campagne antimaçonnique s'est déclenchée en Argentine en 1858 puis en Uruguay. En juin 1859, un commando très excité a dévasté et incendié le local de la loge "Dupla alianza" à l'Orient de Salto. Une brochure antimaçonnique éditée à Buenos Aires est diffusée dans le public: *Histoire des Francs-maçons par un maçon qui ne l'est plus (un francmason que no lo es más. Historia, doctrina y fin u objeto de la Francmasoneria.)*. Adolphe Vaillant écrit, en réponse, une brochure de 12 pages: *Quelques mots en réponse aux détracteurs de la Maçonnerie, par un maçon... qui l'est toujours*. Par ordre du Suprême Conseil, la brochure est tirée à 1000

exemplaires et diffusée gratis, non seulement à Montevideo, mais dans tout le pays.

Adolphe Vaillant, la même année 1859, écrit un ouvrage en espagnol, dont le texte français sera publié en 1860 sous le titre: *Etudes historiques et symboliques sur la Franc-maçonnerie dédiées aux Franc-maçons de l'Uruguay et de la Plata*. Adolphe Vaillant énumère, sur la page de couverture, ses titres : vénérable de la loge "les Amis de la Patrie", membre d'honneur des loges "Sol oriental"; "Perseverancia"; "Caridad"; "Asilo de la Virtud"; "Fé"; "Fraternidad", de l'Orient de Montevideo; "amis des Naufragés" or. de Buenos Ayres; "Union y Filantropía or. de Gualaguaychu; "Union" or. de Salto. "Médaille d'honneur du Grand Orient de France le 28 mai 1860". L' édition en français porte l'imprimatur maçonnique signé Rexes, 33è, Représentant du Grand Maître (le Grand Maître en question étant depuis 1852 le Prince Lucien Murat, Prince de Pontecorvo, fils cadet du faux roi de Naples Joachim Murat).

Une brochure subsiste de la Instalación del Soberano Capítulo "Les amis de la Patrie" valle de Montevideo - 1859 - suivie d'une "Instrucción para el grado de Rosa Cruz por el Hermano Adolfo Vaillant. Son essai *Estudios históricos y simbólicos* (vide supra) est réédité en 1864.

Les témoignages rassemblés par les frères Guillot-Muñoz évoquent des chasses organisées par Arsène Isabelle, et où Vaillant (qualifié pompeusement "marquis Adolphe de Vaillant") chevauchait aux côtés de François Ducasse. Il est question aussi de Louis Cazaux. Or "les Amis de la Patrie" se réunissaient Calle Maldonado 46, et l'adresse pour la correspondance est : Albert Cazaux, maison Roque et Cazaux. Le 11 décembre 1889, peu de temps après la mort de François Ducasse, Charles Cazaux est élu vénérable des "Amis de la Patrie".

Un autre frère est évoqué, parmi les relations du chancelier François Ducasse, Prudencio Montagne dont on prétend qu'il possédait et conservait précieusement des éditions rares provenant de la bibliothèque de François Ducasse, et dont on suggère qu'Isidore Ducasse courtisait

la fille. En relisant le précieux petit livre *Lautréamont à Montevideo* publié en 1972 par F. Caradec, on découvre, au travers des pages, de très nombreux noms de maçons de l'époque. François Ducasse a vraiment vécu au milieu de maçons, dans un pays où la Maçonnerie était importante.

On peut, sans trop tirer, parler de véritable "ambiance maçonnique". Cela a-t-il pu, de manière inconsciente ou non, nourrir les idiosyncrasies du jeune Isidore, tant à Montevideo que plus tard à Tarbes, Bordeaux, puis Paris ? (Paris où il loge tout près de la rue Cadet où au n° 16 est l'Hôtel du Prince Murat siège du Grand Orient). Là il convient d'être circonspect, car la plupart des amis d'Isidore Ducasse qui sont répertoriés comme maçons, Georges Dazet, le fils de Jean; Alfred Sircos; Frédéric Darné; Henri Mue; devinrent maçons après la mort d'Isidore (16 ans après, pour ce qui est de Georges Dazet). Mais il reste un maçon qui joua un rôle considérable dans l'édition des *Chants*, l'éditeur Albert Lacroix lui-même.

3. une aporie à lever

C'est celle qui consiste à relever l'impossibilité théorique ou juridique d'avoir été maçon pour ce qui est d'Isidore Ducasse lui-même. Mort à 24 ans, il n'aurait pu être initié, les loges "recrutant" à partir de 25 ans. Ceci est inexact. Dans les loges parisiennes de la fin du Second Empire, on voit initiés des jeunes de 21 à 23 ans, tel un étudiant en médecine, Blatin, qui deviendra un important dignitaire du Grand Orient.

II Regards sur l'oeuvre

Une relecture cursive de l'oeuvre permet à quiconque de relever quelques points troublants, ou qui méritent "enquerre", comme on dit en héraldique.

- *Chant premier* : on y trouve la *marche* : “dirige tes talons en arrière, et non en avant”, qui rappelle la sortie de loge, dans certains rites, mais qui se réfère sûrement à la mythologie gréco-latine, où il s’agit d’un stratagème de Mercure faisant mouvoir un troupeau volé à reculons. L’image de l’*angle* “comme un angle à perte de vue de grues frileuses”, du *triangle* “la figure géométrique, c’est peut-être un triangle”, l’évocation du “*compas* serein du philosophe”, peuvent dénoter de simples notions géométriques scolaires, et connoter un référent maçonnique renforcé par la double notation sur “l’immortel pélican” et le “sauvage pélican”, symbole du 18^e grade Rose Croix, ainsi que la référence à “l’immortalité de l’âme”, véritable problème leitmotiv chez les maçons, depuis l’introduction dans le titre 1 de la Constitution du Grand Orient en 1849 de l’énoncé : “la F.M. a pour principes la Croyance en Dieu et en l’immortalité de l’âme”.

- *Chant deuxième* : La marche appelle à “se diriger d’un pas ferme et droit”. La strophe 10 “ô mathématiques sévères” contient des énoncés à relever : “je continue encor de fouler le parvis sacré de votre temple solennel, moi le plus fidèle de vos initiés”. L’image du triangle est reprise : “mathématique! algèbre! géométrie : Trinité grandiose! *triangle* lumineux”.

“La régularité parfaite du *carré*, l’ami de Pythagore”; “figures symboliques”; “signes mystérieux”, “vulgaire profane”. On retrouvera jusqu’à la fin de l’oeuvre cette prégnance du *ternaire* et du *quaternaire*. Du bi-dimensionnel on passe au tridimensionnel avec : “vos pyramides modestes dureront davantage que les pyramides d’Egypte”. Il est question des “chiffres cabalistiques”. De nouveau le triangle, avec le fer triangulaire qui tranche les trois têtes de jeunes filles.

- *Chant troisième* : de nouveau la pyramide : “une pyramide de séraphins”. On évoque “les deux frères mystérieux” et un dragon : “j’y vois écrit, dans une langue symbolique, un mot que je ne puis déchiffrer”; “lis sur mon front mon nom écrit en signes hiéroglyphiques”.

Dans le même chant, apparaît l’image du pont, avec une “inscription en caractères hébreux”; “j’arrivai sur le pont j’effaçai

l’inscription primordiale”. La dite inscription est glosée par : “vous, qui passez sur ce pont, n’y allez pas”. Vieux *topos*, certes, que celui du pont, vieux symbole maçonnique aussi, puisque des rituels écossais montrent un pont avec des lettres latines L.D.P., “liberté de passer”, et un référent culturel majeur, l’Ancien Testament, avec le passage du Jourdain et la prononciation du mot schibboleth par les éphraïmites.

La *marche* ici, est *interdite*, sauf aux vrais initiés.

- *Chant quatrième* : Un référent égyptien apparaît, mais tourne court, l’évocation du temple de Dardérah; mais on voit surtout les deux piliers - baobabs - épingles - tours énormes - “formes architecturales ...ou géométriques ...ou l’une et l’autre... ou ni l’une ni l’autre” - on songerait (et cela a été risqué par Mme. Durand-Dessert) aux “Two Pillars”, ou “deux colonnes” à l’entrée du Temple de Jérusalem, reproduites à l’entrée des temples maçonniques. Il est question aussi d’une “vallée”, terme utilisé par les maçons comme vicariant d’orient (*orient*, pour les loges symboliques, *vallée* pour les chapitres Rose Croix). Mais l’auteur nous renvoie *in fine* à l’arithmétique avec “*les deux unités du multiplicande*”.

- *Chant cinquième* : on y remarque “l’expression parlante des surfaces d’un *cube*”, le *cube*, corps platonique, rejoignant donc la pyramide notée *supra*; le *triangle*, dans la “tête triangulaire” du Serpent Python, *les deux frères*, Reginald et Elsseneur, l’amitié fraternelle”. Et surtout, figure énigmatique, figure majeure, “l’homme à l’encéphale dépourvu de protubérance annulaire”, “avec sa tête de pélican”, “le pélican, dont le généreux pardon...”. C’est la grande figure christique des *Chants*, le pélican, dans les *Psaumes*, chez les pères de l’Eglise, dans les emblèmes de la Renaissance, et dans les rituels maçonniques symbolisant le Christ et son sacrifice pour l’humanité.

- *Chant sixième* : L’homme à la tête de pélican est soudain désacralisé en simple “homme à la figure de canard”. Dans le chapitre III, il est question de “3 étoiles au lieu d’une signature” qui annoncent peut-être les trois points, en tout cas, c’est bien la figuration d’un

triangle, ou de 3 points en ligne, à l'instar des signatures maçonniques. Dans la lettre reçue par Mervyn, on lit : "Mais comme vous m'avez enjoint de garder le secret (dans le sens cubique du mot)". Secret, associé à cubique, semble bien connoter la maçonnerie, puisqu'un des secrets révélé à l'initié est la "pierre cubique", pierre des maîtres maçons, par opposition à la "pierre brute" sur laquelle travaillent les apprentis. On peut penser aussi qu'Isidore Ducasse a songé au fou délirant Lucas, obsédé par la quadrature du cercle, un des *Excentriques* décrits par Champfleury en 1857. Il y est question de "la cubature de mes pyramides", et de "la cubique mademoiselle Cavois"; "mademoiselle Cavois aînée n'est autre qu'une personne cubique"; "la plus grande des jeunes filles, en me déclarant qu'elle était seule, devenait par cela même cubique, c'est à dire une valeur carrée double".

Dans le *Chant sixième*, Isidore Ducasse multiplie les mots en syntagmes "à enquerre", c'est à dire qui nécessitent, par leurs anomalies mêmes, un travail de décryptage. Deux évoquent des personnes touchant à la Franc-maçonnerie : *Aghone*, le nom du fou, renvoie à *Mie d'Aghonne* petite-fille, mère, soeur, de francs-maçons, et romancière populaire; *le corsaire à cheveux d'or* renvoie à Louis Salmon, alias Louis Noir, maçon deux fois initié, au mépris de toutes les règles; *sac icosàèdre* fait surgir un autre corps platonique, oxymoron dont j'ai suggéré qu'il pouvait contenir l'auteur lui-même, par simple jeu anagrammatique : Isidore Ducasse étant *issu d'icosàèdre*. On revient, des polyèdres, aux figures planes avec "l'angle droit formé par la colonne et le fil végétal a des côtés égaux".

Et le *Chant sixième* se termine par le passage du quaternaire au ternaire, réactualisant le pythagorisme par un simple jeu référentiel à des *realia* architecturales et décoratives, la base de la colonne Vendôme, et le mur du Panthéon.

Il est bien de jeter un oeil aussi sur les *Poésies*, pour brèves qu'elles soient.

Poésies I: Un exemple significatif de mots "à enquerre", la présence de Victor Noir dans la série des "grands criminels", alors que

tout nous dit qu'il fut victime du Prince Pierre Bonaparte. Victor Noir n'est ni maçon (au contraire de son frère), ni poète, simple journaliste étant allé "provoquer" le Prince; en revanche le Prince Pierre Bonaparte est maçon, et poète, auteur de *Ozio, raccolta di poesia italiane e francesi*, publié sous le titre *Loisirs, recueil de poésies* à Paris en 1865.

Pierre Bonaparte, franc-maçon et aventurier déséquilibré, un peu fou, a vécu en Amérique du Sud et a tenté de réussir en Colombie.

Par quelle étrange inversion, au niveau inconscient peut-être, Ducasse a-t-il substitué Noir à Bonaparte ? Les éléments de réponse sont dans ce qui précède.

- "La pelle rougie au feu", "le sucre jaune", "le canard du doute": on pourrait, avec assez d'imagination, y voir une figure de la pelle utilisé dans certains loges pour brûler le testament-journal philosophique de l'initié (le "canard") avec la poudre jaune de lycopode. (La pipe à lycopode étant utilisée pour la purification par le feu dans certains rituels écossais).

Il est de nouveau question des problèmes qui agitaient les maçons de l'époque : "ne reniez pas l'immortalité de l'âme, la sagesse de Dieu"; "on n'ose attaquer Dieu, on attaque l'immortalité de l'âme".

Le pélican revient, mais c'est sous sa forme poético-laïque à la Musset, haïe par Isidore Ducasse : "la repoussante comparaison du pélican"; "charogne"; "le laboureur engageait avec les pélicans un combat atroce".

- *Poésies II* : le thème de la fraternité est repris: "la fraternité n'est pas un mythe"; on reparle de "la géométrie". Et surtout, "les trois points terminateurs me font baisser les épaules de pitié. A-t-on besoin de cela pour prouver que l'on est un homme d'esprit, c'est à dire un imbécile? Comme si la clarté ne valait pas le vague, à propos de points".

On a glosé ces points par des points de suspension, usage qu'aurait détesté l'auteur. En fait, il utilise lui-même les points de suspension. On a pensé aussi aux trois points, ou étoiles ou astérisques

dont l'auteur a usé lors de ses débuts (1868) - (1862).

Il prendrait, en quelque sorte, son propre exemple, en reniant l'anonymat de l'édition 1868 du *Chant premier*, et de la réédition d'icelui en 1869 dans les *Parfums de l'âme*.

On peut aussi suggérer un agacement à propos de l'usage maçonnique de faire précéder, ou suivre, la signature de trois points. Cela ne dénote pas, ipso facto, une hostilité d'Isidore Ducasse envers la maçonnerie dont il se démarquerait sèchement, mais au contraire, dans l'optique d'un secret à conserver, une critique du dévoilement de l'appartenance.

Ainsi la logique du "retournement" des aphorismes serait-elle respectée, et pourrait-on lire la dernière phrase: "Comme si le vague ne valait pas la clarté, à propos de points". Isidore Ducasse se tenant au coeur même d'une contradiction : voiler tout en dévoilant; mais quelle ascèse, quel effort pour le lecteur afin d'accéder à la *révélation*.

Jean Pierre LASSALLE
Université de Toulouse - le - Mirail

Jean-Luc STEINMETZ

Le journal imaginaire d'Isidore Ducasse, auteur des Chants de Maldoror

El diario imaginario de Isidore Ducasse

Durante mucho tiempo se han formulado interrogantes sobre la composición de los Cantos de Maldoror. La comunicación que sigue intenta aportar una respuesta provisoria a esas preguntas. Sobre la trama tenue de un debate épico entre un héroe negativo, Maldoror, y Dios, Ducasse ha construido su libro, sin saber, sin embargo, cómo resolver esa ambición. La hipótesis que se propone, en esta oportunidad, intenta mostrar que los Cantos son también el verdadero "diario de a bordo" de un falso extranjero, de un joven, parisino provisorio, lector encarnizado, estudiante ocasional de materias científicas. La variabilidad de los Cantos lleva la marca de sus diferentes ocupaciones cotidianas, recargando de manera desordenada, pero obsesiva, la sustancia del "poema". Agreguemos lo que es apenas discutible: una búsqueda homosexual, que reinicia constantemente.

Ficción y biografía se ordenan así en una composición que, premeditada en su furor y en su "libido", se revela escritura trazante, innovando día por día sus episodios.

I. - Tous les critiques se sont accordés à considérer que *Les Chants de Maldoror* relèvent d'un mixte, d'une hybridité. Il n'est que trop évident que Ducasse a organisé ce mélange en toute connaissance de cause. J'ai tenté de montrer, il y a quelques années, que son projet reposait d'abord sur une conception de la littérature épique : division en chants et en strophes, héros surhumain, action plus ou moins

contrôlée par des êtres divins ou démoniaques, manifestation d'un merveilleux particulier bien différent de celui que le fantastique met en jeu. Toutefois, en dépit de cet accord de base, il est certain que les *Chants* présentent de grandes irrégularités de composition. A vrai dire, il est très difficile de trouver un plan quelconque qui autoriserait la totalité de l'oeuvre - ce qui n'empêche pas de constater qu'une multiplicité de récurrences y apparaît et qu'une ligne de conduite entraîne tout ce qui est écrit.

On a pu parler alors (J. Kristeva) d'un paragrammatisme et c'est en ce point que Ducasse a semblé exemplaire, car par là il manifestait clairement l'acte même de l'écriture, ou, pour citer Mallarmé, le "compte en formation", chiffra aussi bien que narratif, et - mettez-y l'orthographe que vous voudrez - ce que j'appellerai "le comte de Lautréamont".

Nous avons donc, d'une part, une tentative pour donner forme à un projet : espèce d'épopée dont les mutations aboutiront au "petit roman" final; d'autre part, l'effet d'un décousu, une manière rhapsodique, une pratique du raboutissage, voire de la composition par morceaux. L'ambition de l'auteur correspond à la création continue du personnage de Maldoror; mais la rédaction se poursuit apparemment au petit bonheur la chance. Une telle absence de plan lui fut d'ailleurs bénéfique puisque cette sublime maladresse lui permit de révéler les arrières-fonds de la littérature. Il s'est trouvé bien réellement sur la brèche, comme un homme, avant de finir l'acte sexuel, s'arrête au milieu de la "carrière parcourue" et regarde le vagin de la femme. La brèche du récit est un sexe d'ombre. Souci d'écriture et désir sexuel se confondent en ce point. Quant à la femme évoquée ici, autant penser aux mamelles de Tirésias !

Devant l'étrangeté des *Chants*, il est naturel de s'interroger sur leur raison d'être. Et ce n'est pas tant le fond du texte qui nous importe que la façon dont il est agencé. Cette façon produit une irrégularité narrative surprenante et savamment entretenue, un brouillage du lieu d'émission du message. Si l'on a parfois attribué cette bizarrerie à la folie même de Ducasse (Léon Bloy), il a semblé plus judicieux à

d'autres (R. Jean) de distinguer récit et discours et d'observer selon quelles figures l'un et l'autre voisinaient, voire s'interpénétraient. De cette ingénieuse distinction je profiterai, tout en prenant mes distances par rapport à la manie rhétorique. Je veux bien, en effet, que Ducasse ait été un expert rhétoricien mais je sais surtout qu'il a vécu cette rhétorique - et la dédicace des *Poésies* n'est pas là pour me contredire. La thèse que je me contenterai d'amorcer aujourd'hui consistera à mettre au compte du récit le projet : celui d'une épopée paradoxale, et au compte du vécu le discours, c'est-à-dire l'intervention d'auteur, tout en considérant que de telles distinctions se compliquent et que le récit peut, à son tour, s'emparer de plusieurs éléments du vécu. On reconnaîtra ici la torsion d'une bande de Moebius entre sujet de l'énoncé et sujet de l'énonciation.

Depuis le moment où j'ai proposé une édition commentée des *Chants*, la portée du biographique dans cette oeuvre s'est imposée à moi. Je réagissais ainsi d'autant plus fortement contre ce que l'on en pensait dans les années 70 où l'on voyait surtout en Ducasse un auteur sans biographie.

Si Ducasse a procédé à l'effacement de sa biographie (Sollers a même parlé à son propos de thanatographie), cela ne veut pas dire qu'il y soit parvenu. Que la biographie ait eu une importance capitale quand le projet était dans sa tête, quand sa tête ne s'était pas encore constituée comme tête (vous reconnaissez ici une proposition de Blanchot), un fait le montre de façon éclatante : le nom de Dazet imprimé dans certaines strophes de l'édition de 1868 (édition, par ailleurs, anonyme). Le décousu des *Chants* ne recouvre qu'à moitié un projet bio-graphique, à condition de considérer que ce *bios* concerne l'être même de Maldoror. On voit des fragments de la vie de Maldoror. Peu ou prou, c'est cela le récit, et certes l'auteur se confond plus d'une fois avec le héros en certaines zones limites, à dessein ambiguës. Sans me fier maniaquement aux éléments d'une vie repérables dans le texte, j'essaierai de relever les indices d'un vécu provisoire. Mon idée est que Ducasse, en écrivant *les Chants*, a tenu comme malgré lui une espèce de journal de bord d'un écrivain, un écrivain qui était à la fois

un jeune homme aisé venu dans la capitale pour faire ses études et un rêveur du quotidien transformant continuellement ce qu'il avait à vivre. Au début, un projet : celui de surélever sa vie, de l'héroïser. Le fil à fil du quotidien, lectures et actes, lui a fourni la substance propre à alimenter ce projet héroïsateur, presque evhémériste. Quotidiennement ce Ducasse vampirique s'est emparé de ce qui passait à sa portée, choses vues et livres consultés. On s'est intéressé au bibliophage qu'il y avait en lui. On s'est moins attaché au promeneur qu'il était, à l'homme des foules, façon Poe ou Baudelaire. Si l'on essaie d'imaginer son existence livrée à la cité multiple, il faut concevoir les divers moments de sa journée : lectures, études (scientifiques peut-être), promenades. Il conviendrait donc de regarder son texte comme un passe-temps au sens le plus ontologique du terme - ce qui, répétons-le, n'implique pas une nouvelle enquête biographique, mais conduit à penser à un investissement chronologique, chant après chant, du vécu. Un tel investissement expliquerait simultanément le décousu des *Chants* et leurs sutures - reprises ou mailles manquantes, mailles filées d'une rhapsodie. Derrière l'apparent et chaotique déroulement épique, il est possible de concevoir une écriture quasi journalière et, pour reprendre un mot de Valéry, une "conscience consciente".

II. 1. Qu'on observe le premier *Chant*. On y voit, assurément, proliférer les références littéraires. Elles soutiennent la décision d'écriture. Voici Homère, modèle du rhapsode, Hugo et l'*Homme qui rit* qui venait de paraître, Byron (et le nom de Dazet y est d'abord comparé à celui de Dorset, ami du poète anglais), Goethe et Shakespeare. Tout cela vient de la bibliothèque, livres récemment achetés ou consultés à la Bibliothèque impériale ou encore lus naguère à Montevideo chez le chancelier. Mais il y a aussi les souvenirs de la récente traversée, deux mois passés en mer - ce qui nous vaut l'invocation à l'Océan que Ducasse regrette de contempler sans Dazet à ses côtés, et le passage conservé dans la dernière version de 1869 où sont mentionnés Buenos-Aires, Montevideo et le Río de la Plata. On entrevoit également des réminiscences de l'internat à Pau ou à Tarbes. Un autre souvenir,

enfin, projette après coup une scène familiale jamais réellement vécue, mais où il n'est pas difficile de repérer la place de l'enfant Dazet (prénommé ici Edouard, ce qui était son deuxième prénom) et l'emprise maléfique qu'exerce sur lui "une voix", Maldoror. Autre chose aussi se met en place. Les indications concernant la procédure scripturale. Ducasse campe son lieu, sa chambre - même si la première mention qui en est faite la dit mortuaire. Ce lieu, il y reviendra constamment - comme au meuble principal qui l'occupe, le lit. En ce chant inaugural, il faut bien voir comment sont posés, en désordre, certains éléments inducteurs de l'ensemble à venir. Un héros - qui peut être Ducasse. Un milieu métaphorique, l'océan, ressource inépuisable de mots, de sensations et d'histoires. Un milieu réel : la chambre d'écriture non loin d'un quartier prostitutionnel (signalé dans la septième strophe); une scène intime enfin, qui est scène de séduction. Cette scène matricielle va se répéter d'un chant à l'autre, affectée de différents indices de cruauté, comme pour une mise à l'épreuve réitérée; car, comme l'*Hérodias* de Mallarmé, elle ne peut jamais être réussie, portée à la perfection. Elle envahira cependant le dernier *Chant* où elle recevra un semblant de conclusion.

Bien entendu, jusqu'à maintenant, on n'a pas vu le quotidien faire son entrée dans l'oeuvre. Mais on a vu comment certains livres, certains souvenirs (voyage et famille d'un tuteur), une passion à peine secrète en constituaient la trame (encore confuse malgré la détermination affichée a priori par l'auteur).

Le problème pour Ducasse était de pouvoir continuer sur sa lancée. Dès le *Chant* premier, il y a *Les Chants de Maldoror* (la couverture de 1868 l'indique). Quoique Ducasse ne sache pas où il va (il n'a pour lui que sa haine et son ambition), il semble déjà concevoir, à défaut d'une édition complète, une "publication permanente". Si l'on admet qu'il est revenu d'Uruguay à la fin de l'année 1867, on conviendra qu'il n'a pas chômé pour écrire en moins d'un semestre son premier opusculé qui porte les marques de ce retour. Sa lettre du 9 novembre 1868 prouve que trois mois plus tard, le deuxième chant qui compte seize strophes était déjà achevé. Ducasse a donc travaillé d'arrache-pied à son oeuvre. Dès le mois de mai 1869, l'ouvrage

devait être achevé.

2. Le deuxième *Chant* est particulièrement intéressant pour notre propos car il présente bien le matériel que Ducasse prélevait dans le quotidien. Il utilise en effet le milieu parisien. Il saisit sa plume et nomme un entourage imaginaire, mais qui ne devait pas être sans rapports avec celui de l'hôtel qu'il occupait. Voici son chien Sultan (lequel deviendra bientôt le bouledogue de Maldoror, une race de chiens qu'un arrêté préfectoral de 1860 avait interdit de posséder en France); il nous parle aussi de son serviteur présumé, un certain Léman (les domestiques étaient ainsi appelés, parfois, du nom de leur lieu de naissance). Il est question, en outre, d'une blanchisseuse dont on aurait aimé retrouver les comptes, comme Ellmann ceux de Joyce. Ainsi conférée une unité de lieu à l'écriture, unité qui pourrait correspondre au chic hôtel *A l'union des nations*, sis 23, rue Notre-Dame-des-Victoires, Ducasse exploite une première fois le monde citadin dans lequel il vit. Strophe quatre, il forge une scène mélodramatique à propos de l'omnibus Bastille-Madeleine; strophe cinq, il évoque une promenade dans les rues; la strophe suivante se situe au jardin des Tuileries, la onzième est consacrée à une lampe d'église qu'on imagine fort bien dans le sanctuaire proche de sa demeure. La lampe, jetée dans la Seine, y suit un trajet en va-et-vient qui la mène du pont Napoléon au pont de l'Alma en passant devant la gare d'Austerlitz. Une notation sur la lumière électrique qu'elle émet pourrait provenir de l'installation, durant l'hiver 1868, de régulateurs destinés à éclairer de nuit les travaux du bâtiment du *Journal officiel*. La quatorzième strophe, enfin, montre un noyé, Holzer, retiré de la Seine. Il est vrai que le milieu parisien ne sera plus mis à contribution par la suite, excepté dans le magistral sixième *Chant*. Ducasse semble donc enregistrer ici sa découverte récente et toute personnelle de la capitale - ce qui corrobore l'hypothèse d'une utilisation de données immédiates transformées à plaisir au cours d'une narration erratique. Certes, les livres sont toujours là, comme indispensables stimulateurs. Ainsi le poème de *La Conscience* de Hugo (Ducasse venait de lui écrire), *l'Art romantique* de Baudelaire, récemment publié par Michel-Lévy ou telle interprétation partielle du *Lohengrin* de Wagner. Pas davantage ne sont oubliés les

souvenirs de voyage - et la femelle du requin, simplement mentionnée au premier chant, trouve une place majeure dans le second. Cependant "l'invocation à l'océan" du premier cède place maintenant à l'éloge des mathématiques - ce qui est moins surprenant qu'on ne pense, s'il faut en croire les informations de Genonceaux assurant que Ducasse était venu à Paris pour y suivre les cours de l'Ecole polytechnique ou des Mines.

3. Il aurait été trop simple cependant que la nouvelle vie parisienne de Ducasse lui fournît exclusivement la substance de son inspiration. Le troisième chant ne garde de son séjour dans la capitale qu'une allusion mince aux fossés de ceinture et au monde des fortifs. Ce troisième grand ensemble, le plus bref de tous (27 pages seulement) construit surtout des épisodes de merveilleux épique, inspirés de l'Apocalypse ou de Dante. Occasionnellement le continent sud-américain est rappelé.

Mario et Maldoror, longeant la mer à cheval, reflètent sans doute une vision récente, du temps où Ducasse était revenu en Uruguay. Aussi bien dans la même strophe sont-ils comparés à deux condors des Andes (il est vrai que les Andes sont situées sur la côte occidentale). Ailleurs Ducasse parle de fleurs de cactus et de troupeaux de pécaris. Les mêmes souvenirs lui font évoquer au détour d'une phrase (p. 219) "les buffles de la pampa". Malgré d'incontestables beautés et surprises, ce troisième chant témoigne peut-être d'un certain essoufflement.

4. Le lecteur attentif est frappé, en tout cas, à partir du quatrième chant par l'accentuation de la parole critique et du ton ironique. La digression envahit le récit. C'est dire que dans l'exercice si quotidien de son écriture, Ducasse s'interroge sur la validité de celle-ci et sur les moyens de la développer encore. La première strophe, dans sa majesté même, porte une hésitation quant aux chemins à suivre. On y voit reparaître, pour sustenter les métaphores, le milieu océanique fréquenté il y a peu, une nouvelle référence au requin pêché par des hommes d'équipage, au matelot faisant son quart de nuit; plus hétéroclites semblent l'apparition d'une comète (il faudrait consulter

les journaux de l'époque) ou la mention des abeilles du temple de Dendérah (quel magazine la contenait ?). Ducasse, préoccupé, insiste toujours sur sa position d'écrivain dans sa chambre; il n'est plus à sa table cette fois, mais accoudé au chevet de son lit. L'écriture se poursuit, mais surtout s'observe avec une attention, une méticulosité particulière. Le commentaire parasite le récit; un principe d'ironie le fortifie, réactivé par une lecture des *Curiosités esthétiques* de Baudelaire récemment publiées et contenant un essai sur le rire que Ducasse se plaît à parodier. L'auteur prend soin de relire et presque d'imiter les chants antérieurs. Ainsi les deux piliers (baobabs ou épingles) sortent de la scène du bordel où ils étaient alors couvert d'une inscription préventive. De même, l'*Homme qui rit* de Hugo, que l'on entrevoyait comme inspirateur de la cinquième strophe du premier *Chant*, fournit sans doute dans le cinquième l'image du pendu au corps goudronné. Cela dit, la présence continue de l'*ego scriptor* est affichée jusqu'au plus patent narcissisme défiguratif. Faute de trouver de nouveaux sujets, Ducasse s'empare de lui-même. Il procède à sa déformation-mutilation, s'immole en songeant aux corridas qu'il connut à Pau, Tarbes ou Montevideo et devient taureau de la feria. Puis il se met à l'épreuve du miroir dans sa chambre - étrange test où le locuteur découvre son passé d'homme-requin et révèle son scalp (Bachelard put voir là l'expression du décervelage scolaire). Enfin il s'invente un rêve porcin. A la fin de cette strophe, il fait appel à nous-mêmes comme il le fera à la fin de son livre. Ses draps sont constamment mouillés de sueur. Qu'on vienne le vérifier, si on le souhaite ! La suite des métamorphoses auxquelles il a procédé le conduit aussi à inventer, après l'homme-requin, l'homme-palmipède. Ces transformations constituent autant de variantes du désir amphibie, à l'enseigne du vieil océan, mais aussi de l'évolutionnisme récemment proclamé par Darwin (en 1859). La fin du quatrième chant en revient à ce souci inéluctable, la réalité de l'écriture, et dévoile un "jeune homme qui aspire à la gloire dans une chambre au cinquième étage", l'étage des étudiants et des grisettes que n'occupait sans doute pas le Ducasse aisé fils de chancelier. L'auteur, en tant que tel, restitue son lieu, sa table de travail, et feint de nous communiquer sa lassitude au point d'imposer

à ses phrases un balbutiement proche du sommeil. C'est "l'heure des dominos roses et des bals masqués". Il vivait, on le sait, dans un quartier de plaisir et il n'est pas interdit de croire qu'auprès de son extrême solitude passait le brouhaha des fêtes, celles du carnaval de 1869, par exemple.

5. Une longue adresse au lecteur, étrange *captatio benevolentiae*, commence le cinquième chant. On y remarque l'apport d'un grand nombre de notations scientifiques. Elles vont désormais figurer presque à chaque page. Emprunts faits, sans guillemets, aux compilations du docteur Chenu, à un article de la *Revue des Deux Mondes* du 1^{er} juillet 1868, à un très obscur mémoire d'un certain Du Boisaymé, "ancien élève de polytechnique" et distingué égyptologue, etc. Arrivé à ce stade de son oeuvre, l'ultralogue Ducasse se sert d'une matière érudite, mais non littéraire, qui semble provenir de différents manuels d'étude qu'il pouvait avoir sous la main : zoologie, physique, physiologie - en vue de soutenir quelque examen auquel pouvait le destiner son baccalauréat ès sciences de 1866 (si jamais il l'obtint). Il est clair cependant que tous ces éléments scientifiques (où domine la zoologie) sont détournés par lui de leur usage spécifique pour formuler les linéaments d'une science du texte. Déplacement d'intérêt notoire et considérable métaphore ! Les lieux de l'écriture n'en continuent pas moins d'inspirer certaines strophes : la cinquième porte sur l'insomnie et mentionne "ce lit", un lit que la septième décrit avec emphase en précisant qu'il est de satin et porte des pieds d'ébène. Un tel ameublement apparaît certes comme plus rêvé que réel; l'auteur, en tout cas, trouve encore dans sa chambre où il vit et dort la substance d'une histoire insomniacale qui voit se dresser, paradigme des terreurs enfantines, "une araignée de la grande espèce".

Au réveil l'attend un verre d'eau. Des tisons encore allumés éclairent la cheminée. Il ouvre sa fenêtre ... Toujours dans ce cinquième chant, Ducasse cherche à donner une identité occasionnellement humaine à son héros. La quatrième strophe, en effet, construit un nouvel avatar de Ducasse-Maldoror et légitime peut-être *a fortiori* le comte de Lautréamont encore à venir. En effet celui qui écrit

n'habite plus alors une chambre, mais un château. Lui-même se présente tel le Roderick Usher de Poe (ou tel un autre Villiers) comme le dernier descendant de sa race. Rien cependant pour attester son futur titre de noblesse. Après cette vague prise d'identité, Ducasse entonne la troisième invocation des *Chants*: "O pédérastes incompréhensibles". A cet endroit il ne servirait à rien d'évacuer le rappel biographique, si l'on veut bien se remémorer le premier chant de 1868 et le désir qu'y suscitait le très réel Dazet. Bien qu'il change son âge et s'afflige de cheveux blancs, l'auteur proclame sans détour qu'il a toujours éprouvé un "caprice infâme pour la pâle jeunesse des collèges". Cette allusion ne serait-elle pas, dans ce cas, l'embrasseur de la strophe suivante où l'on assiste à l'enterrement d'un enfant de dix ans. Maldoror arrive alors en cavalier messianique et Ducasse redouble ainsi une situation, déjà exposée au deuxième Chant, à propos d'Holzer le noyé.

6. Une considérable transformation du mode de narration caractérise - on le sait - le sixième chant. Il faut néanmoins à Ducasse tout un préambule pour justifier son "petit roman" qui paraît rassembler les plus brillantes inventions des chants antérieurs. Maldoror nous est présenté maintenant comme un homme des capitales. Tel était Ducasse à Paris comme à Montevideo. Tous se passe comme si, arrivé à exténuation de son épopée, Ducasse cherchait un moyen décisif et plus contemporain pour nous dire ce qu'il avait en tête. Il qualifie ce stade d'analytique, alors que logiquement la synthèse succède à l'analyse. Ne s'agirait-il pas alors de faire l'examen de ce qui auparavant a été exposé sans plan apparent et comme au hasard d'une inspiration à la fois bouffonne et vénéneuse ? Ducasse repasse sur ses propres traces et refait la strophe onze du chant premier. C'est surtout elle qui est analysée. Maldoror est toujours présent; Edouard devient Mervyn. Quant aux motifs secondaires développant le trajet du héros, ils reprennent en partie la tentative du chant deuxième qui déjà proposait un parcours du monde parisien. En huit chapitres, on passe de la rive droite à la rive gauche, de la rue Vivienne au Panthéon selon plusieurs itinéraires dûment indiqués et qui montrent en Ducasse un passant attentif et magnétiseur. Ce n'est évidemment plus une création au jour le jour, strophe après strophe, qu'il faut considérer, mais un roman

dont la linéarité tient d'ailleurs par des ficelles, voire des câbles. Il n'est plus permis de contester l'utilisation d'un matériau quotidien à des fins de fiction. Ducasse devait aboutir coûte que coûte (il en coûtera 1200 francs!), faire une fin, cette fin se confondant, du reste, avec l'érection de son pseudonyme et la mort de l'objet de séduction, du reste immortalisé. L'idéal formaliste eût voulu qu'il atteignît les douze chants de l'*Odyssée* ou de l'*Enéide*. Il doit se contenter des six du *De Natura rerum* de Lucrèce - ce qui ne saurait tout à fait lui déplaire.

III. De l'analyse extrêmement rapide que j'ai menée, il ressort une première évidence, qu'il me paraît nécessaire de réaffirmer, le fait que des éléments de vécu ont constamment été mis à contribution par Ducasse, selon des références diverses qui vont de la stricte biographie: la famille du tuteur, le voyage outre-Atlantique de 1867, le milieu parisien, à la passion livresque, laquelle appartient bel et bien à l'existence au même titre que les actes vitaux. "Lire, cette pratique", disait Mallarmé. Et qui plus que Ducasse s'y livra ? Milieu de vie, livres vécus ont fourni une substance disparate pour alimenter l'expression d'un double sentiment : haine et ambition, et d'une pulsion bien consciente : le désir homosexuel. Puisant dans le milieu des choses et des oeuvres, Ducasse en a extrait, au jour le jour, les éléments propres à une opération d'écriture où la libido scripturale a pris le pas très vite sur la libido sexuelle. Il est étrange qu'il ne soit pas encore venu à l'esprit des lecteurs de concevoir le plan de cette oeuvre - qui tout à la fois semble préméditée dès les premières lignes (on est frappé par l'autorité du locuteur) et vouée à de grandes errances, exactement comme l'indique le mouvement du vol des étourneaux (c'est pourtant un emprunt de texte) qui, s'écartant en apparence de son centre secret, s'en rapproche d'autant cependant. J'ai parié, à partir de quelques indices, sur l'aspect de composition quotidienne, du genre "pages d'écriture", que comportent les *Chants*. On peut en inférer une chronologie témoignant d'observations variées, toutes au service d'un délire obsessionnel (la paranoïa-critique de Dali prend ici tout son

sens) lequel a confondu de plus en plus écrire et vivre, à défaut d'aimer ou de manifestement haïr. Cette avancée sur une durée de deux ans, dans le vif du sujet écrivain, reste à penser. Il ne serait plus question alors de biographie, mais de biogreffage, perturbant les positionnements du réel, du vraisemblable et du sémique et produisant des échanges entre temporalité fictive et temporalité biologique selon des principes quasi logo-physiques qui demandent à être précisés.

Jean - Luc STEINMETZ
Université de Nantes



IV. CITAS Y REFERENCIAS

La complainte des voix

El lamento de las voces

Les complaintes se caractérisent par le déploiement d'un espace polyphonique structuré où le sujet d'énonciation procède à l'éclatement et à la dispersion de sa prétendue unité.

À travers de cette collection, se instaure une véritable poétique de la voix à partir de laquelle je propose d'analyser certaines modalités en rapport avec les concepts de figuration, transfiguration et dissolution du sujet en situation de dialogue, de polylogue ou d'appel (adresse).

Le corpus de cette étude s'inscrit dans une perspective sociohistorique. Il ne s'agit pas de réaliser l'inventaire des instances énonciatives des Complaintes mais de comprendre, en tenant compte des lignes de force du champ littéraire autour de 1880 et de la position que pouvait occuper Laforgue à cette époque, les enjeux de sa poétique polyphonique.

La langue-mère

Au fondement de la poétique de la parole (1) que Laforgue déploie tout au long de son œuvre, il y a une interrogation fascinée sur la langue. La langue maternelle, tout d'abord, la langue sociale, ensuite. «Poète français», comme il aime ironiquement à le rappeler, Laforgue creuse l'une et l'autre à la recherche d'une authenticité enfouie.

Qu'il y ait dans son travail une telle systématique à se démarquer par rapport au code social est symptomatique d'une volonté de convertir un exil réel en un enracinement imaginaire. La langue, pour lui, est constamment à *réinventer*. Cette aventure, *Les Complaintes* la racontent à leur façon. Les «Préludes autobiographiques», dans leur promesse du «cri humain», ne lancent-ils pas un «je m'en vais» que la série des 50 complaintes relaient au long d'une thématique de l'errance, du vagabondage et de l'exil(2)?

On devine ce que cette obsession doit à l'Histoire. A la biographie sociale de Laforgue, avant tout. En effet, dès le plus jeune âge, Laforgue est pris entre plusieurs langues: l'*espagnol*, qu'il n'a jamais parlé, mais qui forme le halo linguistique de sa prime enfance à Montevideo, le français, langue familiale, déracinée de son aire géographique; l'allemand, qu'il baragouine quelque peu lors de son mandat à la cour impériale; et l'anglais, langue de l'épouse, qu'il apprend à Berlin et qui représente également l'idiome de la poésie par excellence (Laforgue lit Shakespeare, affectionne les romantiques anglais, traduit Whitman).

De ce quadrilatère babélique naît assurément un rapport complexe à la langue-mère, chacun de ces idiomes étant doté d'une charge affective et symbolique spécifique(3). Mais davantage que ses contemporains, Laforgue, par ses origines et sa trajectoire, a pu combiner aux options stylistiques de l'époque ses propres préoccupations identitaires. Au lieu de faire le constat, à l'instar de Huysmans ou de Bourget, de la décomposition de la langue française, il choisit de prendre en compte, comme Mallarmé, «l'exquise crise, fondamentale».

La question de la langue semble donc pour lui à la fois sans issue et pleine de promesses. Témoins, ces réflexions extraites de l'essai qu'il consacre à Bourget, en 1882 :

«Ecrire! Comment? Qu'est-ce que la langue? Où commence-t-elle, où finit-elle? Du moment que dans la langue ont débordé la musique, la sculpture, la peinture, la gravure, l'orchestrique, l'architecture, l'orfèvrerie, l'art des parfums, toutes les langues, où prendre la langue

écrite? Nous lui voulons désormais tous les claviers de la vie, et nous en sommes encore à l'enfance.»(4)

Insaisissable et transcendante(5), la langue est pour Laforgue, un instrument aux claviers multiples qui n'en est encore qu'à ses balbutiements. Si le poète a conscience de l'assaut qu'il faut lancer, c'est la manière de s'y prendre qui n'est pas au point. Où, comment *prendre* la langue écrite, comme on prend la Bastille ou comme on possède un corps? C'est à ce programme que s'attellent *Les Complaintes*. Espace à conquérir, territoire à violer, instance à transgresser, c'est en termes de *possession* que Laforgue parle de sa langue, un an plus tard:

«Je trouve stupide de faire la grosse voix et de jouer de l'éloquence. Aujourd'hui que je suis plus sceptique et que je m'emballe moins aisément et que, d'autre part, *je possède ma langue d'une façon plus minutieuse, plus clownesque*, j'écris de petits poèmes de fantaisie, n'ayant qu'un but: faire de l'original à tout prix.»(6)

Alors que la langue étouffait le poète sous l'éloquence au moment du *Sanglot de la Terre* (7), elle se réifie et s'institue en corps étranger. Parce qu'elle est «clownesque», le sujet peut tout à la fois s'y projeter et la considérer à distance, la parler et l'enfreindre dans un minutieux travail de déconstruction, sorte de fétiche avec lequel le poète joue, qu'il adore et exècre à la fois. Prendre la langue, c'est l'inverse de l'apprendre. C'est refuser et subvertir sa vocation sociale; c'est replier son énonciation sur elle-même et faire barrage à la transparence de ses signes."

Toutefois, si cette évolution est liée à un itinéraire personnel et à une expérience «biologique» du style (comme dirait Barthes), elle épouse aussi la courbe de l'Histoire. Laforgue est très tôt conscient que ses orientations poétiques participent des mutations d'époque. En 1881, alors qu'il «tâtonne en des essais», il situe ses «idées en poésie» par rapport à ce qui se joue sur la scène littéraire:

«Mes idées en poésie changent. Après avoir aimé les développements éloquents, puis Coppée, puis la *Justice* de Sully, puis baudelairien: je deviens (comme forme) kahnesque et mallarméen.»(8)

Lorsque paraissent *Les Complaintes*, en 1885, sa langue poétique lui apparaît comme une «chinoiserie littéraire», «sans syntaxe presque», «aux consonances imprévues», «aux images les plus criardes», truffée de «mots les plus exotiques», et soutenue par «un pêle-mêle de rythmes et de rimes inédits». (9)

Ce drame intérieur de la langue, Laforgue prend le parti de le mettre en scène, dans ses *Complaintes*. Parce qu'elle empêche la transmission du sens, parce qu'elle est séparatrice et castratrice et qu'elle enclôt le sujet de parole plutôt qu'elle ne le met en contact avec l'autre, la langue fait l'objet d'une longue et mélancolique complainte qui, désespérément, ressasse un poignant «POURQUOI! pourquoi?» La phrase, le mot, le vers sont, dès lors, sujets à un même décapage subversif : entortillés, vidés de leur substance, démembrés, il leur est refusé toute pertinence dénotative, toute transparence référentielle, toute socialité.

Le poème entier - ce qui selon Marc Angenot est propre au poncif symboliste - se transforme en une "redondance indéfinie de connotants" (10).

Les voix

Le recueil de Laforgue s'offre donc comme la tentative d'arracher de ses entrailles une complainte intérieure, que, sur tous les tons et dans toutes les gammes, des voix multiples s'ingénient à atteindre. La quête procède d'un travail du deuil : ce qui est contesté et refusé d'entrée de jeu, c'est la prétendue unité du sujet de parole, et plus encore celle du Je lyrique qui se dit en deuil de son «Moi-le-Magnifique». On se souvient que Laforgue a voulu (en vain) intégrer son nom d'auteur dans le personnel de sa fiction, titrant celle-ci *Les Complaintes de Jules Laforgue*. On sait surtout que le livre entier délègue la parole laforguienne à toute une série de personnages qui relaient la fonction d'auteur. On n'a peut-être pas suffisamment vu dans ce dispositif énonciatif si particulier un principe organisationnel de tout le recueil. C'est ce que je voudrais brièvement démontrer ici.

En fait, c'est de *polyphonie* qu'il convient de parler avant tout, au sens où Bakhtine a défini cette notion (qu'il hésitait pourtant à appliquer à la poésie). Endiguée dans une structure plurivocale, la parole de Laforgue se disperse d'une façon carnavalesque : ce n'est pas un Je qui parle, mais une suite d'instances fugitives et occasionnelles qui distancent le sujet de lui-même, le montrent plutôt qu'elles ne l'incarnent et en parlent comme d'un être absent dont il ne resterait plus que la trace. Ces voix s'offrent comme issues de nulle part : images sans support, miroirs sans objet, elles se profèrent presque en l'absence d'un corps. Plus exactement, leur surgissement torsadé fait apparaître l'éclatement du corps qui les anime, qui ne peut parler que par le biais de «la société un peu bien mêlée» que Laforgue situe, dans les *Fleurs de Bonne Volonté* (11), au cœur de son Moi.

A quelles configurations textuelles cette polyphonie donne-t-elle lieu ? Schématiquement, la *complainte des voix* génère, en six épisodes, une sorte de *roman* ou de *mélodrame de la parole* au cours duquel un sujet procède à son propre morcellement, à sa dissémination, à son hybridation.

Premier acte ou épisode

Un *sujet nu* - c'est-à-dire sans masque -, d'une présence relativement discrète, se bâtit un univers de significations grâce auquel il structure son rapport à l'Autre. Il se dit *exilé*, *malade*, *raté*, mais aussi *génial*. Il se place en posture de *retrait*, de *fascination* et de *rire*. Il n'a qu'un but «Aimer, être aimé», avec toute la tension que ce leitmotiv produit au départ d'une parole empêchée, qui cherche à atteindre l'autre et se love sur elle-même. Sujet-boomerang, il se renvoie sans cesse sa propre image. Regardant le monde, il s'en exclut. Lui parlant, il soliloque. Face à face avec lui-même, il se moque. C'est principalement aux seuils du recueil qu'il parle, dans la foulée exténuante d'un cri poussé dès les «Préludes», et mourant de sa belle voix dans la «Complainte-épitaphe» (12).

Acte 2

Le sujet de parole se délègue ensuite dans une série de personnages hybrides. Successivement: *Faust-fils*, *Foetus de poète*, *Vigie aux minuits polaires*, *Ange incurable*, *pauvre Chevalier-errant*, *Lord Pierrot* (3 fois), *Vent* (qui s'ennuie la nuit), *Roi de Thulé, fossoyeur* (dans la «C. de l'oubli des morts»), *pauvre jeune homme, époux outragé*, *Temps* (lié à sa commère l'Espace), *crieur* (dans la «Grande C. de la ville de Paris»), *Mounis de Montmartre et Sage de Paris*. L'effet dramaturgique de cette mise en scène est aussi augmenté par les nombreux figurants qui forment le chœur légendaire du recueil. Ils sont *littéraires*, comme Roland, Don Quichotte, Panurge, etc.; *mythologiques*, comme Philoctète, Lemnos, Antigone, Isis, Memnon, Hélène; *bibliques*, comme le Christ, Marie, la Sulamite, Eve, etc.; *orientaux*, comme Bouddha, Maïa, Aditi, Brahma, etc. Sans oublier les nombreuses abstractions allégoriques que Laforgue fait parler à l'arrière-plan d'une scène philosophico-métaphysique: Inconscient, Volonté, Tout, Terre, Absolu, Pensée, Idéal, Etre, Loi, Bon, Vrai, Mystère, Inconnu, etc..

Ces locuteurs entretiennent avec le masque une relation ambiguë. On ne sait trop ce qu'ils montrent et/ou ce qu'ils cachent. La mascarade prolonge le travail de figuration du sujet. Si ce dernier emprunte des masques, c'est pour déplacer sa parole et la moduler dans d'autres registres. Faire ainsi parler d'autres instances que soi, c'est encore se doter des moyens de prendre la parole. Ce que disent ces locuteurs bigarrés est différent de ce que peut exprimer le sujet nu des *Complaintes*. Différent non pas quant au fond -il s'agit la plupart du temps de moduler le paradigme du désir, «aimer, être aimé»-, mais quant à la forme et au jugement qui peut être porté sur celle-ci. En se dédoublant le locuteur peut, à l'occasion, mettre à distance son discours et même interpellé le lecteur dans l'évaluation de celui-ci.

Acte 3

Une dizaine de complaintes sont écrites à la troisième personne (13). Cette forme de *dissolution* du sujet parlant donne lieu

à des configurations textuelles typées et permet à Laforgue de fédérer de nouveaux espaces génériques: la fable, le récit, le caractère, le récit fantasmatique, le boniment. La mise à l'abri du sujet d'énonciation correspond à une confrontation avec le réel et avec l'autre. L'identité et l'altérité se font mutuellement écran. L'énonciateur marque, par son effacement même, la coupure qu'il entend produire dans le réel. Celui-ci n'est parlé que pour être rejeté. Néanmoins ce rejet, cette coupure témoignent, en contre-partie, d'un mouvement de fascination de la part du sujet-spectateur. S'abstraire ou se soustraire du réel, comme le fait souvent le sujet dissous c'est le métamorphoser en utopie en y projetant un imaginaire singulier.

L'énonciateur ne confie pas sa parole à des locuteurs: il raconte, fabule, dénonce, en coulisse, sous couvert d'une voix anonyme, qui travaille les stéréotypes et le sens commun. L'effacement du sujet correspond, assez significativement, à une surdétermination des objets de parole (on se souvient des bibelots de la «C. des Pubertés difficiles», des annonces commerciales dans la «Grande C. de la Ville de Paris»). Laforgue, en se retirant, produit un lyrisme du «toc» qui, à force de surenchérir dans le clinquant, devient pathétique. Plus son texte s'empêtre dans l'artefact, plus il émeut parce qu'il livre simultanément son ridicule et sa sensibilité, et parce qu'il oblige le lecteur à adopter lui-même une attitude de retrait attendri à l'égard de ce qui peuple son imaginaire: contes féériques, poésie de la ville, objets-fétiches, lieux communs, cartes postales... Tous ces textes, amputés de locuteurs, ne s'offrent-ils pas aussi, à bien des égards, comme des morceaux de poésies que chacun, un jour ou l'autre, par obligation ou sentimentalité éphémère, a pu écrire? S'ils n'étaient affectés d'une conscience écrivante - qui démonte leur fonctionnement -, on croirait trouver en eux ce que Ducasse appelait de tous ses vœux: de «la poésie pour tous».

Acte 4

Parler de soi, se faire parler ou feindre de se taire est une chose; qu'arrive-t-il quand l'Autre, tout à coup, prend la parole? Nous

abordons de plein pied les plaintes intersubjectives dans lesquelles le sujet se trouve en position de dialogue et d'interlocution. Sur le modèle théâtral, ces poèmes *représentent* une certaine conception de la communication ; des sujets se parlent, mais qui sont-ils, que se disent-ils, quels sont leurs rapports de places?

Singulièrement, les trois poèmes dialogués du recueil (la «C. des Formalités nuptiales», la «C. de cette bonne Lune» et la «C. de l'Epoux outragé») mettent chacun en échec une forme de stratégie communicationnelle: respectivement, la *négociation*, la *provocation* et le *mensonge*. Tour à tour est joué le *drame* d'une parole en action, vouée à l'ex-communication de ses agents. Si le dialogue a pour intention l'inclusion de l'autre et de soi dans une sphère communelle, il génère, chez Laforgue, un processus de destitution des partenaires. La parole, dans ces échanges, échoue dans la tentative de ravir l'autre. Non pas qu'il y ait échec de la communication entre ces êtres de parole - tous leurs efforts se conjuguent au contraire dans un même travail de compréhension de ce qu'ils sont irréductiblement -, mais effectivement échec à vouloir par la parole concilier les différences, à vouloir les dissoudre dans un fantasme fusionnel. Telles la Lune et les Etoiles, les êtres sont immanquablement divisés et indivis à la fois; ils sont mus l'un et l'autre par un désir d'union régressif et volontiers infantile.

Cette incommunicabilité bavarde vaut-elle pour le type de communication que mettent en oeuvre *Les Complaintes*? Il serait tentant de voir dans les dialogues laforguiens une version spéculaire des rapports de places que l'auteur et le lecteur se disputent. La fiction du recueil, de bout en bout, anime ce drame et cette dramaturgie de la parole. Un auteur parle sans qu'il sache trop à qui, et se rétracte souvent dans un questionnement qui aboutit, en fin de parcours, au "Pourquoi?" des *Complaintes*, en un geste de reniement qui vaut surtout comme aveu d'impuissance et renoncement.

Acte 5.

Si le dialogue constitue une scène de parole où se pose de façon cruciale la problématique du sujet face à l'autre, il est une autre

forme poétique que Laforgue affectionne particulièrement que j'appellerai le *polylogue*(14). Dans cette structure poétique, la parole n'est pas déléguée, par l'auteur, à des locuteurs en situation de dialogue, mais portée par des voix concomitantes (de deux à cinq), de source spécifique, qui se profèrent et s'entrelacent dans un même espace textuel(15).

Procédant d'un *métissage discursif*, le polylogue rapporte, cite, colle des voix multiples. Techniquement, il procède de *l'invention à plusieurs voix*. On ne s'en étonnera guère. Laforgue, grand amateur de musique, ouvre *Les Complaintes* sur des «Préludes autobiographiques» et chaque poème est censé «Formuler Tout! En fugues sans fin dire l'Homme!»(16)

Concurrentes, les voix se profèrent séparément les unes des autres; au lieu de se rapprocher, elles s'isolent. Chacun y va de son propre mot, mais ne parvient pas à l'inscrire dans un processus d'échange. Constamment liée à une topique-tabou (la sexualité), la locution aboutit toujours au même constat d'un verbe impossible qui s'avoue et se désavoue dans une rhétorique substitutive. En se modulant, elle se cherche et ne parvient pas à trouver le canal adéquat par lequel elle accomplirait dans l'autre la véritable promesse de ses efforts.

S'il y a séparation des voix dans ces pièces, il ne faut pas négliger pour autant l'unité sous-jacente que le travail d'énonciation produit. Bien souvent, le mouvement de ces polylogues aboutit à une parole qui renonce à aller de l'avant et nie même la pertinence de son événement (par l'ironie ou par le retour de la parole sur elle-même). Si Laforgue finit presque toujours à désavouer ce qu'il a dit, c'est pour chercher à comprendre la raison et l'intention de son acte de parole. L'interlocution barrée et l'énonciation rebelle font sens ailleurs. Ce qui échoue au plan de la fiction n'hypothèque pas la communication entre l'auteur et le lecteur. Les personnages s'enferment dans une locution solipsiste; le travail de mise en contiguïté de leurs voix, auquel se livre Laforgue, établit des réseaux de signification inédits. Le lecteur est ainsi amené à relier les voix entre elles, à ressouder leurs fractures et à produire lui-même la parole de l'auteur (qui est forcément un peu la sienne aussi). Ce que l'auteur cache ou tait, le lecteur est

appelé à le compléter, à le rectifier, à le comprendre par lui-même. Toute une stratégie du secret ou de la confiance se déploie au départ des trous et des silences du texte.

Acte 6

Restent enfin les complaints votives qui mettent en scène un sujet en posture d'adresse (17) ou de prière. Réduit à une expression plus simple que dans le dialogue ou le polylogue, le cadre figuratif de ces poèmes se limite à la seule co-présence d'un «je-tu»: la parole s'engage de l'un vers l'autre sans réciprocité.

Mais, très singulièrement, ce système d'adresse s'étend au recueil entier. A l'aide d'apostrophes ponctuelles, Laforgue convoque directement le lecteur. Personnages allégoriques (Maman nature, Inconscient, Notre-Dame des Soirs, Soleil) ou simples pronoms personnels (Tu, Vous, Nous, «Gens», etc.), les Autres qu'il place en point de mire font écran davantage qu'ils ne font accueil à sa parole. C'est paradoxalement dans la fiction de ce blocage que la parole puise la matière de son imaginaire et les motifs de son avènement. Laforgue a beau mettre en scène l'échec de la parole, en la faisant buter contre un interlocuteur muet, abstrait et absent, cette négativité garantit la lisibilité même de ses textes. En cela, sa poésie fait mouche, et s'offre bien comme «acte de fiction». Récusant toute communication télégraphique d'un savoir, elle cherche, en exhibant les écueils de sa propre quête, à se dérober d'elle-même et à accueillir le lecteur, à qui il est demandé de vivre, par procuration, la même expérience de la parole.

Finale

La poétique de Laforgue fait la démonstration, éclatante et éclatée, d'une parole spéculaire qui s'offre dans sa propre écoute - à prendre ou à laisser.

En divisant sa prétendue unité, le sujet des *Complaintes* compose sa singularité métissée, plurielle d'être parlant. En essayant d'être un autre, il cherche à devenir lui-même. Comme le peintre ou le musicien,

Laforgue *travaille*, par et dans le langage, un matériau hybride qui n'est autre que son Moi (biologique, psychologique, social, et autres). L'écriture, probablement, constitue, pour lui, la seule utopie grâce à laquelle il peut raccommoder son existence et s'accommoder à elle, fût-ce dans le désenchantement et le nihilisme absolu.

La poétique du parler, chez Laforgue, ne se détache pas d'une poésie de l'incommunicable. Il n'y a pas à sortir du langage qui enceint de toute part un sujet qui cherche à briser les remparts et à accéder à ce qu'il nomme l'Idéal. Quel est-il cet Idéal sinon un fécond cliché d'époque? Comme nombre de ses contemporains, Laforgue voudrait débarrasser le réel de sa contingence, de sa gravité (au sens de pesanteur). De la même façon qu'un Verlaine s'est mis à rêver de *Romances sans paroles*, Laforgue est hanté par le fantasme originaire d'un monde sans fondement, sans compromis, sans langage, sans fracture ou, pour le dire comme Schopenhauer, d'un «ailleurs absolu». Toutefois, comme Pierrot ou comme le Sage de Paris et tant d'autres locuteurs, il apprend que toute parole est oublieuse de ses propres racines, que les mots ne sont que des emprunts de fortune (Words, words, words!) auxquels il retire sa confiance dès qu'il les utilise. Parleur, le sujet des *Complaintes* sait ce qu'il dit mais se demande sans cesse pourquoi il parle, «bien bête» au fond «de (s)e faire du mauvais sang» (18).

Jean - Pierre BERTRAND

FNRS - Université de Liège

NOTES

1. La présente communication est la synthèse partielle de la thèse de doctorat que j'ai soutenue à l'Université de Liège, intitulée: *Parole et Poésie. Lecture pragmatique des Complaintes de Jules Laforgue* 3 vol. dactyl., Université de Liège, 1992. Les références aux textes sont indiquées par les abréviations suivantes: C.= complainte; OC= *Oeuvres complètes*, I, Lausanne, L'Age d'Homme, 1986; OC, I-VI) *Oeuvres complètes*. Paris, Mercure de France, 1922-1930 - rééd., Genève, Slatkine reprints, 1979.

2. Entre le "cri" initial et le "silence" final, est performé un "je m'en vais" récurrent (on le retrouve dans la "C. des Blackboulés": *Et je m'en vais*/Depuis, et pour toujours *m'exilant* sur ce thème.), qui signale que la langue est ce territoire sans bornes où peut se perdre l'illusion d'une identité.
3. Comme l'a bien montré Y. Leclerc, mais sans prendre en compte l'espagnol, "X en soi?: Laforgue et l'identité", *Romantisme*, n° 64, 1989, pp. 29-38.
4. Texte publié par Daniel Grojnowski, "Un inédit de Jules Laforgue: Paul Bourget (1882)", *Revue d'Histoire littéraire de la France* juillet-août 1972, p. 696.
5. "Et puis, des mots, des mots, des mots! Ce sera là ma devise tant qu'on ne m'aura pas démontré que nos langues riment bien à une réalité transcendante." (*Moralités légendaires*, Gallimard, "Folio", 1977, pp. 46-47; cf. également p. 48 et p. 50).
6. A Marie Laforgue, mai 1883, *OC*, p. 821, je souligne.
7. "A cette époque je voulais être éloquent, et cela me donne aujourd'hui sur les nerfs. Faire de l'éloquence me semble si mauvais goût, si jobard!", écrit-il à Ch. Henry, le 15 mai 1882.
8. A Ch. Henry, décembre 1881 (*OC*, IV, p. 66).
9. *Les Complaintes* de Jules Laforgue. Poésies, Léon Vanier éditeur, compte rendu de Laforgue lui-même, signé X, paru dans *La République française*, lundi 31 août 1885, reproduit dans Jean-Louis Debauxe, *Laforgue en son temps* Neuchâtel, La Baconnière, 1972, p. 193-195.
10. 1889. *Un état du discours social*, Québec, Le Préambule, "L'Univers des discours", 1989, p. 821.
11. Poème XXVI, "Ballade", in *Poésie complètes*, II, éd. P. Pia, Paris, Gallimard, "Poésie", 1979, p. 122.
12. Peuvent être rassemblés sous la rubrique *figuration du sujet* les poèmes suivants: "Préludes autobiographiques", "C. à Notre-Dame des Soirs", "C. d'un certain Dimanche", "C. d'un autre Dimanche", "C. de la fin des Journées", "C. des Blackboulés", "C. des Consolations", "C. des bons Ménages", "C. sur certains Temps déplacés", "C.- Litanies de mon Sacré-Coeur", "C. des Débats mélancoliques et littéraires", "C. d'un convalescence en mai", "C. du Sage de Paris", "C. des Complaintes" et "C. -Epitaphe".
13. Ils'agit successivement des "C. des pubertés difficiles", "C. des Nostalgies préhistoriques", "C. sur certains ennuis", "C. du pauvre corps humain", "C. du roi de Thulé", "C. des Cloches", "C. du pauvre jeune homme", "C. - variations sur le mot falot, falotte", "Grande C. de la ville de Paris", auxquelles on peut associer - mais ce n'est pas là leur caractéristique prioritaire, la "C. de la Vigie..." et celle "du soir des Comices agricoles".
14. Le concept de polylogue a peu à voir - mis à part le signifiant- avec celui proposé, dans une perspective sémanalytique, par Julia Kristeva (*Polylogue*, Paris, Seuil, "Tel Quel", 1977). Plus modestement, "polylogue" doit s'entendre ici comme un dispositif textuel multivocal et ne prend son sens qu'en rapport avec la notion de "dialogue" évoquée au point précédent.
15. Selon la distribution suivante: "C. propitiatoire à l'Inconscient" (2voix), "C. des Voix qu'on entend sous le Figuier boudhique" (5), "C. des pianos" (4), "C. des l'orgue de Barbarie" (3), "C. de la fin des journées" (2), "C. des printemps" (2), "C. de l'automne monotone" (2), "Autre C. de l'orgue de Barbarie" (2), "C. des comices agricoles" (2), "C.

- des grands pins qu'on entend dans une villa abandonnée" (2), "C. des Moulins du Mont-Marte" (3).
16. "C. propitiatoire à l'Inconscient". Cf. également la "C. - variations sur le mot falot-falotte", celle du "Sage de Paris" ("Vendange chez les arts enfantins; sois en fête/D'une fugue, d'un mot, d'un ton, d'un air de tête.") et la "C. des Complaintes" ("Puis, Gens à qui les fugues vraies/Que crie, au fond, ma riche voix/ - N'est-ce pas, qu'on les sent parfois?").
17. Il s'agit successivement des "C. propitiatoire à l'Inconscient", "C. - placet de Faust fils", "C. à Notre-Dame des Soirs", et "C. des condoléances au Soleil", sans oublier la dédicace "A Paul Bourget".
18. "C. des Débats mélancoliques et littéraires".

L'Espérance d'une queue

La esperanza de una cola

En el quinto Canto de Maldoror, Lautréamont evoca el curioso injerto de una cola suplementaria operado "sobre el lomo de una rata viva". ¿Acaso se trata de un trabajo similar al que se libran los anotadores de las obras de Ducasse? Las abundantes notas son como otras tantas colas agregadas al texto; a veces, su número se vuelve - sobre todo para las Poesías - realmente problemático.

Estudio algunos problemas planteados por esta relación del texto y de la nota, temiendo observar que esta niega o deshace el texto que pretende aclarar.

Comment lisons-nous Ducasse, comment intégrons-nous à notre lecture des textes les travaux érudits et les critiques dont il est l'objet? Comment le donnons-nous à lire?

Il est ce qu'on nomme un auteur "difficile": je voudrais m'interroger sur quelques aspects de cette difficulté. Est-il difficile comme d'autres écrivains, ou différemment? Le sort qui lui est souvent réservé semble indiquer une spécificité dont il n'est pas aisé de rendre compte.

Les remarques qui suivent sont un appendice - ou un remords - à une édition des *Oeuvres* de Ducasse que j'ai récemment publiée: l'expression d'un malaise face à ce travail, ou le sentiment que, en une vingtaine d'années, une tradition inquiétante s'est mise en place dans

l'édition de ces textes. Je m'attacherai à un aspect particulier: l'annotation.

La première édition réellement et abondamment annotée fut celle de P.O. Valzer en 1970, bientôt suivie de celle d'Hubert Juin en 1973. D'autres suivirent, particulièrement dans les années récentes. A leur propos, posons la question: à quoi servent les notes? Leur fonction est double et parfois paradoxale; elle signalent la difficulté d'un texte: plus il y a de notes, plus le texte est supposé "difficile" - mais en même temps, plus il est facile à lire, les notes étant censées résoudre les difficultés. Cependant l'abondance de notes peut conduire au résultat inverse: elles peuvent créer de la difficulté, par leur abondance même, sans parler de leur contenu.

Le problème est que les notes en viennent à créer des critères de lisibilité des textes, en un système qui semble parfois devenir autonome. Soit ce passage du cinquième *Chant de Maldoror*, à la fin de la première strophe: "Et, de même que les rotifères et les tardigrades peuvent être chauffés à une température voisine de l'ébullition, sans perdre nécessairement leur vitalité, il en sera de même pour toi, [*il s'agit du lecteur*] si tu sais t'assimiler avec précaution, l'âcre sérosité suppurative qui se dégage avec lenteur de l'agacement que causent mes intéressantes élucubrations. Eh quoi, n'est-on pas parvenu à greffer sur le dos d'un rat vivant la queue détachée du corps d'un autre rat. Essaie donc pareillement de transporter dans ton imagination les diverses modifications de ma raison cadavérique".

Dans les différentes éditions annotées, ce passage appelle une note dont le contenu est toujours le même. Vous le connaissez: la greffe des queues de rat se trouve rapportée dans un article de la *Revue des Deux Mondes* du 1er juillet 1868, comme l'a, le premier, signalé P. Capretz.

L'information est intéressante: loin de divaguer, Ducasse renvoie donc à une expérience scientifique contemporaine. Mais on notera d'abord que si Capretz a découvert cette information dans la *Revue des Deux Mondes*, il n'en va pas forcément de même pour Ducasse, que nous savons amateur de publications médicales et scientifiques.

Surtout cette note - ce type de notes - risque d'avoir un effet pernicieux. Au moment du développement où elle surgit, elle crée une véritable diversion et détourne l'attention du lecteur (au moins du lecteur que je suis). Elle détruit ainsi l'énigme du texte, la curiosité, l'énergie du lecteur se vidant dans cette information qui devient implicitement explication ultime, solution de l'énigme. Or, Ducasse traite à ce moment d'un point essentiel: la greffe de ses idées dans la tête du lecteur, ce rat; mais aussi la greffe sur son récit de textes étrangers: ce passage succède à la page fameuse des étourneaux, empruntée au Dr. Chenu.

Une information, utile certes quant à la genèse du passage, mais n'éclairant en rien son sens, vient donc se mettre en travers du texte. Pour conserver la métaphore, cette note est une queue greffée sur le corps du texte - une greffe au résultat hasardeux.

La chirurgie est plus complexe dans le cas des sources textuelles repérées dans les *Chants de Maldoror*. Par nature brève et ponctuelle, la note tend à figer le fonctionnement complexe d'un texte et son échange subtil avec un autre texte. L'effet peut être désastreux tant la nuance est difficile à introduire. J'emprunterai ici l'exemple au premier Chant, à un fragment de la strophe 8: "Chaque matin, quand le soleil se lève pour les autres, en répandant la joie et la chaleur salutaires dans toute la nature, tandis qu'aucun de mes traits ne bouge... je meurtris de mes puissantes mains ma poitrine en lambeaux".

Deux des éditions les plus appréciées font le même commentaire ici - la 2ème citant la 1ère - tous deux soulignant que ces données "se trouvent déjà dans le *Manfred* de Byron" (1) - avec référence détaillée et, dans un cas, le texte du poète anglais précédant sa traduction par Amédée Pichot; et cette traduction des trois vers de Byron est:

"Chaque matin, quand le soleil se lève pour les autres, en répandant la joie et la chaleur salutaires dans toute la nature, tandis qu'aucun de mes traits ne bouge".

La traduction d'A. Pichot est donc exactement identique au texte du Chant 1er - mais ne coïncide en rien avec Byron. C'est que le

premier éditeur, embrouillé dans ses fiches, a recopié Ducasse au lieu de sa "source" supposée... Lautréamont devient sa propre source.

Je trouve ce renversement admirable et je le dis sans ironie; on ne saurait voir là une simple "erreur", une confusion de l'éditeur. D'abord la reprise d'une édition à l'autre apporte une justification - un annotateur peut se tromper, mais deux? Plus de vingt ans après, l'erreur figure toujours telle quelle dans les deux volumes (ce qui tend à prouver que personne ne lit les notes, sauf ceux qui les recopient).

Surtout, il y a une nécessité profonde à cette manipulation involontaire des textes. Ducasse s'est inspiré de Byron, tout le monde vous le dira, on peut le démontrer subtilement. Seulement, quand il faut en apporter la preuve, au moment de superposer les textes - Byron ne ressemble pas suffisamment à Ducasse, Ducasse ne copie pas assez littéralement. Trois cents pages montrent la ressemblance, mais pas trois lignes.

Alors, par un curieux retournement, on fait de Byron le plagiaire de Ducasse. Question de perspective; le vrai problème est notre ignorance de Byron, auteur que Ducasse connaît intimement peut-être, avec lequel il peut jouer. Tandis que Byron est sorti de notre champ de lecture moyen. Est-il exagéré de dire que nous ne lisons Byron qu'à cause de Ducasse, que pour y chercher des traces? Il nous y oblige. Ducasse à la fois nous impose la lecture de Byron et nous la rend impossible, puisque chez Byron nous ne cherchons que Ducasse. Il est donc logique que l'annotateur lise trois lignes des *Chants de Maldoror* au 1er Chant de *Manfred*.

Avec les *Poésies*, l'annotation pourrait aller jusqu'à l'absurde, tant Ducasse y accumule listes de noms et références littéraires: c'est par centaines qu'il faudrait greffer des queues ici sur le corps du texte. Mais il y a plus grave que la quantité lorsque l'on parvient, dans *Poésies II*, au recours systématique aux moralistes classiques, Pascal, La Rochefoucauld, Vauvenargues. Le problème devient insoluble. La solution adoptée dans l'ensemble des éditions annotées est de donner, pour chaque maxime travaillée, retournée par Ducasse son modèle du

XVIIème ou du XVIIIème siècle. La chose est tellement utile qu'elle paraît d'une évidence nécessaire. Pourtant, comment ne pas sentir rapidement qu'il y a *un texte de trop*? La série Ducasse et la série authentique semblent se dresser l'une contre l'autre sans parvenir à dialoguer. Il y a quelque chose d'effrayant à lire, à tenter de lire, les pages où s'entasse, généralement en caractères microscopiques, la fleur de la rhétorique et de la morale classiques: monde mort, entre le cimetière et le musée. Le lecteur doit y venir chercher ce qui risque d'apparaître comme la clef du texte. *Poésies II* se trouve ainsi réduit à un jeu littéraire: corrigez les erreurs, retrouvez le texte original; et comme dans les recueils de mots croisés, la réponse se trouve en fin de volume...

S'il y a bien sûr une part de jeu dans les *Poésies*, elles ne sauraient se réduire à un divertissement pour gens cultivés. Ducasse s'adresse à des lecteurs pour qui cela va sans dire, qui ont fait de vraies études classiques, qui ne sont plus les nôtres. Mais la vitesse de la pensée ne supporte pas d'être freinée par la référence appliquée, par le retour des citations. Comment penser alors ce que dit Ducasse? Tentant de corriger notre déficience culturelle, le système d'annotation trouble en réalité la lecture des textes.

Ces remarques sont-elles d'un esprit exagérément inquiet ou soupçonneux? L'accumulation seule de ces points devient inquiétante, menaçant de former un système autonome incontrôlé, incontrôlable.

Je ne réclame aucunement - cela va de soi - une lecture "innocente" des textes, un oubli de l'immense acquis des études ducassiennes; je m'interroge seulement sur notre mode d'édition de ses oeuvres.

Pourquoi le traitement accordé à Ducasse est-il unique? Je reviens à mes questions initiales: offre-t-il des difficultés spécifiques? Aucun écrivain de son siècle ne reçoit un traitement identique. Que l'on pense à l'édition Corti avec son cortège de neuf préfaces! Quel autre écrivain se trouve ainsi nanti en tête d'un seul volume de neuf préfaces? Ce n'est plus le rat à mille queues, mais l'hydre.

Malgré les apparences, nos éditions ne tiennent pas vraiment compte du renouvellement des connaissances sur Ducasse. Il fut un temps de mystère presque complet à son sujet - un être sans biographie, sans histoire. Tout, alors, devait être convoqué pour arracher le texte aux ténèbres. Des rapprochements les plus incertains, des éléments les plus hétéroclites un peu de lumière pouvait surgir - faute de mieux. Les éditions de Walzer et de Juin datent encore de ce temps.

Mais en 1970, année où P.O. Walzer publiait son édition, François Caradec donnait sa biographie, donnait un corps au mystérieux Ducasse. Le faisant exister en dehors de ses livres, il les arrachait au mythe. En cela, Walzer et Caradec s'opposaient, l'un fétichisant le texte, l'autre le délivrant.

La biographie de Ducasse l'arrachait au mythe, au monde magique et le faisait entrer dans l'histoire. Volontairement ou non, nos éditions participent encore largement d'une mentalité en ce sens préhistorique, où tous les moyens sont employés pour inventer une image de l'auteur et du livre, comme si Ducasse n'existait pas vraiment ou que c'était un objet curieux.

Cela conduit à une sorte d'infantilisation de l'auteur, mais aussi du lecteur, pendant que le texte greffé de centaines de queues devient un monstre définitif. Maurice Blanchot voyait les *Chants de Maldoror* écrits dans "l'espérance d'une tête".

La poursuite d'une annotation infinie, l'espérance toujours renouvelée d'une "queue", d'une note salvatrice met en péril notre lecture même.

Patrick BESNIER
Université du Maine

NOTE

1 - P.O. Walzer dans l'édition de la Pléiade des *Chants de Maldoror*, p. 1083, note 1 de la p. 55. Voir aussi l'édition par Hubert Juin dans la collection Poésies/Gallimard, p. 401, note 1 de la p. 29.

Lisa BLOCK DE BEHAR

L: Una letra y dos alas

L: une lettre et deux ailes

Si l'on a pu déclarer: "Jules Laforgue, poète français né en Uruguay", il serait également légitime d'affirmer: "Jules Laforgue, poète uruguayen mort en France". On n'a pas prêté une attention suffisante au fait que Jules Laforgue est né en Uruguay et qu'une partie de sa vie - la première - s'est passée à Montevideo. Même s'il n'est pas question de l'enrôler sous la bannière d'un nationalisme - et ce n'est pas en ce sens qu'on signale ici ses premiers repères biographiques que, d'ailleurs, Laforgue ne revendique aucunement dans son oeuvre - il ne convient pas plus de les ignorer, ce qui serait accepter un autre nationalisme. Il n'est plus possible d'ignorer que l'espagnol, qui ne fut pas sa langue maternelle au sens littéral du mot, était la langue qu'on parlait dans son milieu et qu'il devait connaître dans son enfance.

Le recours irrévérencieux aux mystères des mythes, l'altération ironique de citations éculées, la destruction et la révélation de significations au moyen de jeux de mots qui les inventent ou les mettent en évidence, l'allusion aux lettres qu'il reconnaît comme la clé de sa nature personnelle et littéraire sont les ressources d'une poétique qui ne vise pas à suspendre une séparation, une distance, mais bien plusieurs. Loin des affectations d'une quelconque rhétorique, sa parole appelle l'écho de mythes et de dictons permettant, en (se) jouant, de réunir les fragments, les parties éparses d'une diction originelle qui excède - en avant ou en arrière - les différences culturelles, esthétiques, linguistiques ou génériques.

Truth is what is clearly and distinctly perceived (Latin Verum est quod clare ac distincte perceptio; Descartes' Meditationes de Prima Philosophia, III, 35). For example, one who understands the word motherland recognizes the sentence "One's motherland is one's native country" as selfevident, and for the same reason he rejects the sentence "One's motherland is the locality in which one died". Some defenders of this theory claim that the full comprehensibility mentioned above would be attained by many individuals, others only by the totality of experts, or the majority of people, or mankind.

René Descartes is seen as the main originator of this view.

"Evidential theory of Truth". Encyclopedic Dictionary of Semiotics

Et puis, des mots, des mots, des mots! Ce sera là ma devise tant qu'on ne m'aura pas démontré que nos langues riment bien à une réalité transcendante.

Jules Laforgue. "Hamlet ou les suites de la piété filiale"

Es probable que al proponer "En torno a los orígenes" como título para la presentación del programa de este Encuentro, se haya insinuado también la posibilidad de implicar un "retorno". No es demasiado diferente: dar vueltas alrededor de los orígenes es discutirlos, buscarlos, volver para encontrarlos o devolverlos; *restituirlos*. Más aún tratándose de dos poetas, retornos y restituciones no serían nada extraños. La poesía, ya se sabe, tiene sus propios *recursos* que, como todo recurso, más aún, los poéticos, son formas de volver. Contra la *prosa* que continúa: *prorsum*, "que anda en línea recta", el *verso* es eso: volver atrás, verter, dar la vuelta, pretender que es posible evitar la consecutividad de la palabra, simulando por medio de los recursos poéticos, un regreso; aceptar que es propio de la naturaleza del lenguaje ir contra la naturaleza del lenguaje, si solo se entiende como sucesivo y temporal; transgredirla, si solo se entiende en un sentido.

La transgresión es real, el regreso, un simulacro. Como tal, el

retorno inventa, por lo menos, dos ficciones: una, la ilusión de que el tiempo no existe o que no pasa, dos, la ilusión si no de *eterno retorno*, apenas de retorno y ya es algo, aunque no sea eterno.

Son solo recursos y en tanto que recursos, repiten: repetición de sonidos en las rimas y aliteraciones, de ritmos, de palabras, frases, versos; como toda repetición, el recurso remite al principio y de esa manera suspende también el final, el verso deja el final en suspenso. Atenuados los límites, sin extremos, esa circularidad de la vuelta puede ser cifra de la poesía - *cifra*, en sus orígenes, alude a esa forma circular.

Una vuelta sin fin que no requiere ser *definida* ya que *fin* se encuentra en el centro mismo de la definición; desde ese centro que no dice serlo, que se contradice, se abre un hueco lógico que habilita un *pasaje*; se inicia un desplazamiento, un viaje necesario para reconocer en el desplazamiento la sustitución y el transporte, la posibilidad de atravesar espacios, de un lado a otro, llegar más allá o más atrás, hasta el origen, *trasladar*, *to translate*, es traducir. Es hacer pasar una cosa a través, o una cosa por otra, un signo *por* otro, quiere decir dos signos que se multiplican y a la vez, se desplazan, evitando la división, como si se tratara de una *metáfora*, pero literal; por ese transporte doble, por la multiplicación de sentidos, el gesto figurativo auspicia una vuelta al principio, anterior al conocimiento, antes de que los mitos no toleraran la soberbia del andrógino, antes de que accedieran al castigo divino y se rajara en dos sexos la unidad primordial.

Por eso podría hablar tanto de L: una letra con dos alas o del pronombre "ELLE" - que entiendo como un pre-nombre, como un signo anterior al nombre: ELLA, en español, es un pronombre femenino que restituye los dos géneros: EL-LA(1), un pronombre o dos; en francés, además un pronombre o dos y suena como un ala. Prescindir de las lenguas y sus gramáticas, volver atrás, antes de que el desafío de Babel - otra soberbia como la de los andróginos - hiciera estallar en diferentes lenguas la misma luz, la estrellara en mil pedazos, los lanzara en todas direcciones: la dispersión o la diáspora que es consecuencia de la caída, la falta como una falla, una quiebra geológica

que el poeta o el traductor se proponen reparar *simbólicamente*. Decía un filósofo, no uno sino dos filósofos: "Dime qué piensas de la traducción y te diré quién eres"(2).

Por eso la urgencia de atravesar, de trasladar, de traducir, de ir más allá, de reunir los fragmentos, de restituirlos. Según André Breton, "Con Lautréamont es el verbo - y no el estilo - el que sufre una crisis fundamental, marcando un *recommencement*."(3) En efecto, ese *recommencement* es un comienzo doble por eso excede la iniciación y no se diferencia del fin, como una revelación ante la muerte que el propio Lautréamont escarnece doblemente: "Pour faire un travail sérieux, il ne faut pas faire deux choses à la fois.

- Il croit que creuser une fosse est un travail sérieux! tu crois que creuser une fosse est un travail sérieux!"

Según Breton, con la insolencia de Lautréamont es la vida moderna entera que, repentinamente, se sublima, se sublimita, los límites de las palabras entran en fricción entre sí, rozan los límites de las cosas, afianzan una libertad distinta que se establece según un "principio de mutación perpetua".

Yo me pregunto ¿hasta qué punto sabría Mallarmé que con un golpe de dados, un lance, también estaba apostando a la doble fatalidad del lenguaje? Y si el *azar* no se diferenciara de los *dados*, ¿cómo abolirlo, el azar, cómo separarlo de los dados, si en el origen - donde está la verdad de las palabras - no se distinguen?

Hacer pasar un signo por otro, hacer pasar una lengua por otra, no es solo traducir sino también intentar emprender el descenso al fondo del lenguaje, emprender el regreso a los orígenes o, a veces, inventarlos. Como Borges quien, al quedar ciego, sin pesar, reconoce en esa fatalidad la ironía de Dios y a fin de recuperar su doble sentido (de la ironía, del lenguaje, de Dios) se propone aprender el anglosajón, como un regreso a una lengua original, la lengua de sus ancestros, un lenguaje de acero: ceguera, ironía y acero fundidos en una misma meta coinciden en la forja de la forma, que es para el escritor, la forma de la palabra.

A pesar de que parezca contradictorio, es propio de toda literatura - de toda gran literatura - debatirse entre una fuga hacia lo universal y regresar, radicarse en sus orígenes. Más que de "Alas y raíces"(4) como decía Octavio Paz, yo hablaría de Alas y Lenguas o Alas y Letras, la letra L, de Lautréamont y Laforgue. L, ambos; *elle*, en francés, es el nombre de una letra y un pronombre, *ella* en español.

Una dualidad que recuerda ambigüedades recuperadas místicamente en la Edad Media, cuando se decía que cada hombre posee una mujer dentro de sí. Y este elemento femenino presente en cada varón es el que Jung ha denominado "ánima".(5) Yo lo llamaría de otra manera, o en otra lengua, en hebreo, si supiera, le diría *shejiná*. "Depuis qu'elle (Elle) est décédée", dice el narrador de "Le miracle des roses" en las MORALITES LEGENDAIRES. Narrador o poeta, es "él" quien dice "ella" y repite el pronombre entre paréntesis con mayúscula, como si aludiera a un arquetipo.

"- Eternel féminin! voilà, petite soeur, ce que c'est que t'avoir laissé faire humanité à part. Et si nous nous mettions, nous, à organiser l'Eternel masculin?" le dice a Elsa, Lohengrin, hijo de Parsifal, en otra de las MORALITES LEGENDAIRES.

Si la lengua es patria para el poeta, Lautréamont y Laforgue comparten las mismas patrias, la misma primera lengua, la segunda, nacen en una misma tierra, en la misma ciudad, aquí en el centro, a pocas cuadras de distancia, son bautizados en la misma catedral, cruzan el mismo océano, siguen un mismo rumbo, llegan a un mismo país, que también entienden como propio, se establecen en la misma localidad, en Tarbes, estudian en el mismo liceo, mueren en el mismo París. No era rebuscado pensar en una misma letra y dos alas. Los andróginos, los hermafroditas, los ángeles, pasan cerca, en silencio, mejor no interrumpirlos ni detenerlos.(6)

En la "Complainte", un lamento, "del ángel incurable", cuando Laforgue dice "*En allées, Lá-bas!*" ¿habla de alamedas o de figuras aladas? O cuando alitera "*ailles hier allègres*" se refiere a la pasada "alegría de alas" o habla de "ellas ayer alegres" como damas, lunas o "rames d'antan".

“Quoi! Ni Dieu, ni l’art, ni ma Soeur Fidèle; mais
Des ailes! par le blanc suffoquant! à jamais,

Ah! des ailes

A jamais!

Eles, ellas o alas, como letras, como cartas, se debaten entre dos poetas, entre dos lenguas; en esa “Complainte” el poeta se lamenta, diáfano de amor, como un pobre “Chevalier-Errant” que no es ni caballero andante ni judío errante: un cruzado, híbrido de los dos que, de Montevideo a Tarbes, de Tarbes a París, de París a Berlín, de piezas de pensión, de palacios imperiales de leyenda y de tragedia a pasajes cubiertos descubiertos por los ángeles incurables y la eternidad anunciada, ya sabe que “Vivre est encor le meilleur parti ici-bas”, vive todo lo que puede, muy poco.

Hace algunos años, T.S. Eliot hablaba de la intraducibilidad de los textos de Laforgue; yo prefiero hablar de la *intraducción* como la figura que cifra esos textos, una figura imposible o una figura de fantasía como esas que concibió Jean-Honoré Fragonard, quien solía oír en su nombre “Gens, Honorez Fragonard”. Casi secreta, cifrada en la escritura, la intraducción, que designa el rechazo (in-) de la traducción, reclama, sin embargo, una traducción interna (intra-), más profunda o fundamental. La intraducción constituye una clave de lectura válida para leer a estos poetas quienes, como Laforgue, se encuentran, en esta Tierra demasiado *terre à terre* o en un exilio a medias, entre dos tierras o entre dos lenguas, como quien dice entre dos aguas, atisbando a distancia una lengua previa y pura, adánica edénica. Al partir de la ciudad de origen o al llegar a otra ciudad, la lengua anterior se convierte en una matriz que vislumbra en la maternidad una búsqueda de eternidad, en una palabra, el *idiomaterno*, así en una palabra, que es la de Haroldo de Campos(7).

¿ Por qué diría Borges que los 33 Orientales eran solo dos:

Lautréamont y Laforgue? Sería para contar treinta y un orientales de menos o para poder descontar algunos millones de franceses. El español no era la lengua materna de Laforgue pero tampoco le era ajena; era, sin duda, la lengua que oyó una importante parte de su vida, casi la tercera, la primera, que permanece *por debajo* de su francés, ecos que resuenan, una presencia distante, ausente, que es una manera de estar y no estar, en un estatuto intermedio, ahí, en la intersección entre una lengua y otra, al filo de la hoja.

“Ecrire! Comment? Qu’est-ce que la langue?

Où commence-t-elle, où finit-elle?”(8)

Son los reparos de Laforgue, las interrogantes iniciales de una preocupación poética, que revelan la perplejidad ante la imposición, sin alternativa, de una definición lingüística, si es una y no más. En esas preguntas formula varias *cuestiones* - una *quête*, que es una *búsqueda* (de la lengua: ¿dónde empieza? y del fin ¿dónde termina?), otra *quête*, una *cuestión* compleja: el origen, ¿dónde empieza? ¿cuál es el origen del origen? La doble cuestión no es privativa ni de Laforgue ni del lector uruguayo de Laforgue sino de cualquier autor perturbado por una rivalidad entre lenguas, un problema de límites - límites del lenguaje o límites del mundo - donde se plantean tanto las coacciones idiomáticas - la acción violenta por la que se obliga, por la fuerza, a decir dentro de un idioma determinado o no decir; esa es una coacción. Otra, una acción compartida, una *co-acción* también, aun cuando se verifica como una co-operación - en el sentido operativo - entre lenguas: ¿Dónde empiezan? ¿Dónde terminan? ¿Quién da fin, un origen, una orientación, un sentido a las palabras, lo acepta o lo prohíbe, lo define o lo defiende?

Jules Laforgue habla de “Langes gardiens” (“Les Linges, le Cygne”, *L’IMITATION DE NOTRE-DAME LA LUNE*). Uno lee dos veces, uno lee dos voces: son guardianes los ángeles o los pañales, los dos a la vez. En ambos casos alude a una misma inocencia y del sexo ni se hable: Si es un pañal lo guarda, no se ve, si es un ángel no se sabe, simplemente, un infante, alguien que no habla: ni discusión ni sexo.

Ignorado y guardado, velado, protegido por el ángel, el sexo está en pañales, como el ángel, en griego, *aggelos* que es un mensajero, queda a salvo entre

Dios y el mundo, a veces cae, a veces pasa.

El ángel invisible, inefable atraviesa dos medios, pasa entre dos espacios, entre dos tiempos, en silencio. Se vale de la traducción como de un *mot-de-passe*, un *pass-word*, un salvoconducto o una contraseña que “hace pasar” la palabra más allá de la frontera, imprime una especie de movimiento clandestino que se oculta si no en una complicidad verbal, en un circuito compartido, a dos voces, un “círculo infinito cuya circunferencia está en todas partes, y el centro inmoral en ninguna.(9)”

Desde esa dudosa aduana, Laforgue tramita un desplazamiento hacia el origen, hacia el mar, hacia la madre, la mère, la mer toujours recommencée, buscando ese “no sé qué que no tiene nombre en ninguna lengua, igual que la voz de la sangre” porque es anterior al nacimiento, al conocimiento y a las lenguas. Mar o madre, ritos o gritos de la partida o del parto. Es ese quebranto que da origen a la doble quiebra del lenguaje, un corte que no coincide con la segmentación de la que hablan técnicamente los lingüistas porque provoca la restauración de las fracturas de una identidad compartida, la recuperación de una unidad anterior individual, indivisa: *lange* (pañal) o *l'ange* (el ángel) o *langue*, o lenguaje,

“un être indivisible. Ah! que ne le suis-je pas, vraiment?”

Las voces divididas recuerdan los fragmentos de un vaso roto o una vasija quebrada, de un cántaro, los cántaros rodados, reliquias de un cáliz reunidas en una enigmática figura cabalística(10) que Walter Benjamin requiere sea combinada “observando los mínimos detalles”. En un verso, Laforgue subraya la *Cruche cassée*, “The Breaking of the Vessels”, dirían los cabalistas, barcos, bajeles, vessels, vaisseaux, vasos o vasijas, vagas vasijas que el ángel incurable ensalsa apretando las manos(11).

Non vaisselles

D'ici bas!

“Complainte de l'Ange incurable”

En “La complainte du pauvre chevalier-errant” impugna, en la letra, la sagrada escritura, es “Ma Vipère de Lettre”, Mi Víbora de Letra, la tentación de escribir, la dualidad de saber, el mal de una lengua en la letra enroscada, invertida, partida, a punto de atacar. ¿Dónde empieza? ¿cómo termina? La Escritura revela la desobediencia, el conocimiento, el castigo, la expulsión, la caída, la partida del Edén y una misma culpa: la escritura doble, la lengua partida, lengua de llegada, a dos puntas, en un solo advenimiento o adversidad:

!Ah, suis-je née, infiniment, pour vivre par ici?”

Una vez iniciada la primera, la partida ya no cesa: Laforgue parte en barco de una patria que es la suya; luego, la partida de la madre, su muerte de tantos partos, la partida de Tarbes, de París, de Berlín, de aquí para siempre. La lengua/letra dividida de los exilios, desde “Cet ex-ciel”, (“este ex-cielo” de la “Complainte de l'automne monotone”) que es la tierra, sigue dispersándose en una diáspora geográfica y lingüística. “Perdido nuestro lenguaje en un país extranjero”, decía Paul Celan citando a otro poeta cuya lengua adopta pero, como extranjero o víctima, la aprende, la domina para dominarla y vencida, desarticularla. No me extraña: Walter Benjamin sentía que hablaba su propia lengua como un extraño, como si no fuera suya. Experimenta una impresión semejante a la doble extrañeza de Laforgue o de Lautréamont quienes permanecen ambivalentemente en el idioma propio/ajeno con la convicción de hablar otra lengua o la lengua de otro. Pero, por otra parte, la *apropiación* parece inevitable, aun cuando se trate de la propia lengua que pertenece, en principio, a otro.

Toda lectura emprende una aventura literal y, por más lineal que resulte el itinerario textual a la vista, cada lector propone una hermenéutica anagramática, propia, particular, idiomática; lector-selector de fragmentos dispersos, más o menos claros, más o menos solapados, arma un texto con otro texto, uno construido sobre otro; como una ciudad edificada sobre las reliquias de otra ciudad, como se levanta un templo que recuerda otros tiempos y aunque entierra viejos templos, cada vez el mundo se vuelve a ordenar, nuevos cantos o cántaros contienen la luz original hasta que se estrellan los des-trozos

dispersos.

Laforgue ajusta los trazos, juega con las letras como juega con las cartas - vivió escribiéndolas - porque para Laforgue como para su lector divertido, en *lettre*, carta o letra, no (a)nota ninguna diferencia:

Le jeu de mots? - mais folle, oh!, folle, la Légende.”
(Dimanches, XXI)

Además es probable que un lector hispanohablante lea en el nombre de Leah Lee, más de una lectura. Laforgue se casó con esta joven inglesa, de quien se enamoró en Berlín, cuando era lector de la emperatriz Augusta o, lector profesional - era un escritor que leía en voz alta - escritor-lector, se dejó tentar por el nombre: al pie de la letra, al pie de la letra L, el nombre de una letra que es nombre y pronombre de Dios en una lengua que prodiga nombres y es, además, el nombre de un pronombre femenino en otra lengua. Es la letra inicial del nombre de su madre: Lacolley, de su hermana: Labat (nacida Marie Laforgue), como le dice en su carta del 8 de setiembre de 1886: “*toujours les initiales de maman, de notre nom et celui de ton mari, comme tu vois*”. Letra emblema de Letras, Libros, Lecturas y Lectores, un monograma divino, literario y familiar, de su propio nombre o de su nombre propio, lengua y letra, le-a, le-a, ¿cómo llamaría a su mujer, Leah Lee o “lea lee”? El tema le preocupa: “Se pronuncia Lia Li” le parece necesario advertirle a Marie en la misma carta.

Siguiendo el itinerario poético de Jules Laforgue que se había propuesto “hacer lo original a cualquier precio” (12), Daniel Grojnowski dedica su libro al examen de esa originalidad: *Jules Laforgue et l'originalité*. Entre otras razones, el crítico francés subraya que es la noción prefreudiana del Inconsciente (su “Africa interior”), por medio de la cual busca la originalidad en una forma de descultura, el modelo desaliñado de Gaspard Hauser - a quien Laforgue nombra varias veces - o el de un niño, alguien que desconoce las normas porque ya no las reconoce o porque no las conoce todavía.

Es una originalidad interior, en efecto, pero que viene de afuera (“il articule des propos venus d'ailleurs”) o anterior, “O gerbes d'un

passé, pays soi-disant natal” (13) pero, es raro que advirtiendo a un Laforgue “obsesionado por los problemas de identidad”, “testigo de esta diáspora” (14), en ningún caso D. Grojnowski llega a tomar en cuenta que esa originalidad, extraña, externa, interior, anterior, podría ser una *origi(nacio)nalidad*. No se trata de radicar ni reducir su originalidad sino de re-traerla a sus *orígenes*. ¿Por qué pasar por alto que Laforgue nació y vivió en otra tierra? (15) ¿Por qué desconocer el español si Laforgue no lo desconocía?

“Todo está en Todo.” repite varias veces Pan en “Pan y la siringa o la invención de la flauta de siete cañas”. - Soy Pan. - Pan ¿qué? - Soy todo...”

Un prodigio de sonidos y sentidos: “Pan” nombra a una divinidad en griego y en la misma lengua, designa una totalidad: “pan” en esa coincidencia, entrevé un juego de palabras que en inglés se denomina: “pun”. El término y la gracia del juego siguen descubriendo o inventando afinidades aunque las teorías y prácticas del siglo se hayan ocupado de multiplicarlas al punto que el *pun* empieza a superar las resistencias de inhibiciones léxicas y conceptuales; entre otras obras que le dispensan su mejor atención, se ha llegado a estudiar el *pun* como un “puncepto” (16), a la par o parodia del concepto, una legitimación del juego de palabras - *Dichtung als Spiel* - que “*s'inPanfiltre*” (17) cada vez más, en los confines del lenguaje, desbordando la discontinuidad de la broma en el “*mot d'esprit*” y condensando la mirada del “extranjero” (18) quien, como el artista, se sorprende y revela la extrañeza de lo cotidiano.

¿Pan o pun? Escrito en francés, como aparece, esa totalidad que la divinidad se atribuye y el prefijo significa es discutible ya que *pan* designa no la totalidad sino un gran fragmento, un pedazo, un *pan* en francés. Comprometidas consonancias y coincidencias, “nuestras lenguas riman con una realidad trascendente” sin descartar oposiciones porque para el poeta “Le semblable, c'est le contraire.” (19) Entre lenguas, la totalidad y los fragmentos se confunden en el mismo juego, voces propias o ajenas se oponen o componen porque un Pan, varios “pan” - o puns están en juego.

"El Arte es todo"(20). Es la suya una auténtica pasión estética: arte y amor coinciden en una misma consagración y no serán las fragmentaciones idiomáticas las que impidan que la coincidencia sea válida, que intente alcanzar la unidad primordial que es su meta porque, nostálgico, no se propone otro fin que la belleza. Th. Gautier, otro "poeta impecable", un filósofo, E.Kant no disenterían.

" - O femme, femme! toi qui fais l'humanité monomane! Je t'aime, je t'aime. Mais qu'est ce mot: Je t'aime? D'où vient-il et que sonne-t-il avec ces deux syllabes quelconques et si neutres?

Pour moi, voici ce que je n'ai trouvé. Aime ne me dit quelque chose que lorsque j'associe à ce son, et par une inspiration non fantaisiste, le son du mot britannique *aim* qui veut dire *but*.

- Ah! *but*, oui! 'Je t'aime signifierait ainsi: 'Je tends vers toi, tu es mon but!'" (Los subrayados son de Laforgue)(21)

El arte por el arte; no ama (*aime*) otra cosa, es su única meta (*aim*), un fin sin fin porque no hay otro y así vuelve a empezar, vuelve al principio, como si se tratara de repetir un juego pero (*but*) no solo uno: abarca todo, y además un fragmento.

"...et veut pas même que l'on sache

S'il se peut qu'elle ait, hors de l'art pour l'art, un but."(22)

De la misma manera que cruza fronteras, como quien cruza especies o espadas, sus palabras cortan distancias y diferencias. Se identifica con Hamlet y como él, Laforgue dice "Words, words, words" y en este contexto, no sería rebuscado escribir "Word-s-word-s-words". Una palabra u otra en un idioma o en otro idioma: "-Voyez, les hommes ne peuvent jamais être clairs devant la femme! Ils devraient faire leur déclaration en bon français, c'est-à-dire en noble et léger dialecte ionique.(23)"

Laforgue cruza lenguas: aventurando una estrategia de universalidad anterior a la fragmentación de idiomas y a la *juris-dicción* de nacionalidades idiomáticas, porque no cree en esas diferencias que

son convencionales, no poéticas. Profiere o profesa la fe de un honesto poeta, - "foi d'honnête poète", ¿francés? -fiel a la poesía aunque la palabra sea vieja"(24) que para él es madre y patria, dos, no faltaba más.

Lisa BLOCK DE BEHAR

Academia Nacional de Letras

NOTAS

(1) Fue gracias a Manuel Puig que empecé a entender que cuando el narrador o su personaje dicen *ella*, no solo mencionan un pronombre femenino sino dos pronombres *él* más *la*. Es *ella* la primera palabra de *El beso de la mujer araña*. Cuando en su correspondencia con Emir Rodríguez Monegal (Firestone Library, Princeton University) se refiere a hombres o autores que le importan especialmente, también usa el pronombre *ella*.

(2) J.Derrida: DE L'ESPRIT: *Heidegger et la question* Paris, 1987. "Dis-moi ce que tu penses de la traduction, je te dirai qui tu es", rappelle Heidegger à propos de l'Antigone de Sophocle: "Sage mir, was du vom Übersetzen hältst, und ich sage dir wer du bist."

(3) André Breton: *Comte de Lautréamont, Oeuvres complètes* "Introduction" Paris, GLM 1938.

(4) O. Paz: "Elogio de la negación. LA NACION, 4 de octubre de 1992." "Alas y raíces" decía

(5) C.J. Jung: *L'uomo e i suoi simboli* P. 14. En el Medioevo, mucho antes que los fisiólogos demostraran que, a causa de nuestra estructura glandular, nosotros poseemos elementos ya sean masculinos ya sean femeninos, se decía que "cada hombre posee una mujer dentro de sí". Y este elemento femenino presente en cada varón es el que he denominado "ánima".

(6) - "Il rêve qu'il es heureux; que sa nature corporelle a changé; ou que, du moins, il s'est envolé sur un nuage pourpre, vers une autre sphère, habitée par des êtres de même nature que lui". *Les chants de Maldoror*. "Chant Deuxième".

7- 'O Idiomaterno. Defesa e ilustração do. Escafandrista às raízes. Nox animae. Desperado. Enamor: o verbo. Esta loucura: furor verbi. Wortlieb Moramour Loveword - o idiomaterno, O há muito tempo, o desde sempre, o nunca mais? Flor. Ultima. Mirabilis Miranda: caíram as estátuas. De metal. "Haroldo de Campos: "Ciropédia ou a educação do príncipe." Octavio Paz inaugurando

el 30 de setiembre pasado, hace pocos días, la Feria del Libro en Frankfurt. Atribuía a la literatura mexicana esa contradicción de tender hacia lo universal y retornar a la propia singularidad.

(8) El texto se titula "Paul Bourget" (1882) Apareció en *Revue d'histoire littéraire de la France* juillet-août 1972. Citado por Daniel Grojnowski en *Laforgue aujourd'hui* Librairie José Corti, París, 1988.

(9) "Ne vous distrayez pas, avec vos grosses douanes;
Cleps de fa, cleps de sol, huit stades de claviers,
Laissez faire, laissez passer la caravane
Qui porte à l'Idéal ses plus riches dossiers!

L'Art est tout, du droit divin de l'Inconscience;
Après lui, le déluge! et son moindre regard
Est le cercle infini dont la circonférence
Est partout, et le centre immoral nulle part."

En "La lune est stérile" de L'IMITATION DE NOTRE -DAME-LA-LUNE

(10) Carol Jacob en "The Monstrousity of translations" *Modern Language Notes* vol. 90 (1975), p.763, note 9, atribuye el sentido cabalístico del texto refiriéndose a Gershom Scholem quien, al comentar este texto de Benjamin relaciona la figura del ángel con la historia de *Tikkun*, de la Kábala de Luria. "Yet at the same time Benjamin has in mind the Kabbalistic concept of the *Tikkun*, the messianic restoration and mending which patches together and restores the original Being of things, shattered and corrupted in the "breaking of the Vessels", and also (the original being of history." (No dispongo del artículo de C.Jacobs, Transcribo la cita y los datos del libro de Paul de Man que refiero en la nota siguiente.

(11) Serrer ces mains saucant dans de vagues vaisselles! en "Complainte de l'ange incurable".

Toda lectura emprende una aventura literal y, por más lineal que resulte el itinerario textual a la vista, cada lector propone una hermenéutica anagramática, propia, particular, idiomática; lector-se-lector de fragmentos dispersos, más o menos claros, más o menos solapados, arma un texto con otro texto, uno construido sobre otro; como una ciudad edificada sobre las reliquias de otra ciudad, como se levanta un templo que recuerda otros tiempos y aunque entierra viejos templos, cada vez el mundo se vuelve a ordenar, nuevos cantos o cántaros contienen la luz original hasta que se estrellan los des-trozados dispersos.

(12) "Je trouve stupide de faire la grosse voix et de jouer de l'éloquence. Aujourd'hui que je suis plus sceptique et que je m'emballe moins aisément et que, d'autre part, je possède ma langue d'une façon plus minutieuse, plus clownesque, j'écris de petits poèmes de fantaisie, n'ayant qu'un but: faire de l'original à tout prix". Carta a su hermana Marie desde Baden. En *Oeuvres complètes* I; LETTRES 1883-1887.

Notes de Jean-Aubry. Slatkine Reprints. Genève, 1979.

Laforgue ajusta los trazos, juega con las letras como juega con las cartas - vivió escribiéndolas - porque para Laforgue como para su lector divertido, en lettre, carta o letra, no (a)nota ninguna diferencia:

Le jeu de mots? - mais folle, oh!, folle, la Légende." (Dimanches, XXI)

(13) J.Laforgue. *Oeuvres complètes* III. MORALITES LEGENDAIRES: "Pan et la syrinx ou l'invention de la flûte à sept tuyaux." Op. Cit. P.207

(14) D.Grojnowski. *Jules Laforgue et l'originalité* "Ed. A la Bacconnière. Neuchâtel, 1988.P.140.

(15) En una carta dirigida a su hermano Emile, fechada en julio de 1886, recuerda una época en la que todavía no sabía francés suficiente: "Je me souviens du temps où je portais à Bourget des pièces de théâtre, des chapitres de roman, et des masses de vers, en songeant: de ce coup-ci, il va être épaté! Et il me répondait le dimanche suivant: "Vous ne savez pas encore le français, ni le métier du vers, et vous n'en êtes pas encore à penser par vous-même." Ibiem, P.146.

(16) Gregori Ulmer "The Punctum in Grammarology" in *On Puns*, editado por Jonathan Culler. Nueva York, 1988.

(17) J.Laforgue. *Oeuvres complètes* I LES COMPLAINTES: "Complainte du mounis de Mont-Martre". Op.Cit.I, P. 146

(18) *Ecrits autobiographiques* de Walter Benjamin: "Les mots d'origine étrangère sont de petites chambres funéraires linguistiques.(...) La découverte du caractère intentionnel du mot se produit beaucoup plus tard que celle de son pouvoir exécutif magique qui est la plus ancienne praxis. Et cette nature intentionnelle du mot ne commence à se déployer que dans la phrase et peut-être pour la première fois dans la création littéraire (Dichtung)."

19) J. Laforgue. *Oeuvres Complètes*, I. LES COMPLAINTES,

"Complainte de Lord Pierrot".

(20) J.Laforgue. *Oeuvre complètes* I. L'IMITATION DE NOTRE-DAME LA LUNE: "La lune est stérile".

(21) J. Laforgue. "Pan et la Syrinx..."

(22) J.Laforgue. "La lune est stérile".

(23) J.Laforgue: "Pan et la Syrinx..." Op.Cit. P.193

(24) "(quel vieux mot)" J.Laforgue *LETTRES* 1881-1882. Op.cit.P.186.



V. ECOS Y REPERCUSIONES

**Le “Catalogue des Grandes-Têtes-Molles”
d’Isidore Ducasse
et sa postérité (Pessoa et Fargue)**

El ‘catálogo de las Grandes Cabezas Fofas’ de Isidore Ducasse y su posteridad (Pessoa y Fargue)

Si la obra principal de Lautréamont (Isidore Ducasse), Les Chants de Maldoror (1869), constituye una rebelión extrema contra la moral, la sociedad, la religión, etc., se puede decir lo mismo, aunque en otro sentido, de su obra Poesías (1870), obra verdaderamente desconcertante, que consigue dar un vuelco completo a muchos tópicos.

Nos centramos en un trozo de Poesías que constituye lo que llamaremos “el catálogo de las Grandes Cabezas Blandas” (según la expresión del poeta). Se trata de la revisión, de forma caricatural y grotesca, de muchas celebridades literarias del Romanticismo europeo, que Ducasse ridiculiza con mote y apodo cómicos. Estudiamos los mecanismos de esta transformación, sus modalidades y las razones que han llevado al poeta a poner en su obra semejante desfile de ridículos, por cierto, muy irrespetuoso por aquel entonces.

Por otra parte, nuestra investigación se centra después sobre la curiosa posteridad de dicho “catálogo”, que encontraremos en la obra Ultimatum (1917) del poeta portugués Fernando Pessoa, y en obra Suite Familiale (1929) del poeta francés Léon-Paul Fargue. Tendremos así la oportunidad de estudiar en estos dos textos tanto los isomorfismos como los elementos heterogéneos respecto a Lautréamont-Ducasse. Como conclusión, proponemos una morfología del género satírico que constituye en nuestra opinión semejante catálogo.

Isidore Ducasse, Fernando Pessoa, Léon-Paul Fargue: trois poètes dont la réunion peut sembler disparate, sinon incongrue, mais que nous nous proposons d'étudier ici sous un aspect commun et très particulier, qui peut, d'une certaine façon, les rapprocher. Nous voulons parler de ce "catalogue des Grandes-Têtes-Molles" qu'on trouve dans les *Poésies* (1870) de Ducasse, lequel en fut l'initiateur, puis dans l'*Ultimatum* (1917) de Pessoa, et enfin dans la *Suite familière* (1928) de Fargue.

Envisager une possible filiation entre ces trois poètes serait bien hypothétique, car Fargue et Pessoa s'ignorèrent toujours l'un l'autre, et nous ne saurions dire par ailleurs si l'oeuvre de Ducasse était connue du même Pessoa. En revanche, on peut légitimement envisager *a priori* une contamination des *Poésies* chez Fargue, dont on sait qu'il était durablement imprégné pendant sa jeunesse, et en compagnie de son ami Jarry, des *Chants de Maldoror* (1). Mais nous laisserons pour l'instant de côté ces questions d'influence et de généalogie littéraire pour examiner les divers catalogues des Grandes-Têtes-Molles tels qu'on les trouve chez nos trois poètes, en nous attachant à en préciser la fonction et les caractéristiques respectives.

Avant toute discussion, il convient de donner le texte des trois passages en question. D'abord, celui de Ducasse qui est sans doute le plus connu. Il figure à la fin du premier fascicule de *Poésies*:

Depuis Racine, la poésie n'a pas progressé d'un millimètre. Elle a reculé. Grâce à qui? Aux Grandes-Têtes-Molles de notre époque. Grâce aux femmelettes, Chateaubriand, le Mohican-Mélancolique; Sénancourt, l'Homme-en-Jupon; Jean-Jacques Rousseau, le Socialiste-Grincheur (2); Anne Radcliffe, le Spectre-Toqué, Edgar Poë, le Mameluck-des-Rêves-d'Alcool; Maturin, le Compère-des-Ténèbres; Georges Sand, l'Hermaphrodite-Circoncis; Théophile Gautier, l'Incomparable

Epicier; Leconte, le Captif-du-Diable; Goethe, le Suicidé-pour-pleurer; Sainte-Beuve, le Suicidé-pour-rire; Lamartine, la Cigogne-Larmoyante; Lermontoff, le Tigre-qui-Rugit; Victor Hugo, le Funèbre-Echallas-Vert; Miśkiewicz, l'Imitateur-de-Satan; Musset, le Gandin-Sans-Chemise-Intellectuelle; et Byron, l'Hippopotame-des-Jungles-Infernales.

Voici à présent le début de l'*Ultimatum* de Pessoa:

"Ordre de déménagement aux mandarins
de l'Europe!
Dehors!

Dehors, toi, Anatole France, Epicure de la pharmacopée homéopathique, ténia-Jaurès de l'Ancien Régime, salade de Renan-Flaubert en faïence du XVII^e siècle, falsifiée!

Dehors, toi, Maurice Barrès, féministe de l'action, Chateaubriand des murs nus, entremetteur de plateau de la patrie d'affiche, moisissure de la Lorraine, tailleur des morts des autres, s'habillant de leur commerce.

Dehors, toi, Bourget des âmes, malandrin des particules d'autrui, psychologue de couvercle de blason, vil snob plébéien, soulignant avec des règles d'éclats de bois les commandements de la loi de l'Eglise!

Dehors, toi, marchandise-Kipling, homme pratique du vers, impérialiste de la ferraille, époque pour les Majuba et les Colenso, *Empire-Dandy* de l'argot des uniformes, *tramp-steamer* de la basse immortalité!

Dehors! Dehors!

Dehors, toi, Georges Bernard Shaw, végétarien du paradoxe, charlatan de la sincérité, tumeur froide de l'ibsenisme, brouillard de l'intellectualité inattendue, *Kilkenny-Cat* de toi-même *Irish-Melody* calviniste avec l'écriture de l'Origine des Espèces!

Dehors, toi, H.G. Wells, imaginaire de plâtre, tire-bouchon de carton pour la bouteille de la complexité!

(...) Dehors, toi, Yeats du brouillard celte autour d'un poste sans signalisation, sac de pourritures échoué sur la plage du naufrage du symbolisme anglais!

Dehors, Dehors!

Dehors, toi, Rapagnetta-D'Annunzio, banalité en caractères grecs, "Don Juan à Pathmos" (solo de trombone).

Et toi, Maeterlink, fou du mystère éteint!

Et toi, Loti, soupe salée et froide!

Et finalement toi, Rostand-tand-tand-tand-tand-tand-tand-tand! (...) (4)

Comme disait Ducasse: "Allez, la musique!" Et voici, pour finir, le texte de Fargue, plus bref:

"L'art n'a pas besoin de luxe (...), de grands particuliers comme Chateaubriand, pédicure pour reines barrées, tueur de rats musqués dans sa chambre; Byron, coiffeur d'orages, Vigny, précurseur du vicomte Borelli, barre de nouilles peinte en acier; Lamartine, fantôme de redingote aux pellicules

d'étoiles; d'Annunzio, conserve d'art, sorcier du Musée Tussaud, cierge vénéneux pour messe noire." (5)

A l'évidence, ces trois textes ont en commun une intention polémique et parodique. Peut-être le moins parodique est-il celui de Fargue, ce qui est un peu surprenant pour qui connaît la propension de ce poète au comique verbal. Mais Fargue, tout comme Ducasse et Pessoa, entend bien régler ses comptes avec un certain académisme, et c'est là un autre trait commun à ces trois catalogues, qui ridiculisent ce dont ils entendent faire table rase.

Avant d'analyser les différentes composantes de chaque texte, il convient de faire un bref rappel historique.

En 1870, lorsque Ducasse publie *Poésies*, un certain vide poétique - si l'on met à part Hugo - précède en France le grand renouvellement qui sera apporté par Rimbaud, Corbière, Cros et Verlaine. Le Romantisme a cessé, depuis l'échec des *Burgraves*, d'occuper le devant de la scène littéraire; mais, plus diffus, il règne sans partage sur un certain public. Il ne suscite plus de grandes polémiques; il est *admis*. C'est donc au Romantisme tout entier, et même à un certain préromantisme (Rousseau, Sénancour), que va s'en prendre Ducasse. Il convient néanmoins d'être prudent à ce sujet, car le tour volontairement paradoxal imprimé par Ducasse à ses propos montre qu'il convient sans doute de ne pas prendre au pied de la lettre toutes les affirmations contenues dans *Poésies*.

En revanche, la publication en 1917 de l'*Ultimatum* de Pessoa - ou plutôt d'Alvaro de Campos - est contemporaine de la révolution russe et des débuts de Dada. On pourrait croire, à première vue, que ce manifeste hyperbolique n'est que le constat brutal de la faillite de l'ancien monde et que l'auteur y proclame la nécessaire liquidation de tout un passé littéraire déjà caduc. En réalité, *Ultimatum* serait plutôt à situer dans la ligne de certains manifestes futuristes, dont il constituerait une sorte de décalque tardif, retard chronologique qui s'expliquerait par la situation excentrique et particulière du Portugal d'alors.

Mais y voir à toute force une conséquence tardive du Futurisme serait peut-être imprudent, et on peut se demander si Pessoa ne considère pas ici le Futurisme du même oeil que le faisait l'Apollinaire de cet autre manifeste qu'est *L'Antitradition futuriste*: en l'outrant, en le poussant à la limite pour le caricaturer. Alvaro de Campos pourrait, tout comme l'avait fait Ducasse, s'écrier: Naturellement, j'ai un peu exagéré le diapason...(6).

Quant au texte de Fargue, publié en 1928, il est contemporain du surréalisme, et il faut rappeler que l'auteur de *Vulture* fut parfois, à certains égards, proche de ce mouvement (7). Mais *Suite familière*, loin de céder aux prestiges de l'écriture automatique et autres panacées, prend au contraire résolument le contrepied des théories littéraires de Breton. C'est, pourrait-on dire, une sorte d'*Art poétique* à rebours, qui entend réagir contre toute facilité. En ce sens, il serait plus proche de Ducasse, dont le catalogue vise à écraser les modernes et à les ridiculiser, que de Pessoa, qui, faisant table rase du passé, propose une rénovation totale.

Plus encore, dans sa *Suite familière*, Fargue adopte une écriture plus elliptique, souvent par aphorismes, et qui n'est pas sans analogie avec celle des *Poésies* de Ducasse.

Mais, par ses formules, son catalogue des Grandes-Têtes-Molles rappelle également le lyrisme truculent auquel il s'abandonnait dans ses propos (8). Observons toute fois que son catalogue, à l'inverse de ceux de Ducasse et de Pessoa, ne s'insère nullement dans un discours parodique et hyperbolique. Il constitue au contraire une excroissance presque incongrue, une sorte de parenthèse ludique, où Fargue cède à sa passion des jeux de langage.

Parvenu à ce point de notre analyse, il faut décidément revenir à Ducasse, qui a le double mérite d'avoir été l'initiateur d'une telle nomenclature et celui qui en a donné la forme sans doute la plus radicale et percutante. Situé presque à la fin de ce livre extraordinaire qu'est *Poésies*, le catalogue des Grandes-Têtes-Molles n'y éclate point comme une bombe. Il est au contraire porté par le discours

paradoxal que tient l'auteur depuis le début. Plus précisément encore, il est préparé par deux passages situés quelques pages avant et qui en constituent l'embryon, ou plutôt l'annonce. D'abord le passage sur la révolte féroce des Troppmann, des Napoléon Ier, des Papavoine, des Byron, etc (9) et tout ce qui suit. Ensuite, par cet autre passage, plus élaboré:

Depuis les pleurnicheries odieuses et spéciales, brevetées sans garantie d'un point de repère, des Jean-Jacques Rousseau, des Châteaubriand et des nourrices en pantalon aux poupons Obermann, à travers les autres poètes qui se sont vautrés dans le limon impur, jusqu'au Songe de Jean-Paul, le suicide de Dolorès de Veintemilla, le Corbeau d'Allan, la Comédie Infernal du Polonais, les yeux sanguinaires de Zorilla, et l'immortel cancer, Une Charogne, que peignit autrefois l'amant morbide de la Vénus Hottentote, les douleurs invraisemblables que ce siècle s'est créées à lui-même, dans leur voulu monotone et péremptoire, l'ont rendu poitrinaire. (10)

Le ton dogmatique et péremptoire adopté d'emblée dans *Poésies*, cette volonté sans cesse affirmée de réécrire l'histoire littéraire selon certaines valeurs morales, la réhabilitation forcenée et grandiloquente de l'académisme le plus plat, cette diction comme haletante et qui en vient à pervertir le principe même de la rhétorique qui port ces pages déconcertantes, tout cela explique, prépare et justifie, jusqu'à la rendre inéluctable, la solennelle et grotesque litanie qui fait passer devant nous, comme les figurines d'un jeu de massacre, la procession des Grandes-Têtes-Molles.

On peut évoquer ici deux lettres de Ducasse, qui éclairent certains aspects de ce catalogue. Dans la première, adressée à Poulet-Malassis, (21 février 1870), il annonce à celui-ci qu'il est en train de corriger dans le sens de l'espoir les plus belles poésies des grands Romantiques (11). Projet qui, comme le soulignera Maurice Sallet

(12), fut notablement modifié: c'est aux classiques (Pascal, La Rochefoucauld, Vauvenargues) que Ducasse préférera s'attaquer, pour, dans *Poésies II*, les retourner comme un gant. Dans la seconde lettre, adressée au banquier Darasse (12 mars 1870), il explique l'argument de son nouveau livre: "Lamartine, Hugo et Musset - écrit-il - se sont métamorphosés volontairement en femmelettes. Ce sont les Grandes-Têtes-Molles de notre époque. toujours pleurnicher!" (13) On aura reconnu là un résumé, ou, pour mieux dire, un condensé du catalogue tel qu'il se trouve dans *Poésies I*, fascicule qui allait paraître le mois suivant. Rappelons par ailleurs que c'est au nom de la poésie impersonnelle que Ducasse attaque les *Grandes-Têtes-Molles*, dont il fait remonter l'origine tantôt à Rousseau et à la mort de Voltaire, tantôt à tout ce qui suivit Racine. Il est également clair que Ducasse, dans ce livre en prose, ne se limite nullement aux poèmes, mais inclut des prosateurs dans le groupe qu'il rassemble avant de le coucher en joue. Et son catalogue prend l'allure d'un palmarès de lycée à l'envers, d'une distribution de mauvais points dans la tradition des collèges et - par anticipation - d'André Breton. Dans ce "NE LISEZ PAS...", chaque écrivain se trouve caricaturé selon un caractère essentiel de son oeuvre. S'il est assez facile de traduire en langage clair les railleries de Ducasse, il est cependant une qui semble avoir jusqu'ici déjoué la sagacité des commentateurs: "Funèbre-Echalas-Vert" appliqué à Hugo. Force nous est d'avouer que la signification exacte de ce surnom nous échappe: allusion, peut-être, à quelque poème de Hugo? Quoi qu'il en soit, ce catalogue des *Grandes-Têtes-Molles* s'insère très logiquement dans ce débat sur la littérature, la morale et le goût qui fait le sujet de *Poésies I*.

Remarquons en passant que la cible de prédilection, dans ce fascicule, semble bien être Musset, dont l'oeuvre était alors fort répandue et qui pouvait passer, bien plus que Hugo, pour le prototype du Romantique. Musset était surtout célèbre parmi les jeunes, qui voyaient en lui "à la fois le modèle et le critère de la vraie poésie", comme l'a noté Luc Badesco (14). Ducasse revient avec acharnement, à plusieurs reprises, sur le cas du poète des *Nuits* aussi bien avant qu'après le catalogue des *Grandes-Têtes-Molles*, et il est curieux de

constater qu'il se rencontre sur ce point particulier avec Baudelaire. Celui-ci n'avait-il pas, dans une lettre à Armand Fraisse, déjà flétri Musset en se servant du même terme que Ducasse: "maître des *gandins*" (15)?

Quant au procédé employé par Ducasse dans son catalogue, il est des plus simples: énumération, avec à chaque fois, un surnom qui prend l'allure d'épithète homérique ridicule. Procédé qui sera, on l'a vu, repris par Pessoa et Fargue. Mais, chez Ducasse, ce procédé est aussi reprise et orchestration des passages antérieurs que nous avons signalés, et le catalogue joue ici le rôle de la farandole finale dans un opéra-bouffe. Faudrait-il y voir également la satire d'autre chose? Patrick Besnier nous a avertis de ne pas confondre l'oeuvre de Ducasse avec *La Guerre des Boutons* (16): on hésite donc à voir dans ce catalogue des *Grandes-Têtes-Molles* une pique contre l'enseignement de la littérature tel qu'il se donnait au lycée, d'autant plus que la moitié, sinon plus, des écrivains mentionnés par Ducasse devaient y être soit inconnus soit honnis (17). On pourrait donc aussi bien ne voir dans ce catalogue que le feu de joie purificateur dans lequel Isidore Ducasse brûle une partie de ce que François Caradec a appelé sa "bibliothèque imaginaire" (18).

Plus vaste, s'il se peut, semble être le propos de Fernando Pessoa, dont les invectives se caractérisent par leur amplification et dépassent largement la littérature pour s'étendre à la politique, à la religion et même aux principales nations du monde. Dans ce nettoyage général, on trouve l'influence de Nietzsche, telle qu'elle s'exprimait déjà dans certains manifestes futuristes et telle qu'on la trouve aussi dans certaines des *Poésies d'Alvaro de Campos*. Mais Pessoa, qui "n'avait jamais pris vraiment au sérieux les réalisations futuristes" (19), s'attaque surtout aux "mandarins de l'Europe" par goût de la polémique. Son travail de nettoyage ne vise, affirme-t-il dans la suite de son texte, qu'à préparer l'abolition de la personnalité et de l'individu, ce qu'il réalisera quant à lui en laissant parler ses hétéronymes à sa place.

Par contraste, les ambitions de Fargue semblent nettement plus

restreintes. Son catalogue reprend certains noms cités par Ducasse (Chateaubriand, Byron, Lamartine) et ne fait en somme qu'étendre le Romantisme jusqu'à d'Annunzio. Se situant sur le seul terrain de l'art littéraire (et non plus, comme Ducasse, de la morale), il exécute rapidement, en formules finalement plus métaphoriques que satiriques, les écrivains qui sont à ses yeux coupables d'enflure et de boursoufflure. Et c'est tout naturellement qu'il poursuit, dans le même style: "Ils déclament au centre d'un panorama de saints lieux, comme couronnés de feux de Bengale, comme d'illustres dômes chauves à perruque d'or et de boccas pataclassiques: "Accourez, flammes de l'Esprit!" (20)

Peut-être est-ce Pessoa qui, sans le savoir ni encore moins le vouloir, sera resté le plus fidèle à l'esprit même des sarcasmes de Ducasse. Mais si l'on voulait absolument chercher des analogies modernes au catalogue des Grandes-Têtes-Molles tel qu'il figure dans *Poésies I*, c'est peut-être - et nous le disons sans ironie - dans certains écrits de Salvador Dali, esprit par ailleurs très imprégné de *Maldoror* (21), qu'il faudrait aller les chercher. Nous pensons plus particulièrement ici au manifeste *Hommage à Meissonnier* (22), où la réhabilitation de l'académisme le plus plat, en l'occurrence les peintres pompiers, s'effectue également par un renversement de toutes les valeurs esthétiques; on pourrait aussi évoquer le pamphlet intitulé *Les Cocus du Vieil Art moderne* (23). Paradoxe?

Dali a placé Meissonnier et Bouguereau au-dessus de Cézanne et de Picasso, de la même manière qu'Isidore Ducasse avait hissé Villemain au pinacle, et proclamé qu'un élève de troisième était "plus fort, plus capable, plus intelligent que Victor Hugo".

Jean - Paul GOUJON
Universidad de Sevilla

NOTES

(1) Fargue aurait même, en 1893 ou début 1894, rencontré et interrogé Gustave Hinstin, qui, trente ans auparavant, avait été professeur de Ducasse au lycée de Pau. Malheureusement, Fargue ne nous a rien livré de cette rencontre (cf. Fr. Caradec, *Isidore Ducasse conte de Lautréamont*, Idées, Gallimard, 1975, p. 315).

Précisons toutefois que Fargue, qui, à la même époque, fréquentait Remy de Gourmont, avait très probablement lu l'article de celui-ci sur *Poésies* de Ducasse (*Mercure de Fr.* fév. 1891), article où se trouve textuellement reproduit tout le catalogue des Grandes-Têtes-Molles (cf. J.P. Lassalle, "Note", *Cahiers Lautréamont*, XIX-XX, 2^e semestre 1991, p. 79-80).

(2) Il est singulier qu'on n'ait jamais, sauf erreur, remarqué le néologisme que constitue la forme *grincheur*, qui ne figure ni dans Littré, ni dans Bescherelle, ni dans Robert, ni dans Hatzfeld-Darmesteter. Serait-ce une coquille ? ou bien une forme méridionale pour *grincheux*?

(3) Lautréamont, *Les Chants de Maldoror et autres oeuvres*, éd. P. Besnier, Livre de Poche, 1992, p. 249.

(4) F. Pessoa, *Ultimatum*, in *Le Retour des dieux*, éd. Champ Libre, 1973, p. 109-110. Ce texte, signé Alvaro de Campos, avait paru dans le numéro 1 (nov. 1917) de *Portugal futurista*.

(5) L.P. Fargue, *Suite familière*, in *Poésies*, Gallimard, 1963, p.256.

(6) Lettre à Poulet-Malassis, 23 oct. 1869, in Lautréamont, éd. cit., p. 278.

(7) cf. notre communication "Léon-Paul Fargue, surréaliste à distance ?" in actes du colloque *Dada-Surrealismo : precursores, marginales y heterodoxos*, Serv. de Publ., Universidad de Cádiz, 1986, p. 20-22.

(8) Voir à ce sujet le livre d'André Beucler, *Vingt ans avec Léon-Paul Fargue* éd. Milieu du Monde, Genève, 1952, *pass.*

(9) *Poésies I*, in Lautréamont, éd. cit. p. 243.

(10) *Ibid.*, p.245.

(11) Lettre à Poulet-Malassis, 21 fév. 1870, *ibid.*, p. 280

(12) M. Saillet, "Notes pour une vie d'Isidore Ducasse et de ses écrits", in Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, Livre de Poche, 1963, p. 37.

(13) Lettre à J. Darasse, 12 mars 1870, in *op. cit.*, p. 281.

(14) L. Badesco; *La Génération poétique de 1860* Nizet, 1961, t. I, p. 158.

(15) Lettre à A. Fraisse, 18 fév. 1860 (*Correspondance*, éd. Cl. Pichois, Pléiade, Gallimard, 1973, t. I, p. 675). Le passage en question avait été reproduit, du vivant de Ducasse, dans un article anonyme du journal *Paris* (24 mai 1869).

(16) P. Besnier, éd. cit., p. 360.

(17) Sur Hinstin, professeur de Ducasse, et de possibles allusions à celui-là dans *Poésies I*, cf. Sylvain-Christian David, "D'Hinstin", *Cahier Lautréamont*, n° III-IV, 2^e semestre 1987, p. 35-36.

(18) Fr. Caradec, *op.cit.* p. 335-339.

(19) José Augusto Seabra, "Le retour d'Orpheu" in F. Pessoa, *op. cit.*, p. 14. Sur l'opinion peu indulgente que Pessoa avait de Marinetti, cf. "Marinetti, académicien", in *Poésies d'Alvaro de Campos* Gallimard, 1968, p. 167.

(20) L.P. Fargue, *op.cit.*, p. 256-257.

(21) On lui doit à ce propos une remarquable série d'eaux-fortes illustrant *Les Chants de Maldoror* (éd. Skira, Genève, 1934).

(22) *Hommage à Meissonnier* (1967), repris in S. Dalí, *Oui*, Denoël-Gonthier, 1971, p. 134-147.

(23) S. Dalí, *Les Cocus du Vieil art moderne* Fasquelle, 1956.

Michael PAKENHAM

Amédée Pigeon, précurseur de Laforgue

Amédée Pigeon, precursor de Laforgue

A su muerte, Jules Laforgue deja terminado el manuscrito de un libro titulado Berlin, la Cour et la Ville, fruto de su experiencia en tanto que lector en la corte de la Emperatriz Augusta de 1881 a 1886. Luego de la derrota de 1870, semejante tema apasionaba a los franceses y el poeta, duplicado en crítico de arte entusiasta del Impresionismo, fue un testigo privilegiado de la vida de la Corte, de la misma manera que su predecesor Amédée Pigeon, autor de L'Allemagne de M. Bismark (1885). A fin de comprender mejor la originalidad de la obra póstuma de Laforgue, en este estudio sobre Laforgue exiliado voluntario en Alemania, se evoca el recuerdo de este francés, olvidado en la actualidad pero que el autor de Les Complaintes encontraba muy simpático.

Aborder le sujet de Jules Laforgue et l'Allemagne, c'est, me semble-t-il, s'attaquer à la rencontre de trois cultures plutôt que deux, mais rassurez-vous, mon propos n'est pas de ressasser l'influence de la pensée allemande sur le poète, ni traiter de son exil outre-Rhin. Je vais tout simplement considérer Laforgue comme témoin de la vie berlinoise, comme l'avait été son prédécesseur Amédée Pigeon, au poste de lecteur de S.M. l'Impératrice Augusta.

Berlin, la Cour et la Ville est le dernier ouvrage de Laforgue par ordre de composition et de publication. Mon but en vous présentant ce volume posthume est d'essayer de démontrer qu'il a été - sans

prétendre au chef-d'oeuvre - indûment négligé au cours des ans. Tout le monde sait que Laforgue, après avoir fait ses preuves comme poète de génie, s'est avéré, grâce aux *Moralités légendaires*, prosateur génial. Comme journaliste Laforgue avait déjà une certaine expérience. A l'âge de 19 ans il avait été un des principaux collaborateurs de *La Guêpe* avec de nombreuses "Chroniques parisiennes". Avec *Berlin, la Cour et la Ville* nous avons affaire à un Laforgue non pas reporter mais plutôt mémorialiste. Il n'était ni le correspondant attitré d'un journal parisien comme son ami Lindenburg, ni un envoyé spécial tel un Jules Huret qui devait faire plusieurs enquêtes approfondies, dont une en Amérique du Sud. Le manuscrit laissé par Laforgue prouve que l'ouvrage était bel et bien terminé et prêt à être imprimé. Pour une fois, il ne s'agit pas de brouillons ni de variantes ! Qui plus est, il tenait un sujet en or car le public français, à la suite de la guerre de 1870, ne pouvait manquer de s'intéresser à l'Allemagne de Guillaume Ier. Amputée de l'Alsace-Lorraine, l'estée de 5 milliards de francs-or, la France ne pouvait certes pas aimer le nouvel empire germanique, mais elle avait tout intérêt à le connaître. Laforgue avait bien trouvé un éditeur pour son ouvrage, malheureusement le directeur de la maison d'édition Quaintin exigeait quelques remaniements et, pour comble, que l'auteur mette sur la couverture après son nom *Ancien lecteur de l'Impératrice Augusta*. Laforgue ne balançait point. Il retira son manuscrit illico par respect envers son ancien employeur. En effet l'auteur des *Complaintes* avait rempli le poste de lecteur auprès de sa Majesté Impériale, de novembre 1881 à l'été 1886.

Son geste dicté par sa délicatesse est d'autant plus honorable qu'il lui coûtait cher. Avant de quitter l'Allemagne il avait projeté de disposer d'une somme suffisante pour lui permettre de vivre tranquillement à Paris le temps de se faire une situation. Son mariage d'amour mit fin à ce rêve, et lorsqu'il décida de retirer son manuscrit en juillet 1887 l'argent manquait cruellement au jeune ménage. Quelle différence avec les années précédentes ! Le lecteur de son impériale majesté avait été logé superbement, nourri de mets fins et payé 9.000 francs par an. Avec cette somme, Laforgue était riche. A mon avis la raison de la générosité de l'impératrice Augusta n'était pas due tant à son illustre

rang qu'à sa francophilie. Fille d'une grande duchesse russe, elle avait été élevée à Weimar dans la culture française. Sa prédilection pour la France, la littérature et les arts français, était telle qu'elle n'employait que la langue française pour converser ou même correspondre.

Le couple impérial vivait sous le même toit mais menait des vies séparées depuis longtemps. Afin de rendre sa vie supportable, l'impératrice employait trois chefs français, un cocher français, et un lecteur français. Pour Laforgue, qui fit sa connaissance lorsqu'elle avait soixante-dix ans, elle représentait un type accompli de "grande dame" du XVIIIe siècle.

Le travail d'un lecteur consistait à "dépouiller" les journaux et les revues français afin de choisir les entrefilets et les dépêches susceptibles d'intéresser la souveraine pour la lecture du matin, la séance du soir étant réservée aux livres qui venaient de paraître, ouvrages de littérature, d'histoire et d'art. Parfois, le choix imposé faisait geindre l'auteur des *Complaintes*. "Dieu vous préserve de lire les lettres de M. de Rémusat avec sa mère" fut son vœu adressé à un correspondant à la fin de l'an 1883. Travail peu onéreux en somme, une fois remis de l'émotion de la première lecture si bien décrite dans une lettre à sa soeur. Même à cette occasion, Laforgue a eu la présence d'esprit de sauter habilement un passage considéré trop indélicat pour les oreilles des demoiselles d'honneur. On suppose qu'il faisait très attention également en résumant les commentaires politiques dans les journaux dont il disposait d'un bel éventail : *Le Figaro*, *L'Indépendance Belge*, *le Journal des Débats*, *Le Temps*, *la Revue des Deux-Mondes* fournissaient des articles qui ne manquaient pas de "substantifique moelle". Il y mettait du zèle et convenait parfaitement à sa Majesté car deux mois après son arrivée il affirmait que "de mémoire de lecteur, l'Impératrice n'avait jamais lu aussi assidûment".

Qui l'avait donc précédé, et comment Laforgue, pauvre étudiant habitant un garni au Quartier latin, avait-il été nommé à ce poste qui

changeait sa vie et lui donnait tout le loisir nécessaire pour créer son oeuvre ?

Avant la guerre de 1870, l'Impératrice Augusta avait eu deux lecteurs. Le premier ne fit pas long feu; le second occupa ses fonctions pendant vingt ans. Nous ne savons quasiment rien au sujet du troisième qui, lui aussi, mourut fidèle à son poste. Je le soupçonne d'avoir été un monsieur d'âge mûr. Son successeur, Auguste Gérard, entra dans sa fonction en 1876 et en quitta en avril 1880 pour commencer une belle carrière dans la diplomatie qui termina avec le poste d'ambassadeur auprès d'une autre cour impériale, celle du Japon. Né en 1852, Gérard est le premier jeune Français choisi pour ce poste délicat de lecteur qui faisait de lui un témoin privilégié de la vie de la Cour, même s'il ne voyait l'Empereur qu'aux bals officiels ou à l'Opéra, ou Bismarck au Reichstag. Gérard, connu de Gambetta depuis sa jeunesse, avait été choisi exprès par ce dernier pour remplir la mission de faire entendre la parole française dans un milieu où elle n'avait guère d'accès. Gérard accepta à condition que l'Impératrice et la Cour sachent qu'il était républicain convaincu.

Ce qu'il a raconté de sa vie là-bas démontre que ses successeurs suivront un programme semblable. Les devoirs officiels exigeaient deux séances de lecture par jour, la vie de l'Impératrice étant très méthodiquement réglée et distribuée, tout comme ses déplacements: l'hiver passé à Berlin était immuablement suivi d'une pérégrination comprenant de longs séjours à Coblenche et à Bade, et d'autres plus courts dans des palais situés aux alentours de la capitale. Deux mois de vacances étaient accordés au lecteur, mais même lorsqu'il travaillait, il disposait de grands loisirs qu'il mit à profit pour écrire. Gérard collaborait à plusieurs revues. Il composa beaucoup de vers, y compris une petite comédie et quelques nouvelles. Inutile, je pense, de souligner les parallèles avec Jules Laforgue. C'est Gérard, le premier, qui fit la connaissance du jeune Théodore Lindenlaub venu à Berlin en mission d'études et qui deviendrait correspondant du *Temps*, Lindenlaub qui, de retour à Berlin en se rendant au Prinzessinen-Palais, comptant trouver le successeur d'Auguste Gérard, Amédée Pigeon, tombe avec

surprise sur le nouveau lecteur, Jules Laforgue ! Pigeon, auteur d'un recueil de poésies publié chez Lemerre, romancier avec plusieurs contes à son crédit, mérite d'être mieux connu, surtout comme critique d'art. Aujourd'hui, cependant, il retient notre attention en tant qu'auteur d'un fort volume: *L'Allemagne de Monsieur de Bismarck*. La partie consacrée à la Cour et à la capitale est évidemment le résultat de ses observations comme lecteur. Sa nomination est vite expliquée. On attribue généralement la nomination de Laforgue à l'influence conjuguée de Charles Ephrussi et de Paul Bourget. Or Pigeon et Bourget étaient très camarades. Dans *La Vie inquiète*, Bourget dédie un poème à Pigeon et un autre à Gérard. Voilà donc un lien entre deux lecteurs. Ce n'est pas le seul. Ce qui est inconnu, je crois, c'est le fait que Pigeon, tout comme Bourget et Gérard, était "barbiste". Les trois avaient été condisciples au collège Sainte-Barbe, tous les trois connaissaient leur aîné Georges Hérelle et gardaient la même vénération pour la mémoire d'Adiré Juvigny, poète mort jeune. Ce qui est peu connu, c'est que Pigeon, qui était allé se perfectionner en allemand à Bonn, fut nommé précepteur de littérature française auprès du prince Wilhelm. Lorsque le petit-fils de l'Empereur commença ses études universitaires, il renouvela son engagement jusqu'en juillet 1879. Pendant cette période Pigeon et Gérard étaient en relation. Par exemple, le 26 novembre 1878, Pigeon écrivait à Elémir Bourges que Gérard allait venir le voir le lendemain; en juillet l'année suivante Bourges apprend de Pigeon que Gérard se trouvait à Coblenche et que ce dernier voulait voir l'auteur du *Crépuscule des Dieux* arriver avec son manuscrit - peut-être en lirait-il quelques chapitres à l'Impératrice, ce qui nous donne à rêver. Nous ne sommes donc pas surpris d'apprendre (cette fois-ci par une lettre inédite de Bourges) que "le bucolique et nonchalant Pigeon pourrait bien aller à Berlin, comme lecteur de la reine Augusta".

Pigeon prit donc la relève. Sa nouvelle vie préfigure celle de Laforgue. Coblenche l'enthousiasma. Contrairement à Laforgue cependant, Bade plaisait à Pigeon:

"J'ai vu un Bade d'automne merveilleux, qui restera dans mon souvenir, et que je placerai quelque part comme fond d'une

nouvelle que je veux écrire quand j'aurai fini celle à laquelle je travaille, et qui se développe dans ma tête de jour en jour". (Ce même fond figure évidemment dans "Le Miracle des roses"). Mais tout comme Laforgue, Pigeon profita de la présence dans cette ville d'eau d'un homme de lettres qui faisait toujours hommage de ses ouvrages à l'Impératrice. Dans la même lettre adressée à Bourges, Pigeon dit ceci:

"- J'ai beaucoup causé à Bade avec Maxime du Camp: je l'ai jeté sur Flaubert, Gautier, Delacroix, et il m'a raconté quantité d'anecdotes que j'ai notées pour toi..."

Etant à Coblenz en novembre 1880, Pigeon s'impatientait d'arriver à Berlin afin d'apprécier à loisir les chefs-d'oeuvre du musée aperçus lors d'une précédente visite à la capitale en compagnie, j'imagine, de son auguste élève, car il avait mandé à Bourges:

"Je suis revenu (...) de Berlin, où j'ai tout vu, ville, musée, opéra de gala, concert dans la Salle-Blanche, des généraux, des maréchaux, des épaules nues couvertes de diamants, des Altesses de tous les points du Globe, et une salle à peu près aussi belle que celle du *Crépuscule des Dieux*".

La lettre de novembre 1880 paraît être la dernière conservée par Bourges. Vers la même époque, la famille de sa fiancée vient passer l'hiver à Paris, nous privant ainsi d'information concernant Amédée Pigeon, ses activités et ses impressions en Allemagne au cours de la première moitié de 1881. La correspondance de Bourges avec sa fiancée reprend heureusement, et en septembre il y est de nouveau question de notre ami Amédée Pigeon qui projetait de voir pendant son congé annuel les musées des Pays-Bas. Mais au moment où il comptait faire ce beau voyage, on l'a rappelé de la part de S.M. l'Impératrice d'Allemagne et Reine de Prusse. Ennuyé au possible, Pigeon put faire malgré tout le voyage artistique prévu parce que l'Impératrice eut la bonne grâce de tomber malade. D'autre part il avait le projet de poursuivre des pourparlers de mariage. On se souvient que son Impériale Majesté exigeait le célibat des gens de sa

maison; cette condition sera d'ailleurs la principale raison de la démission de Laforgue. De même, elle a certainement affermi la volonté de Pigeon. Donnons la parole à Bourges: "Pigeon a rompu avec l'Allemagne, il est en révolte ouverte et n'y veut retourner. Ce sera peut-être notre ami Blondel qui lui succédera". Voilà un petit fait inconnu. De même que Gérard avait suggéré Pigeon comme successeur, Pigeon avait sans doute pensé à Anthony Blondel, ancien barbiste et auteur du *Roman d'un maître d'école*. Quoiqu'il en soit, l'influence décisive fut celle de Charles Ephrussi, historien d'art et collectionneur pour lequel Laforgue travaillait à mi-temps comme secrétaire, qui avait répondu de lui auprès de l'Impératrice, ayant plus d'une attache à Berlin.

Entre le retour d'Allemagne de Pigeon et la nomination de Laforgue, les deux jeunes gens ont dû se rencontrer. L'un avait beaucoup à apprendre de l'autre. Arrivé à Berlin le 1er décembre, le nouveau lecteur reçoit le 11 une lettre de Bourget et une autre de Pigeon. Celui-ci n'était jamais loin de ses pensées car au début de son séjour Laforgue se réchauffait les yeux avec une pile de crépons japonais laissés par son prédécesseur. Puis, le 29 janvier 1882, Pigeon lui apprend que Bourget était très découragé. Ce n'est qu'une hypothèse, mais je soupçonne que cette lettre avertissait Laforgue que Pigeon allait bientôt publier une série d'articles consacrés à l'Allemagne contemporaine. En effet, il débuta le 8 février par un sujet à sensation: la Cour impériale ! A Berlin cet article produisit un triste effet. Trois jours plus tard, Laforgue en informe Ephrussi:

"La nouvelle s'est répandue au milieu d'un bal à la cour et a fait du bruit. Un peu de cette petite trahison est retombé sur moi. Mais j'ai pris mes mesures et j'ai eu avec le secrétaire de l'Impératrice une petite conversation qui arrêtera net toutes les méfiances à mon égard".

Le cas de Pigeon, selon son successeur qui ne savait pas ce qui allait arriver, était assez singulier. Ce qui arriva à mon avis, c'est qu'il y eut une vive réaction diplomatique: la suite promise pour la semaine suivante par *Le Figaro* ne parut point. On s'attendait à ce que ce

second article soit un portrait de l'Empereur comme dans le livre de Pigeon: *L'Allemagne de M. de Bismarck*, mais non, *Le Figaro* publia le 22 février un article sur les théâtres. Ensuite les sujets suivants furent traités: les Faubourgs, Les musées, comment on mange à Berlin, Bonn, Coblenz, enfin, le 19 avril, M. de Bismarck. Une deuxième série commença le 18 mai par Cologne.

La date 1885 est gravée dans nos mémoires comme étant l'année où *Les Complaintes* virent enfin le jour; c'est aussi l'année de la publication du fort volume de Pigeon, *L'Allemagne de M. de Bismarck*, composé d'un choix de ses chroniques parues dans le *Figaro*. C'est un livre que Laforgue connaissait très bien en tant que lecteur du journal. C'est aussi l'année où le poète et le journaliste avaient eu l'occasion de se connaître davantage. Tous les deux se trouvaient à Paris en juillet et Laforgue fit part à Gustave Kahn de ses impressions:

"J'ai beaucoup vu Pigeon (...). C'est un bonhomme charmant et de la meilleure compagnie qu'on puisse rêver en ce bas-monde d'écumeurs."

De son côté, Pigeon fit un très perspicace compte rendu des *Complaintes*.

Si je vous ai présenté Amédée Pigeon, ce n'est pas seulement parce que je trouve d'intéressants parallèles entre lui et Laforgue, c'est aussi parce que le livre de Pigeon allait être en partie une entrave pour son successeur. Tous les deux, une fois libérés de leur poste de lecteur, avaient eu l'intention de tirer profit de leurs expériences. Nous savons que Laforgue refusa une pension de l'Impératrice afin de rester libre. Il fallait trouver de l'inédit pour un public français gourmand des moindres faits et gestes de la famille impériale, curieux de comprendre toutes les raisons de la défaite de 1870, mais surtout anxieux de mieux connaître l'ennemi afin de mieux préparer la Revanche. Le titre du livre de Pigeon, *L'Allemagne de M. de Bismarck*, est un titre global, celui de Laforgue, *Berlin: la Cour et la Ville* est déjà plus restreint,

mais même là il y avait un prédécesseur dans la scandaleuse publication, sous le pseudonyme du comte Paul Vasili, de *La Société à Berlin*. Vu la réaction à la Cour devant le premier article de Pigeon dans *Le Figaro*, on aimerait savoir comment l'entourage de l'Impératrice avait réagi devant le portrait de la grande-maîtresse de sa maison, ou encore celui de la comtesse Hacke, dont Laforgue louait constamment l'amabilité.

Berlin suscitait beaucoup d'intérêt dans les années 1880. Après un peu plus d'un an passé en Allemagne, Laforgue envisageait de composer des croquis berlinois pour *La Vie moderne* (les croquis étaient à la mode, *Croquis parisiens* de Huysmans, etc.). Le lendemain du bal à la Cour où la nouvelle de la turpitude de Pigeon au *Figaro* s'était propagée, Laforgue ne disait-il pas à propos de la Princesse royale qu'elle était "d'une distinction bien complexe dont on démêlerait les éléments avec plaisir *la plume à la main*"? A peine arrivé dans la capitale pour la première fois, il s'était laissé aller à cette tentation. Ayant fait le voyage par train de Coblenz dans le même compartiment que le comte Nesselrode, le grand-maître de l'Impératrice, "un charmant et sceptique monsieur", le nouveau lecteur avait écrit des pages sur lui "uniquement pour le plaisir de l'analyser ou du moins le monsieur qu'il semblait être." Pourtant, dans *Berlin. la Cour et la Ville* le comte Nesselrode est juste mentionné.

A la fin de son exil, Laforgue pensait intituler son livre *Berlin dans la rue*, ce qui semble exclure la Cour abritée dans ses palais, et s'accorde avec l'observateur qui regardait "passer le carnaval de la vie: sergents de ville, artistes, souverains, ministres, amoureux, etc.". Pourtant à son premier thé chez la Princesse royale il avait glané des pages de notes: "Un curieux profil de diplomate anglais. De vieux gâteaux chamarrés de ferblanteries dorées. Et les femmes." Ayant quitté définitivement l'Allemagne, nous savons que Laforgue avait distribué ses notes pour son livre en douze cahiers équivalents à un fort volume Charpentier. Est-ce à dire que l'auteur s'est trompé dans ses calculs ou a-t-il opéré un choix sévère dans cet amas de documents dont aucune feuille ne nous est parvenue? L'ouvrage, même si le chapitre "Nos bons voisins" ne manquait pas, est loin de renfermer le

nombre de pages d'un tome à couverture jaune de la maison Charpentier.

Laforge se flattait de sa situation supérieure de témoin direct. *L'Illustration* lui ayant demandé d'écrire le texte d'un numéro spécial prévu pour l'annonce éventuelle de la mort du vieil Empereur Guillaume, il était fier de proclamer: "l'article sera épatamment unique de *vu* et de *renseignements*." Contrairement aux Français qui faisaient un tour en Allemagne comme touristes puis publiaient leurs impressions (stimulés par l'énorme succès du *Voyage au pays des milliards* de Victor Tissot), Laforge, tout comme Pigeon, insistait sur le fait qu'il y avait vécu longtemps. Lorsque Henry May faisait ses conditions à Laforge pour la publication de son *Berlin: la Cour et la Ville*, l'auteur s'exprima dans un passage capital d'une lettre adressée à Wyzewa:

"La seconde partie lui (c'est-à-dire à May) paraît avoir été dite par de précédents ouvrages, - ce qui est une erreur (il s'agit des mœurs berlinoises). Je n'ai au contraire donné que du nouveau, ayant séjourné placidement 5 ans à Berlin et non passé une quinzaine dans un hôtel. D'autre part, il voudrait que, cela supprimé, j'allonge le chapitre *cour*. Ce qui est impossible. Je sais tout et il n'y a pas davantage."

D'autre part, Pigeon avait déjà eu la même prétention:

"Je voudrais dire ici sur la Cour d'Allemagne, sur Berlin, sur l'Allemagne, tout ce que j'ai vu, entendu, deviné".

Est-il possible d'établir aujourd'hui ce que Laforge apportait de nouveau et s'il avait tout dit sur la Cour ? Après plus de cent ans, les grands changements de goût rendent la tentative difficile. J'ai déjà mentionné que Laforge nouvellement installé dans ses fonctions avait sauté un passage jugé leste; pour nous, ce passage d'un article de la respectable *Revue Deux-Mondes* semble tout-à-fait anodin. A mon avis la manière directe dont Laforge parlait de l'Impératrice aurait apporté quelque chose de nouveau au public d'alors, par exemple d'évoquer une impératrice trônant dans sa chaise roulante; je constate que Pigeon parle simplement d'un fauteuil ou, lorsqu'il évoque les séjours d'antan à Coblenz - l'Impératrice marchait à pied comme un

simple mortel - il signale que: "Aujourd'hui les promenades sont impossibles; l'impératrice passe la plupart des journées sur sa chaise longue (p. 328)". Le côté invalide est ainsi escamoté. Le portrait physique de cette "grande dame" est plus réaliste chez Laforge: "tout est un peu masculin chez elle (...). Le teint, naturellement hâlé, se dissimule plus que franchement sous des artifices dont il faut être berlinoise pour se choquer ...(p 62)." Etre hâlé, même naturellement, n'était acceptable que chez les paysans. Du moins Laforge ne parle pas de maquillage verdâtre comme ce fut le cas dans une lettre ! Malgré le fait qu'il dit que le visage de l'Impératrice est "émacié et travaillé", la façon de présenter sa voix plaintive et ses gestes languissants et d'ajouter que "Depuis l'âge de neuf ans, elle n'a(vait) pas passé un jour sans prendre quelque médecine" donne l'impression que nous avons affaire à une hypocondriaque, quoiqu'il fasse ressortir sa volonté de surmonter ses infirmités afin de donner de temps en temps l'illusion qu'elle pouvait recevoir debout. Il n'a pas peur de rapporter un mot spirituel de la femme âgée qui laissait entendre qu'elle était chauve ! Mais il tait le léger branlement incontrôlable de la tête. Pourtant l'impression des années de souffrance n'est pas rendue. D'un caractère difficile certes, elle insultait sa bru (p. 55). On disait d'elle à Berlin "ni épouse, ni mère, ni grand-mère" (p.60). Voilà le prix qu'elle payait pour être venue de Weimar, être "étrangère", point "gemütlich", et l'opposée de son mari prussien par son éducation et ses goûts.

Le portrait de l'Empereur et celui de son épouse rappellent les portraits parallèles de La Bruyère. L'Empereur est inculte en tout sauf l'armée, son français est composé de clichés, il n'a lu qu'un seul livre français, s'il aime l'opéra et le ballet, c'est à cause des divas et des ballerines, sa voix porte mieux que celle de son fils, etc.. Comme ses ancêtres, il est avare; mais malgré tout il a un caractère d'or dans sa vieillesse (p. 56), tandis que la générosité de l'Impératrice est confirmée par ses nombreux legs (1). Comme La Bruyère, Laforge varie l'exposition de ces deux portraits parallèles et les nuances, il fait entendre les deux protagonistes en discours direct, il les situe dans leur habitat dépourvu de salle de bain, mais encombré de cadeaux de Noël d'un mauvais goût.

Ce qui m'amène à un dernier point, une question de style: la répétition. Si le palais n'a pas "la moindre salle de bain" (p. 50), la chose est assez surprenante pour mériter d'être répétée. Mais la répétition au sujet des cadeaux de Noël n'était pas nécessaire.

Lorsque Laforgue nous informe par deux fois que l'Impératrice s'est réconciliée avec son ennemi Bismarck, par trois fois qu'elle irait se retirer à Rome après la mort de son mari, par quatre fois que sa maison comprend quatre caméristes (il est vrai qu'à la quatrième fois il n'insiste pas sur le fait que ces demoiselles logent au palais), faut-il parler de négligences ou d'effets d'insistance? J'avoue être un peu perplexe. D'une part, je suis sûr qu'à une première lecture ces répétitions ne sautent pas aux yeux, d'autre part en se penchant très attentivement sur le texte on en trouve beaucoup. La question n'est pas pour autant facilement réglée. En général Laforgue nuance ses redites, il y glisse quelques petits renseignements nouveaux, ce qui apporte de la variété et fait pencher peut-être pour la thèse qu'il voulait souligner certaines choses. Ce qui est certainement un effet de style délibéré, c'est le grand nombre de phrases sans verbe dans le chapitre consacré à l'avenue des Tilleuls. Cela donne vraiment l'impression d'une suite d'instantanés prises dans la rue.

En somme, il capte bien la vie de la capitale, il présente, sans prétendre être un guide pour touriste, ce qui serait intéressant pour un Parisien tout en évitant ce qui était trop connu comme les moeurs des étudiants.

Laforgue a su faire d'une manière concise autre chose sur l'Allemagne que son prédécesseur Amédée Pigeon. D'un métier modeste, il a su se montrer l'égal d'un futur ambassadeur de France, Auguste Gérard, ancien élève de l'Ecole Normale Supérieure appuyé par Gambetta, d'un Amédée Pigeon barbiste, ami de Bourget et neveu d'un membre de l'Institut.

Montévidéen de naissance, Français de retour dans le pays de ses ancêtres, exilé en Allemagne où il n'avait guère l'occasion de parler allemand, Laforgue y apprit l'anglais et s'y est épris d'une

Anglaise. Michel Pierssens avait raison de souligner hier que les facilités linguistiques sont en premier lieu la clef qui ouvre d'autres cultures. La rencontre de plusieurs cultures (n'oublions pas l'Amérique du nord avec Whitman) chez Laforgue est évidente, mais son expérience allemande fut décisive pour sa vie et dans son oeuvre.

Michael PAKENHAM
Universidad de Exeter

NOTE

(1) voir la liste reproduite par Clara Tschudi, 1900, pp. 186-187.

Isidoro Lautréamont Ducasse: el Demonio aproximativo

Isidore Lautréamont Ducasse: le démon approximatif

Né et mort dans deux cités assiégées, Isidore Lautréamont Ducasse a provoqué la solitude des exégèses. Il a fait le siège de la critique, l'obligeant, en démon lucide, à déclarer la nullité de toute vérité théologique du texte. Le mouvement de son écriture, autoexplicatif en permanence, décrit ironiquement l'insuffisance de ces explications. Expliquer, dès lors, produit un discours de plus, une puissance de lecture, non la révélation d'essences occultes. Mettant en évidence et déstabilisant l'opération de la lecture depuis l'intérieur du texte, Lautréamont nous dit que la vérité de la lecture n'est rien de plus que la métamorphose du sens. Ainsi, seul ce dernier peut être produit et non découvert: créé, risqué, sans illusions métaphysiques.

Nacido y muerto en dos ciudades sitiadas, hijo de dos sitios, el montevideano que desapareció en París ha legado uno de los estallidos más potentes contra toda clase de muros, en donde los ladrillos de la Retórica y los de la Ciudad de Dios saltan hechos añicos.

La trayectoria vital de Isidore Ducasse y, particularmente, las posibilidades de sentido abiertas por "Los cantos de Maldoror" y "Poesías" han sido objeto de múltiples escrituras. Entre ellas se destacan los trazos de una heterogénea ficcionalidad crítica que echa simultáneamente, inevitablemente, luz y oscuridad sobre ese fenómeno tricéfalo que es Ducasse-Lautréamont-Maldoror. ¿Quién era?,

¿qué quiso o dijo en lo que escribió?; son, al parecer, las preguntas que con mayor frecuencia se reproducen. Como que su poética estuviera revelando la función ilusoria de toda crítica procuradora de un *nétimon*, buscadora de un centro de verdad que la oscuridad de la obra se encargará de velar: un centro siempre presente y que espera ser encontrado. En ese sentido, la producción "Lautréamont-Ducasse" es un discurso desmitificador sobre esa crítica; resulta una exigencia de que esa crítica se desideologice, viéndose a sí misma como ilusión metafísica. El continuo grado de resistencia de *Los cantos...* a exhibir una verdad última es la mejor demostración de que a toda empresa crítica le corresponde la producción de sentidos, no el descubrimiento de uno de ellos como paráfrasis de la verdad.

Una violencia de lenguaje tal, tanto en la conciencia enunciativa que abre *Los cantos...* como en las inversiones paródicas de "Poesías", solo puede ocasionar una violencia en las convenciones de la lectura y, por lo tanto, un repliegue de la conciencia crítica sobre su estructura, una reducción a su propio objeto. Semejante acontecimiento permite ser leído como *aproximación para-sí*, en el sentido de una crítica que se ve compelida a ser el objeto de su conciencia, a estar más que nunca ante sí porque no encuentra la esencia de la obra" que se le ha interpuesto. Precisamente porque esa obra parece declarar a cada instante que no tiene esencia, que su escritura es el delirio de los valores, incluido el del lenguaje. Entonces la literatura solo procede de la aniquilación de la literatura; Dios solo remite a una ausencia celestial que es una presencia prostibularia; en tanto Maldoror es la metamorfosis permanente en que se afirma y se niega, y *únicamente así es dable a nosotros*, porque de hecho "yo es un otro", según el delirio lúcido más tarde acuñado por Rimbaud.

Es esta *otredad* la que aquí nos interesa, pues informando la estructura de *Los cantos...* y *Poesías* es capaz de conducir a la crítica a su *mismidad*, a su soledad ante sí, en donde *lo mismo* no deja de ser un lugar habitado por *lo otro*.

Produciendo sentidos, aunque no lo sepa, toda actividad crítica está obligada a agregar *otro texto sobre el texto*. Dicha producción es,

definitivamente, interpretación, parcelación: un riesgo de sentidos contruidos por la lectura.

Para Roland Barthes, no es cierto que la crítica literaria pueda decir cualquier cosa sobre la obra. Sin embargo ello no significa que deba tener temor de "delirar"; justamente "porque el derecho de "delirar" es una conquista de la literatura desde Lautréamont, a los menos, y la crítica bien podría entrar en una crisis de delirio obedeciendo a motivos poéticos, por poco que los declarase (...) porque los delirios de hoy son a veces las verdades de mañana" (1). Esta vinculación lectura crítica-Lautréamont resulta capital, pues anulando en general la dicotomía literatura-crítica literaria, permite en particular considerar a *Los cantos...*, por lo menos, como textos "literarios" que movilizan a los textos "críticos" hacia la posibilidad del delirio, es decir, hacia el *descentramiento* metodológico y del objeto. Una obra que hace fugar a la lectura de todo punto fijo y conforme, estructurando constantes e imprevisibles metamorfosis; una estructura que incita al delirio del lector porque lo contamina con su propio discurso, para reproducirse así en metadiscurso, solo puede estar proponiendo la *destrucción de las operaciones teológicas* de la lectura en general y de la crítica literaria en particular. No es posible el acceso a una esencia porque esta nunca ha estado allí. No hay una verdad que revelar, y si la hubiese, debe entrar en conflicto con la conciencia antirretórica del texto, que no es más que el funcionamiento escritural de la antimetafísica cristiana que lo produce. Ello se pone de manifiesto en la irónica evaluación - prolegómeno del canto VI de Maldoror:

Los cinco primeros relatos no fueron inútiles; constituían el frontispicio de mi obra, *el fundamento de la construcción, la explicación preliminar de mi poética futura*: y me debía a mí mismo, antes de cerrar mi valija y partir hacia las comarcas de la imaginación, informar a los sinceros aficionados a la literatura, con el bosquejo rápido de una generalización clara y precisa, del fin que me había propuesto perseguir. Por lo tanto, es mi opinión que ya la parte

sintética de mi obra está completa y suficientemente parafraseada. *Por ella estáis informado de que me he propuesto atacar al hombre y a aquel que lo creó*" (2) (los subrayados son nuestros).

Desde el comienzo de *Los cantos...* se viene enunciando este propósito; la explicación del mismo se convierte en una luz compartida a los efectos de "entender" el texto, lo cual parece seguro. Sin embargo, como acertadamente señala Aldo Pellegrini, aunque Lautréamont "se ha adelantado a todo comentario explicándose a sí mismo", ello no evita la solidez del riesgo: "mientras más claras son las explicaciones, más profundo se vuelve el misterio de su obra", hecho que constituye "la última y definitiva ironía que nos reservaba el poeta" (3).

Un plan que incluye la continua autoexégesis, que en su ironía sabe que no agota el sentido de lo que explica, es una parodia de la crítica a partir de la renuncia a la verdad del texto. Esa "crítica interna" contenida en *Los cantos...* funciona como acusación no solo a la retórica normativa, (4) sino a la crítica literaria que, de algún modo, podemos denominar *etimológica*, o también *teológica*. En esta dirección cabe reconocer en Isidoro Lautréamont Ducasse a un demonio aproximativo. Mientras fagocita a los mismos procedimientos de la exégesis volviéndolos irónicamente insuficientes, declara, en una modulación particular del aullido, la ilusión del sentido único. Es decir, *destruye la ilusión etimológica* generando un centro de vacío, en donde el enunciado crítico está amenazado, inmediatamente, con la conversión en otra cosa, en un juego de validaciones-invalidaciones. Semejante *metamorfosis que niega una esencia*, deviene en actitud endemoniada, para aproximar a la crítica a sí misma, dejándola sola ante la eventual aspiración (inútil) de recobrar *un ser, objeto teológico del texto*, y lanzándola entonces a la *mismidad* de su abismo: la de crear el sentido, para así ser otra en la *otredad* que la hace superponer sentidos sobre textos, produciéndolos y produciéndose, más poética y más crítica, probablemente, porque "la poesía debe ser hecha por todos".

Hebert BENITEZ PEZZOLANO
Instituto de Profesores Artigas

NOTES

- (1) Roland Barthes, *Crítica y verdad* (traducción de José Bianco), México, Siglo XXI ed., 1987 (8a ed.), pág. 67.
- (2) Conde de Lautréamont (Isidore Ducasse), *Los cantos de Maldoror*, en *Obras completas* (Introducción, traducción y notas de Aldo Pellegrini), Barcelona, Editorial Argonauta, 1978 (2a ed.), canto VI, I, pág. 224.
- (3) Aldo Pellegrini, Introducción citada, pág. 18.
- (4) La operación antirretórica posee un marcado relieve de metalenguaje que fundamenta la construcción de "Los cantos ...". En "Isidore Ducasse y la retórica española" (Revista Maldoror, 17/18, Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 1984, pág. 108). Emir Rodríguez Monegal y Leyla Perrone-Moisés, observan la tendencia lautreamoniana "a comentar constantemente sobre sus propias comparaciones o metáforas", pero entrañando "efectos ridículos" que parodian el *Arte de hablar* del retórico Hermosilla. Oportunamente citan la siguiente formulación, a nuestro entender, destructiva:
"todas estas tumbas, que están esparcidas en un cementerio, como las flores en un prado, *comparación que carece de verdad*" (canto I, 12) (el subrayado es nuestro)



VI. JUICIOS Y PREJUICIOS

Jules Laforgue: puente entre tiempos, continentes y tradiciones literarias

Laforgue, un pont entre les époques, les continents et les traditions littéraires

Jules Laforgue fut le père de la poésie américaine de ce siècle. Son oeuvre a transformé la poésie de langue anglaise et espagnole sur ce continent. Les oeuvres de Leopoldo Lugones, Ricardo Güiraldes, Julio Herrera y Reissig, Ramón López Velarde, José Juan Tablada, Ezra Pound y T.S. Eliot n'auraient pas existé, comme telles, sans la sienne. Jules Laforgue fut un pont entre des temps historiques, des continents seulement géographiques et des traditions poétiques, créant, comme l'a dit Lisa Block de Behar, une extraterritorialité aux formes esthétiques singulières. Dans cet essai, je m'intéresse à l'incidence qu'eut l'oeuvre du franco-uruguayen sur celles de Lugones, López Velarde, Tablada et Eliot.

Siempre me ha sorprendido el hecho de que fuera Jules Laforgue uno de los padres de la poesía moderna en el continente americano. Sin duda alguna, y como ya ha sido comprobado una y otra vez por la crítica, este poeta, nacido en Montevideo - *of all places*- transformó la poesía de lengua inglesa y española, además de la suya propia, es decir la francesa. Las poesías de Lugones, Güiraldes, Herrera y Reissig, López Velarde, Tablada, Pound, Eliot, entre otros, no hubieran existido, como tales, sin la del franco-uruguayo. Jules Laforgue fue un puente entre tiempos históricos, continentes y tradiciones poéticas. Como puente entre tiempos históricos este poeta al asumir una postura crítica ante el simbolismo, movimiento del cual fue parte,

sentó las bases para la poesía del siglo XX. Sus innovaciones hasta el día de hoy siguen germinando. El empleo de coloquialismos, del verso libre, de la ironía como instrumento de la crítica, de monólogos dramáticos y de la máscara poética son constantes en todas las poesías de occidente. Como puente entre continentes su escritura dejó semillas en ambas orillas del Atlántico. Como puente entre tradiciones poéticas su obra es un ejemplo, como bien ha dicho Octavio Paz en un ensayo titulado "Traducción: literatura y literalidad" de "la interdependencia entre creación e imitación, traducción y obra original". En ese ensayo, escrito en 1970, el poeta mexicano nos dice que "traducción y creación son operaciones gemelas. Por una parte, según lo muestran los casos de Baudelaire y de Pound, la traducción es muchas veces indistinguible de la creación; por la otra, hay un incesante reflujo entre las dos, una continua y mutua fecundación. Los grandes períodos creadores de la poesía de Occidente, desde su origen en Provenza hasta nuestros días, han sido precedidos o acompañados por entrecruzamientos entre diferentes tradiciones poéticas. Esos entrecruzamientos a veces adoptan la forma de la imitación y otras de la traducción." Y en otro párrafo agrega que la imitación puede ser original.⁽¹⁾ También señala que mientras que la influencia de Laforgue en Pound y Eliot "es muy conocida" la que ejerció sobre Lugones y López Velarde había sido poco estudiada.⁽²⁾ La crítica hasta ese momento, en efecto, se había ocupado de la incidencia de Laforgue en los poetas de lengua inglesa y poco de la ejercida en los de lengua española. A partir de esa fecha, distintos críticos han ahondado en el tema. Sin embargo, sería Octavio Paz uno de los primeros en referirse a ello. En este pequeño ensayo, partiendo de lo que exponen algunos críticos me referiré brevemente a Lugones, López Velarde, Tablada y Eliot - como cuatro poetas americanos deudores de Laforgue.

En su texto citado, el poeta mexicano nos dice que va a ser en el libro de Leopoldo Lugones *Los crepúsculos del jardín*, publicado en 1905, en donde aparecen en español los primeros rasgos laforguianos: "ironía, choque entre lenguaje coloquial y el literario, imágenes violentas que yuxtaponen el absurdo urbano al de una naturaleza convertida en grotesca matrona". Y en otro párrafo agrega que el

Lunario Sentimental, editado cuatro años más tarde, "a despecho de ser una imitación de Laforgue" fue uno de los libros "más originales de su tiempo y todavía puede leerse con asombro y delicia".⁽³⁾ Según esta afirmación la "imitación" de la obra de Laforgue es al mismo tiempo un ejemplo de originalidad.

Años más tarde, Raquel Halty Ferguson se ocupó en un largo estudio de las convergencias y divergencias entre el poeta argentino y el franco-uruguayo. En su libro, la crítica americana, rastrea las reminiscencias temáticas, metafóricas, léxicas, retóricas y rítmicas laforguianas en la obra de Lugones. Repetir lo que ya se dijo no es necesario. El diálogo que mantiene Lugones con Laforgue es uno de los más ricos de la historia de la poesía moderna. También dicha crítica se refiere a las diferencias estéticas y filosóficas que existen entre los dos poetas. Mientras la obra de Laforgue es una consecuencia de las lecturas que haría el poeta de Schopenhauer, del budismo de la India y de la *Filosofía del inconsciente* de Eduard von Hartmann, la de Lugones es resultado de la atracción que siente el argentino por el mundo helénico - de ahí su carga platónica.⁽⁴⁾

En su ensayo citado, Octavio Paz, nos dice que "la influencia de *Lunario sentimental* fue inmensa entre los poetas hispanoamericanos pero en ninguno más benéfica y estimulante que en el mexicano López Velarde".⁽⁵⁾ Ya en dos ensayos anteriores, titulados "El lenguaje de López Velarde"⁽⁶⁾, escrito en París en 1950 y "El camino de la pasión"⁽⁷⁾, terminado en Delhi en 1963, se había referido a las relaciones entre López Velarde y Laforgue. En el primero de ellos argumenta que el poeta de Zacatecas fue el creador de un lenguaje nuevo, deudor del de Lugones y el de Laforgue. "En ellos - nos dice - aprende López Velarde el secreto de esas imágenes que mezclan, en dosis explosivas, lo cotidiano con lo inusitado y que un adjetivo incandescente ilumina, arte que participa de la fórmula química y de la magia."⁽⁸⁾ Y en su segundo ensayo Paz añade:

"Leída en francés, en traducción o conocida por intermedio de Lugones, la poesía de Laforgue es central en López Velarde. El poeta francés le revela el secreto de la fusión entre el lenguaje prosaico

y la imagen poética, o sea, la receta de la incandescencia y el hielo verbales. No la oposición entre vida cotidiana y poesía sino su mezcla: las situaciones absurdas, las revelaciones oblicuas, los apartes, la alianza de lo grotesco, lo tierno y lo delirante. La luna y la ducha fría. Laforgue le enseña, sobre todo, a separarse de sí mismo, a verse sin complicidad: el monólogo, desdoblamiento del yo que habla en el yo que escucha. rostro que se contempla en el espejo convexo de la ironía, el monólogo introduce el prosaísmo como un elemento esencial del poema."(9)

La lección que le da Laforgue a López Velarde, ya sea en francés, en traducción o a través de Lugones, es adaptada a sus propias creencias. Según Gabriel Zaid, Ramón López Velarde es deudor también del grupo católico de Lovaina, Emile Verhaeren, Albrecht Rodenbach y Maurice Maeterlink, reunido alrededor de la revista *La Jeune Belgique*, publicada entre 1881 y 1897.(10) Muchas de las innovaciones de López Velarde debidas a Laforgue han pasado de generación en generación hasta nuestros días.

Otro poeta que mantuvo una relación estrecha con Laforgue fue José Juan Tablada. Como su amigo y contemporáneo López Velarde, la lección que recibe Tablada de Laforgue está íntimamente unida a la dada por Lugones. Hay que recordar que Tablada le dedicó al poeta argentino cuatro reseñas a su libro *Las montañas del oro* (1897) en la *Revista Moderna*. (11) En un texto publicado en 1912, intitulado "Crónicas parisienses" el introductor del hai-ku a la poesía de la lengua española, al evocar un encuentro con Lugones en París se refiere también a Laforgue con admiración enorme.(12) La incidencia del poeta franco-uruguayo se da sobre todo en sus primeros libros: *Al sol y bajo la luna* (1918) y *Un día* (1919). En ellos están presentes ciertas innovaciones como pueden ser la introducción de prosaísmos y coloquialismos como herramientas del humor y la ironía. También es posible que empezara a utilizar el verso libre gracias a Laforgue. Sin embargo, la lectura del poeta de lengua francesa permanece unida a la lección que le darian los vanguardistas - especialmente Apollinaire - y la poesía oriental en algunos poemas de su libro *Li-po y otros poemas*

(1920). Por ejemplo, las últimas líneas del poema "Nocturno alterno".

Y sin embargo
es una
misma
en Nueva York
y en Bogotá

la Luna...(13)

recuerdan estos otros de Laforgue:

Lune, ô dilettante Lune
A Tous les climats commune,

Tu vis hier le Missouri
Et les remparts de Paris...(14)

Se podrían dar otros ejemplos. La relación de intertextualidad es inmensa. Creo que no es necesario. Pero sí podemos decir que la luna es la misma en Montevideo, Ciudad de México o París.

Mientras esto ocurría en dos hemisferios del universo hispánico dos poetas de lengua inglesa habían empezado la lectura de Laforgue. Entre ellos hay que recordar a T.S. Eliot y a Ezra Pound. Al referirse a esto, Octavio Paz, en el ensayo ya citado diría: "La posición singular de Laforgue en el modernismo angloamericano contribuye a explicar el carácter de ese movimiento que fue, simultáneamente, simbolista y antisimbolista. Esta actitud crítica los preparó para escribir, un poco después, una poesía, no "modernista" sino moderna y así iniciar con Wallace Stevens, William Carlos Williams y otros, un nuevo solo - el solo de la poesía angloamericana."(15)

Según Peter Ackroyd, en su libro *T.S. Eliot, A. Study in Character and Style*, Eliot empezó a leer a Jules Laforgue en 1908,

cuando todavía se encontraba en Harvard, gracias a la antología de Arthur Symons *The Symbolist Movement in Literature*. (16). Este crítico nos dice que Eliot "was attracted primarily to the denial of conventional feeling in that poetry, both in its ironic scepticism about romantic passion and Laforgue refusal to reveal or even to take seriously his own." (17) Con la asimilación de Laforgue, Eliot empieza a escribir una poesía que satiriza los sentimientos convencionales y las predilecciones de la burguesía de Boston. En los poemas que escribe en su época de estudiante ya está presente un coloquialismo y una carga dramática características del poeta de lengua francesa. (18) El mismo crítico ha trazado la incidencia de Laforgue en Eliot desde sus años de estudiante en obras tales como *A portrait of a Lady* o *Prufrock and other observations*. Otros escritores y críticos se han referido una y otra vez al tema. Sin embargo, me parece interesante recordar lo que dice el poeta inglés Stephen Spender de la lectura que haría Eliot del franco-uruguayo. (19) Según el escritor británico, Laforgue escribió monólogos dramáticos en los cuales el narrador a pesar de expresarse en primera persona, era visto objetiva e irónicamente como por alguien que estaba fuera. Había allí un ocultamiento elaborado, una máscara, que era la forma de su monólogo dramático interior o el soliloquio escrito en la primera persona, pero en la cual, la poesía parecía tener una consciencia separada proyectada para ver irónicamente al yo en primera persona como si en realidad fuera un él. (20) También Stephen Spender nos dice que en Laforgue Eliot encontró el empleo del diálogo dramático sin la carga moral que caracteriza a los de Robert Browning, a quien el poeta norteamericano tanto admiraba. (21) Esta lección tendría consecuencias inmensas en la poesía futura de occidente en nuestro siglo. Por ejemplo, dentro de la tradición de lengua española, poetas como Luis Cernuda y Octavio Paz son deudores de esta técnica empleada por Eliot, quien a su vez la había tomado de Laforgue. (22)

Desde luego, la poesía de T.S. Eliot va más allá que la de Laforgue y este último es tan solo una de las voces con las cuales el poeta sajón dialogaría. Como en el caso de Lugones y López Velarde

las creencias filosóficas de Eliot son muy distintas a las del franco-uruguayo. En la obra de Eliot hay un sustrato anglicano que lo aleja de Laforgue.

En "Traducción literatura y literalidad" Octavio Paz al comparar el caso de López Velarde con el de Eliot diría:

"En Boston, recién salido de Harvard, un Laforgue protestante; en Zacatecas, escapado de un seminario, un Laforgue católico. Erotismo, blasfemias, humor y como decía López Velarde, una "íntima tristeza reaccionaria". El poeta mexicano murió poco después, en 1921, a los 33 años de edad. Su obra termina donde comienza la de Eliot... Boston y Zacatecas: la unión de estos dos nombres nos hace sonreír como si se tratase de una de esas asociaciones incongruentes en la que se complacía Laforgue. Dos poetas escriben casi en los mismos años, en lenguas distintas y sin que ninguno de los dos sospeche siquiera la existencia del otro, dos versiones diferentes e igualmente originales de unos poemas que unos años antes había escrito un tercer poeta en otra lengua". (23)

Al principio de este ensayo, había dicho, que Jules Laforgue sienta las bases para una poesía moderna en el continente americano. Al reeler estas páginas vuelvo sobre esta afirmación. Y me pregunto: ¿Por qué fue el puente entre dos tiempos históricos? ¿Por qué creó un lenguaje nuevo en un momento en que la sensibilidad del mundo estaba cambiando? ¿Por qué fue el primer poeta que proyectó una imagen moderna -entendiendo moderna como sinónimo del siglo XX? ¿A qué instituyó en su poesía, como bien ha dicho Lisa Block de Behar, una extraterritorialidad (24), en la cual estos poetas americanos - por ser americanos precisamente - podían identificarse? No lo sé. Posiblemente se debe a todo eso y a algo más: a la calidad de sus versos de luz lunar.

Manuel ULACIA
Universidad de México

1. - Octavio Paz, *Traducción literatura y literalidad*. Barcelona: 1971 pp. 16-19.
2. - Ibid. p.18.
3. - Ibid.
4. - Raquel Halty Ferguson, *Laforque y Lugones; Dos poetas de la luna*. London : Tamesis Books Limited, 1981.
5. - Octavio Paz, *Traducción...* p.18.
6. - Octavio Paz, *Las peras del olmo*, Barcelona : Seix Barral c.1957, 1971, 1974. pp.67-74.
7. - Octavio Paz, *Cuadrivio*, México : Joaquín Mortíz, c. 1965, 1969, 1972. pp.67-130.
8. - *Las peras...* p.71.
9. - *Cuadrivio*, pp. 74-75.
10. - Gabriel Zaid, "Muerte y resurrección de la Cultura Católica". En : Revista *Vuelta*, noviembre de 1989, Número 156, p.18.
11. - José Juan Tablada, *Obras III*, México : UNAM, 1988, p.89.
12. - Ibid, p.93.
13. - Octavio Paz, *Poesía en movimiento*, México : Siglo XXI, C.1966, 1970, p.455.
14. - *Jules Laforgue*, Montevideo : Ministerio de Educación y Cultura, 1987, pp. 125-126.
15. - Octavio Paz, *Traducción : literatura y literalidad*, p.18.
16. - Peter Ackroyd, *T.S. Eliot, a life*. New York : Simon and Schuster, 1984. Allí nos dice el crítico que después de leer la Antología de Symons Eliot ordenó los tres volúmenes de las *Oeuvres Completes*, de Laforgue, los cuales fueron recibidos la primavera siguiente. p.34.
17. - Ibid.
18. - Ibid.
19. - Stephen Spender, *T.S.Eliot*, New York : Penguin Books, 1975.
20. - Ibid. pp. 21-22.
21. - Ibid.
22. - En otros ensayos me he referido a la forma en la que Cernuda y Paz utiliza la máscara poética y el monólogo dramático en su obra.
23. - Octavio Paz, *Traducción : literatura y literalidad*, p.19.
24. - *Jules Laforgue o las metáforas del desplazamiento* en : Jules Laforgue, Montevideo : Ministerio de Educación y Cultura, 1987, p.31.

Ducasse savant

Ducasse sabio

Los lectores de Lautréamont no han dejado de sorprenderse ante la extrañeza de los conocimientos que ha movilizado para crear los Cantos. Uno se pregunta, entonces, sobre la inspiración de Ducasse: ¿Qué efecto debía provocar su empleo en el improbable lector? Las respuestas a semejantes preguntas solo pueden formularse hipotéticamente. Por lo tanto, habría que plantearse el problema de otra manera.

En primer lugar, la abundancia de referencias científicas en Ducasse provoca la siguiente pregunta: ¿cómo se produce la imbricación de la cultura científica y la cultura literaria en su formación? Solo un estudio de conjunto del contexto histórico e institucional puede proporcionar los elementos necesarios para elaborar la respuesta.

Pero más allá de esta relación entre dos culturas (en el sentido intelectual del término), condición de posibilidad de su proyecto de escritor, se advierte claramente que es preciso escalar más arriba: ¿de dónde procede su programa? ¿Su visión no se deberá a la atmósfera propia del contexto sudamericano de su juventud, donde las ideas procedentes de Francia mezclaban la preocupación por las ciencias con la admiración por las letras? Para validar esta pista de la búsqueda, es necesario desplazar el terreno de la investigación y retomar el estudio de las relaciones intelectuales entre Francia y América del Sur durante el Segundo Imperio.

Il faut se rendre à l'évidence: plus nous en savons sur Isidore Ducasse, et moins nous comprenons Lautréamont. Quand l'ignorance était totale et que le sulfureux auteur des *Chants* portait encore le titre de "Comte de Lautréamont", tout était clair: qu'on y admire la formidable rage d'un être foudroyé, ou qu'on y voie le spectaculaire déséquilibre d'un esprit vaincu par sa propre rage. Au fond, l'alternative formulée par le Dr Soulier et dont on s'est tant moqué, était bien la seule possible: génie ou maladie mentale - pas de milieu. Depuis que Ducasse possède une biographie, il faut bien le reconnaître, nous nous trouvons dépossédés de notre droit traditionnel à faire de son oeuvre, selon nos penchants, le délire d'un fou ou le cri d'une âme d'élite comme on n'en reverra plus. Lautréamont nous comblait, mais Ducasse nous embarrasse. Plus sa vie apparaît dans son détail banal - l'enfance à Montevideo, les bulletins scolaires, les factures d'imprimeurs, les cousins, les photos de famille - et moins nous comprenons le détail des textes. Sans projet ni genèse, sans brouillons ni ratures, l'oeuvre reste indéchiffrable. Sans témoins ni confessions, la vie demeure opaque. Que faire?

Le principal handicap de toutes nos entreprises de lecture, me semble-t-il, réside dans leur absence simultanée, apparemment contradictoire, d'ambition comme de minutie.

L'ambition commence quand on veut comprendre Ducasse en l'expliquant par son contexte, la minutie quand on s'attache à disséquer le texte mot à mot. Or, l'ambition qui s'arrête au contexte formé par la littérature exclusivement ne voit "qu'un seul côté des choses" comme aurait pu le dire Ducasse lui-même. Quant à la minutie qui s'attache à détailler la structure d'une strophe ou un réseau d'images, elle possède, comme on dit en optique, un pouvoir de résolution tout à fait insuffisant.

En étudiant le contexte des *Chants*, il faudrait pouvoir au contraire "prendre les choses d'un peu haut" et pousser comme on le fait pour d'autres jusqu'à l'histoire intellectuelle et institutionnelle globale du Second Empire (1) ainsi que jusqu'aux tensions géopolitiques constitutives de l'ensemble formé par l'Europe et l'Amérique du Sud

dans le deuxième quart du siècle - car il s'agissait bien d'un ensemble, au sens fort du mot, de part et d'autre du vieil océan aux vagues de cristal, même si l'Europe d'aujourd'hui l'a oublié.

En étudiant le texte, parallèlement, il faudrait descendre jusqu'au mot, jusqu'aux singularités de voix, de lexique, de syntaxe. Voir de très haut, mais regarder de très près.

Voilà qui est plus facile à dire qu'à faire, évidemment. Mais, en attendant que se fassent jour des découvertes factuelles fondamentales - un manuscrit, des lettres, des témoignages - je ne vois pas d'autre chemin.

Pour ma part, je me pose les questions suivantes, dont il s'agit de déterminer la logique qui fait leur imbrication. Première question: quels sont les mots et les figures qui font système dans les *Chants* et les *Poésies*? Deuxième question: de quel statut social et discursif relèvent ces structures? Troisième question: de quelles circulations et de quels transferts ces structures ont-elles fait l'objet, vers 1860, entre les deux mondes auxquels appartient Ducasse?

Le programme qui sous-tend ces questions peut être assez clairement énoncé: il s'agit d'abord de tenter d'élaborer une nouvelle description des textes (en se retenant de les interpréter). Il s'agit ensuite de produire une construction où les textes ainsi redécrits seront resitués dans le trafic de mots et de représentations qui constitue le contexte des échanges entre les deux continents.

Commençons par écarter la littérature. J'établirai en quelques mots comment Ducasse est devenu lecteur. C'est fait ou presque. Depuis les travaux de Pierre Capretz, on n'a pas cessé de mener des fouilles dans cette direction, pour constater que le répertoire de Ducasse est encyclopédique, depuis les Anciens (Homère, Eschyle, etc.) jusqu'aux *novissima verba*, jusqu'à Baudelaire et au roman feuilleton, sans oublier Byron et Dolorès Veintimilla. La question est entendue: dans ce domaine, la mémoire de Ducasse est environnée de livres - tous les livres sanctifiés ou sanctionnés par l'école d'abord, tous ceux ensuite qui "s'accroupissent aux étalages", sans compter

toutes les "brochures" où se font jour les "frissons nouveaux".

On peut poser qu'il ne nous reste dans cette direction à peu près rien à découvrir, puisque nous savons même jusqu'à quelle édition de Vauvenargues Ducasse a pu recourir. Ce qui subsiste n'est que brouilleries. Cela nous apprend-il quoi que ce soit? Je ne le crois pas (sauf découverte, par définition inattendue). Il faut donc passer à autre chose.

Cette autre chose, ce pourrait être l'autre pan, immense, de la bibliothèque ducassienne - tout ce qui relève, non plus cette fois de la littérature, mais de la science.

"La" science n'est peut-être pas le terme exact. La diversité des références présentes dans les *Chants* est telle qu'il faudrait plutôt parler *des* sciences (ou des savoirs), pour mieux rendre compte de ces figures multiples, éclatées, qui nous font parcourir l'encyclopédie scientifique depuis les mathématiques jusqu'aux sciences naturelles, en passant par la médecine dans ses nombreuses spécialités et sous-spécialités. Est-ce à dire pour autant que nous devons imaginer un Ducasse "savant", au sens de ce mot fétichisé par la fin du 19^e siècle?

Un Ducasse connaisseur authentique, lecteur averti des traités et opuscules qu'il recopie si manifestement? Les sciences ont-elles chez lui un statut si différent des textes empruntés à la littérature - c'est-à-dire matière à collages, matériau verbal retraité par la procédure du *cut-up* (à la Burroughs ou à la Gysin), avec des finalités impénétrables? A une telle question, il faut probablement répondre: non. L'intérêt évident de Ducasse pour les sciences ne fait pas de lui un "scientifique", pas plus que ses emprunts à l'épopée ne font de lui un poète épique. Mais alors - comment comprendre ce jeu avec les mots par lesquels se disent les sciences ventriloques convoquées par les *Chants*?

Pour tenter d'y voir plus clair, esquissons un double mouvement d'approche et de recul, comme je le suggérais tout-à-l'heure - zoom avant et zoom arrière, sans avoir peur d'exagérer les angles de prise de vue.

Les lieux d'affleurement où apparaissent de la manière la plus

saisissante les strates du discours savant dans les *Chants*, c'est dans la série des "beau comme". Saisissants, ces passages le sont parce qu'ils se présentent d'abord comme des interfaces, des espaces de transition de phase, des points de contact improbables entre des mondes discursifs totalement hétérogènes l'un à l'autre. Ici, l'univers de la littérature rencontre avec une brutalité nue l'univers des savoirs. Pas d'intermédiaires, pas d'explications, pas de circonlocutions, mais la "rencontre" de deux mondes dont l'entrée en collision déclenche une déflagration qui nous éblouit encore. Dans "beau comme" l'élan lyrique est stoppé net. Examinons donc de plus près ces deux mots.

"Beau", c'est le maître-mot de Cousin, qui a fait carrière philosophiquement sur l'édulcoration de Platon et de Kant, comme il le résume lui-même dans *Le vrai, le beau, le bien*, ce catéchisme de toute une génération philosophique juste-milieu. "Beau": mot-clé de toute l'esthétique encore en place en 1868, visée suprême de l'art, qu'il soit classique ou romantique. Et que dire de "comme" - cette cheville, cet outil qui fait sortir les mots d'eux-mêmes pour les aider à susciter des réalités invisibles, jaillies des court-circuits des langues? Avec des "beau" et des "comme", on charpente tout l'édifice de la littérature depuis toujours. Que serait une langue dépourvue de ces termes? Privée de la faculté de comparer, émasculée de son élan vers ce qui la transcende du côté de l'idéal?

Ce qu'elle serait, on le sait - puisqu'elle existe: c'est, idéal concurrent, la langue même de la science. Cette langue qui s'appauvrirait si elle comparait, puisqu'elle doit dire ce que les choses sont, au premier degré, telles quelles, sans les rendre belles à coups d'adjectifs menteurs, déplacés; sans hyperboles, sans souci de la pose et de l'effet. Ducasse se montre conscient de cette dictature de l'esthétique cousinienne, quand il écrit, par exemple: "Ne voit-on pas que le laborieux morceau de littérature que je suis à composer depuis le commencement de cette strophe, serait peut-être moins goûté, s'il prenait son point d'appui dans une question épineuse de chimie ou de pathologie interne?"

La langue de la poésie et la langue de la science - voilà les deux

entités que l'écriture de Ducasse met face à face, dans un mouvement beau comme la rencontre du dragon et du vautour des agneaux sur notre table de dissection.

Encore la série des "beau comme" n'est-elle que la partie la plus visible de la rencontre (celle qu'a répertoriée Henri Béhar) (2). C'est en fait d'un bout à l'autre du texte que zigzague l'interface entre les deux langues, véritable chemin fractal, dont les plis et les replis s'emboîtent, reproduits à travers tous les *Chants*, quelle que soit l'échelle que nous choisirons, depuis "l'eau imbibant le sucre" dès l'ouverture de la première strophe du premier chant, jusqu'à la destruction de la "symétrie définitive" de la colonne Vendôme dans la dernière strophe du dernier chant.

Une démarche essentielle à la compréhension des *Chants* devrait donc consister à retracer à travers le texte tous les méandres de l'interface, et l'on pourrait ainsi mettre au jour les lignes de partage des deux bibliothèques battues par Ducasse comme deux jeux de cartes qu'on mêle sans les confondre. On le verrait alors feuilleter les journaux, découper les rubriques sur la "vie des sciences", compulser les revues, de plus en plus nombreuses, consacrées à les vulgariser dans les années 1860, les opuscules, les traités... Comme le souligne H. Béhar, la productivité d'une telle recherche serait sans doute faible, mais des outils informatiques appropriés (*WordCruncher* ou *Tact*) devraient y aider puissamment.

En attendant la réalisation de ce programme, prenons maintenant un peu de recul et interrogeons-nous sur la signification possible du geste de batteur de cartes que nous avons vu Ducasse réaliser pour la construction de ses *Chants*. Si nous ne pouvons déchiffrer chaque occurrence, analyser chaque "beau comme", chaque point non balisé de l'interface, nous pouvons en revanche méditer sur la portée de ce geste en lui-même.

Car nous n'avons pas à faire ici seulement à un individu isolé, avec des "singularités de vautour mystérieux", un pillier d'épaves livresques acharné à façonner un hapax. Dans ce geste, ce n'est pas

seulement deux langues qui se frôlent, c'est avant tout deux cultures qui se mesurent l'une à l'autre (j'ajouterai tout à l'heure: deux continents). Deux cultures qui négocient l'occupation d'un terrain commun, absolument nouveau de ce fait même.

La culture littéraire et la culture scientifique, au 19^e siècle, on le sait, ne se regardent pas avec les yeux doux. Je rappellerai à ce propos quelques faits. L'histoire des relations entre elles commence en France avec l'admirable rapport de Condorcet sur l'organisation générale de l'instruction publique, des 20 et 21 avril 1792. Je ne le résume pas, je me contente de souligner ceci: c'est dans ce rapport que s'exprime pour la première fois l'idée que les sciences doivent avoir la première place dans la formation des jeunes:

"Plusieurs motifs ont déterminé l'espèce de préférence accordée aux sciences mathématiques et physiques. D'abord pour les hommes qui ne se dévouent point à de longues méditations, qui n'approfondissent aucun genre de connaissances, l'étude même élémentaire de ces sciences est le moyen le plus sûr de développer leurs facultés intellectuelles, de leur apprendre à raisonner juste, à bien analyser leurs idées (ne croirait-on pas entendre l'hymne des *Chants* aux "mathématiques sévères"?). On peut sans doute, en s'appliquant à la littérature, la grammaire, à l'histoire, à la politique, à la philosophie en général, acquérir de la justesse, de la méthode, une logique saine et profonde, et cependant ignorer les sciences naturelles. De grands exemples l'ont prouvé; mais les connaissances élémentaires dans ces mêmes genres n'ont pas cet avantage; elles emploient la raison, mais elles ne la formeraient pas. C'est que dans les sciences naturelles les idées sont plus simples, plus rigoureusement circonscrites; c'est que la langue en est plus parfaite, que les mêmes mots y expriment plus exactement les mêmes idées. Les éléments y sont une véritable partie de la science, resserrée dans d'étroites limites, mais complète en elle-même."(3)

Des aléas politiques divers ont cependant fait que cette vision n'a pas pu triompher. Le camp des "littéraires" a victorieusement résisté, à tel point que le combat pour imposer une formation scientifique minimale aux élèves des écoles et des lycées, comme aux étudiants des

universités, a dû sans cesse être repris tout au long du siècle (l'Ecole Normale Supérieure ayant longtemps seule pratiqué la double culture comme une évidence). Je cite Louis Liard, le grand réorganisateur de l'université française après 1870:

"C'est bien encore cet idéal (l'idéal révolutionnaire) que ces lycées rêvés par Condorcet, où tout ce qui est science et libre recherche, mathématiques, sciences physiques, sciences de la nature vivante, sciences de l'homme moral, sciences des sociétés, langues et littératures, tout jusqu'aux beaux-arts et aux arts mécaniques, eût eu des professeurs, des chercheurs et des instruments...Ce que firent les hommes d'action, au hasard des circonstances, et sous la pression des événements, fut juste le contraire de cet idéal. "Le champ fut" laissé libre aux partisans des écoles spéciales."(4)

On bataille pendant toute la moitié du 19^e siècle à propos de ce qui s'appellera la "bifurcation" lors de la réforme de 1852, qui créera une filière séparée pour la préparation du baccalauréat en sciences. Le problème que soulève la réforme est d'autant plus sérieux que l'enseignement de la philosophie avait été supprimé par Napoléon III (trop dangereux sans doute) et remplacé par un simple enseignement de logique. Elle ne sera rétablie qu'en 1863, ce qui suscitera l'apparition de nouveaux manuels. La culture scientifique, dans ce contexte évoqué ici trop rapidement, ne peut apparaître, au moins pour le monde scolaire où est formé Ducasse après 1860, que comme subordonnée à la culture littéraire, seule en fait à mériter le noble nom de "culture" pour les couches dominantes de l'époque:

"French secondary education was based upon a distinctive national interpretation of classical humanism that focussed on ancient Greece, Rome and France during the seventeenth century...This conception of the mission of French secondary education determined what would be taught and how it would be presented. At the center of the curriculum the study of literature concentrated only on the major authors of the three classical ages." Quant au programme de baccalauréat scientifique, "the continual controversy surrounding this programme centred on the problem of guaranteeing that those emphasizing science would receive sufficient humanistic culture."(5)

Ces quelques rappels nous permettent de mieux mesurer encore l'étrangeté subversive du geste de Ducasse, qui fait bien plus que laisser une place symbolique aux savoirs: à travers les *Chants* dans leur entier, ce sont les savoirs qui servent au contraire de pivot, de point de référence - c'est à eux qu'il fait appel pour arbitrer les comparaisons et fixer les critères verbaux de la beauté. Bien plus, c'est d'un bout à l'autre les savoirs qui cadrent le sens et la légitimité de la narration. Par rapport à ce que la langue des savoirs permet de poser, sans ambiguïté, sans contestation possible, sans équivoque - la langue de la littérature ne fait que multiplier les frivolités, les détours, les nébulosités. Les *Poésies* ne l'enverront pas dire.

Il y a là quelque chose d'étonnant. Comment un produit aussi typique de quelques-uns des meilleurs lycées de l'Empire, élève attentif d'un représentant distingué de la culture classique (Hinstin), comment ce jeune homme dont le palmarès nous le montre bon là où il est essentiel de l'être selon les canons en vigueur (en version latine, en grammaire, en thème latin), peut-il ainsi "trahir" sa formation dans le moment même où il en assume l'ambition la plus haute, qui a toujours été de faire des *écrivains*, des artisans de la langue et de l'expression fidèles aux principes des lettres classiques, de la rhétorique et de la latinité? Pourquoi le conflit entre les deux cultures se résout-il ainsi dans le projet littéraire de Ducasse, conçu dans ses années de lycée, d'une façon si absolument improbable et si absolument atypique?

Pour espérer résoudre ce mystère, il faut changer de terrain et déplacer la question, la recadrer dans un autre contexte, non plus le contexte franco-français, mais le contexte géoculturel plus global que j'évoquais au début: celui du rapport entre culture française et culture hispanique, formation française et formation uruguayenne. La solution du mystère Ducasse passe - peut - être - par le repérage et l'analyse de cette interface.

Hélas!, nous ne savons rien de la première formation reçue par Isidore à Montevideo: l'apprentissage de la lecture, de l'écriture, le rapport de l'espagnol au français dans son entourage immédiat, dans son éducation - bien que les observations de Leyla Perrone-Moises ne

laissent désormais aucun doute quant au bilinguisme, ou plutôt: au biculturalisme du jeune Ducasse. François Caradec suppose que quelque précepteur aura été chargé de son éducation jusqu'à ses treize ans. Mais encore? Reste-t-il des moyens (archives, correspondances) permettant de serrer cette hypothèse de plus près? Nous n'en savons rien. Et quand Ducasse est rentré, après un premier séjour en France, à quelles discussions a-t-il participé? De quoi débattait-on? Qu'est-ce qui orientait les esprits? Vers quoi? On ne sait trop par ailleurs où il se trouvait, d'août 1862 à octobre 1863 - de 16 à 17 ans, période décisive dans une vie - mais on possède la datation autographe du 14 avril 1863 sur son *Iliade* en espagnol, retrouvée par J. Lefrère. N'a-t-il pu déjouer l'astuce des biographes et passer cette année à Montevideo - ou encore à Buenos-Aires? Nous savons en revanche avec certitude qu'il s'y trouve au printemps 1867, et pour une assez longue période. Tout cela n'a pas pu ne pas laisser des traces, au-delà des quelques références explicites et implicites au pays natal dans les *Chants*.

Sans doute n'avons-nous pas, en l'état actuel de nos connaissances, les moyens de déterminer avec précision ce qu'a été la formation de Ducasse en Uruguay, mais nous pouvons tenter de reconstituer un contexte en nous concentrant, comme je l'ai fait tout-à-l'heure pour la France, sur le statut respectif de la culture scientifique et de la culture littéraire, à Montevideo, entre 1850 et 1868. Je n'aurai pas l'imprudence, la prétention de proclamer que cela est facile, ni même vraiment faisable. Mais il vaut la peine d'essayer.

Bien sûr, les années d'enfance et de jeunesse de Ducasse ont comme toile de fond une période peu propice à la culture en général, du moins en apparence. Quand il naît, en 1846, on se bat déjà, et l'on débat à Paris de l'opportunité d'une intervention à la Plata. c'est pourtant en 1847 que se crée le *Courrier de la Plata*, de même que l'Institut de l'Instruction Publique voulu par le gouvernement de la Défense. En 1849, le gymnase devient collège National et l'on installe l'Universidad Mayor. Malgré le siège, les années qui suivent sont manifestement une période de développement culturel majeur, renforcé par l'immigration française après le coup d'état de 1852.(6)

Il est intéressant de voir ce que dit alors de Montevideo un Français opposé à l'intervention à la Plata, dans un article de la *Revue des deux-mondes* de 1851, curieusement favorable à Rosas:

"L'émigration française, repoussée de Buenos-Ayres par la guerre civile, se fixait à Montevideo. Dans le nombre se trouvait une classe d'hommes encore toute frémissante de la commotion de juillet, impatiente du frein, ennemie de l'autorité, toujours prête à courir aux armes au seul nom de tyrannie."

"Jusqu'à 1840, l'émigration était surtout fournie par nos grandes villes; à côté des représentants de nos maisons de commerce, venaient se grouper des artisans de toute sorte: des horlogers, des tailleurs, des serruriers, des ébénistes, des cordonniers, surtout des coiffeurs et des marchands de mode, enfants pour la plupart de nos grandes capitales. Bon nombre y arrivaient animés de l'esprit qui depuis inspira les ateliers nationaux; mais le traité du 29 octobre, en garantissant d'une manière plus spéciale nos compatriotes, amena tout-à-coup de France une population bien autrement active: les émigrants des provinces basques. Ce n'était pas une race amoindrie par la vie d'atelier, corrompue par des doctrines dégradantes, ennemie de l'ordre, qui venait pour spéculer sur les faiblesses ou les vices des créoles".

"On devine aisément quels rôles divers ont joué dans le pays ces deux classes de Français. Les premiers déblatèrent sans cesse contre l'autorité, soutiennent l'émeute, figurent dans toutes les prises d'armes: ils ont maintenu jusqu'au bout la légion étrangère. Les autres, débarqués au hasard à Montevideo ...se sont transportés en masse à Buenos-Ayres."

Si j'en crois par ailleurs un ouvrage publié à Montevideo en 1987 à l'occasion de la visite du Président Mitterrand, *Francia - Uruguay. Historia de sus confluencias*, parmi ces Français de Montevideo:

"Muchos habían sido al lado de Napoleón en sus campañas, o eran republicanos convencidos, o eran socialistas; todos, en suma, fueron herederos de la Revolución."(7)

C'est cette présence importante de Français frondeurs qui fait que la culture française diffusée en Uruguay est à la fois en phase avec l'actualité française, et peut-être plus libre qu'elle, beaucoup moins figée, puisque ne s'y exercent pas la tutelle et le contrôle du pouvoir impérial.

Il faudrait dépouiller systématiquement les collections des journaux français de l'époque pour tenter d'apprécier ce qu'ils ont pu faire passer du débat entre les deux cultures qui nous intéressent. *Le Patriote français*, qui a paru de 43 à 59, mais aussi *L'époque*, *Le moniteur*, *Le Courrier de la Plata*, *Le Messenger de Montevideo*, *L'Opinion étrangère*, *L'Observateur français*, etc.

L'enseignement, lui, est nettement marqué par la présence française, puisqu'on compte, dans notre période, une dizaine de congrégations religieuses et cinq laïques. En 1850, un lycée français avait été créé par Charles Laforgue, le père de Jules.

Pendant le siège, en outre, la librairie française de Jayme Fernandez vend Thiers, Guizot, Hugo, Sand, Dumas, Paul de Kock - toutes les nouveautés. "Para los franceses qui vivían aquí, Uruguay - y concretamente su capital - era una extensión ultramarina de París." (8) Ce qui est vrai pour les Français ne l'est sans doute pas seulement pour eux, si l'on en juge par exemple par le fait que *La Vie de Jésus*, de Renan, a été publiée simultanément en français à Paris et en espagnol à Montevideo.

Ceci acquis, il faudrait maintenant un peu détailler les choses. Quel est le fond de la culture ainsi diffusée? Du côté littéraire, c'est très net: "La literatura - mas que ella, los principios que comunico y siento -, concebida como estética y como filosofía, tiene referencia en el romanticismo." (9) Côté philosophie (ce qui est déterminant pour fixer le statut des savoirs scientifiques), en revanche, c'est autre chose: "Los intelectuales, periodistas y políticos, confrontaron y generaron su concepción de la modernidad en base a las novedades del eclecticismo que sirvió de fundamento para la enunciación y la difusión de cultura". (10)

L'auteur de l'ouvrage où j'ai trouvé ces indications un peu générales est allé sans doute lui-même chercher ses informations dans le remarquable travail publié par Arturo Ardao en 1950, *Espiritualismo y positivismo en el Uruguay; filosofías universitarias de la segunda mitad del siglo XIX* (11) Allons à notre tour y puiser quelques lumières.

Bien sûr, "la filosofía en América se ha desarrollado como copia o reflejo de la europea" (p. 11). Plus encore, "Desde la instalación de la Universidad, en 1849, quedó consagrada la influencia exclusiva y directa de Francia, bajo la forma del espiritualismo ecléctico de la escuela de Cousin, que imperó incontrastable durante el tercer cuarto del siglo pasado" (p. 15). Nous voyons ici plus précisément quelles voies l'éclectisme - philosophie universitaire officielle dans la France du 19^e - a pu emprunter pour pénétrer à son tour en Uruguay. Prépondérance marquée de façon éclatante par l'emploi quasi-exclusif du manuel de Geruzez ainsi que de celui de Jacques, Simon et Saisset pendant toute une génération. (12)

L'un des moments les plus significatifs de ce courant d'échanges entre l'école éclectique française et la philosophie officielle en Uruguay, bien que rarement relevé, c'est le passage d'Amédée Jacques lui-même à Montevideo. Disciple de Cousin, co-auteur avec Simon et Saisset du manuel que j'ai mentionné, chassé par le coup d'état pour cause de militantisme dans le mouvement de la libre-pensée, Jacques est devenu en terre américaine Amedeo Jacques. Et l'on sait quelle extraordinaire influence il a eue dans la formation intellectuelle de l'Argentine, entre autres par les *Juvenilia* de Miguel Cané, mais aussi, bien que plus brièvement, en Uruguay. (13)

Jules Simon, dans la notice qu'il lui a consacrée au moment de sa mort, dans l'*Annuaire de l'Association des Anciens Elèves de l'Ecole Normale Supérieure* de 1866, souligne quelque chose qui nous intéresse particulièrement dans son personnage: "Déjà agrégé de philosophie pour les collèges, docteur ès lettres, agrégé de facultés, il se fit aussi recevoir licencié ès sciences, et il se préparait à subir les épreuves du doctorat, quand les événements politiques le poussèrent à s'expatrier. En tournant de ce côté ses études, il n'abandonnait pas,

tant s'en faut, la philosophie; dès sa jeunesse, il avait eu le goût des mathématiques; c'est surtout par son côté scientifique et par ses rapports avec les sciences exactes, que la philosophie l'avait attiré..." (p.18). Où nous voyons se rencontrer la science et les lettres, la France et la Plata, formant un noeud bien complexe dans ces années cruciales pour la formation du jeune Isidore Ducasse.

Que conclure de cette esquisse, de ce panoramique? Rien de définitif, évidemment, mais le tableau des ressemblances et des différences entre le contexte français et le contexte uruguayen vis-à-vis des positions respectives de la culture littéraire et de la culture scientifique, me semble suffisamment clair pour que nous puissions poser des hypothèses, ouvrir un nouveau cadre de travail. Voici ce que pourraient en être les grandes lignes.

Pendant sa première formation à Montevideo, puis dans son ou ses retours ultérieurs, Ducasse se trouve plongé dans un contexte où dominant à la fois le romantisme en littérature (version hispanique) et l'éclectisme français en philosophie (version libérale et progressiste, ouverte sur les sciences) - à tel point d'ailleurs que le rationalisme sous-jacent conduira à l'acceptation toute naturelle du positivisme en Uruguay. De ceci je vois un indice dans la mention, étonnante à plus d'un titre, que fait Ducasse, dans les *Poésies*, du suicide de Dolorès de Veintimilla - suicide éminemment romantique, mais dont la condamnation est, elle, éminemment éthique. (14)

En France, que trouve en revanche Ducasse dans le système scolaire? Un éclectisme très différent, ramené à ses formes les plus anodines et les plus fades, amputé d'une pensée de la science, confit en culture humaniste classique - ce qui laisse par ailleurs le champ libre à tous les avachissements post-romantiques poussés jusqu'au tic. Le grand souffle ironique de Byron est devenu pur opportunisme de gens de lettres, haï par Ducasse comme il l'a été par Baudelaire. Le tout sur fond de décadence morale et d'agitation sociale et politique croissante. N'est-ce pas suffisant pour imaginer une révolte contre un tel état de choses, née dans un esprit formé à une double culture, et deux fois double - littéraire et scientifique, française et uruguayenne?

retenant de l'éclectisme exporté en Amérique du Sud par des gens comme Amédée Jacques son souci éthique et son ouverture au progrès, mais capable en même temps de jouer avec les traditions littéraires nourries de références grecques et latines - un esprit avide de concilier la logique et la poésie?

En résumé, ce qu'a pu apporter à Ducasse la culture hispanique telle qu'elle régnait à Montevideo pendant sa jeunesse et son retour à l'adolescence, c'était le romantisme français, mais corrigé par le goût des sciences et l'exigence morale de l'éclectisme libéral, vaincu en France mais solidement installé dans les métropoles de la Plata. Comment, armé ainsi, retrouvant en France même un romantisme essoufflé et un classicisme édulcoré en train de pactiser entre eux (ce que dénonce bien le passage des *Poésies* sur la traduction de Musset en vers latins), ne se révolterait-il pas pour appeler à réagir "contre ce qui nous courbe si souverainement"?

Ducasse ne se sera pas contenté d'osciller entre deux cultures, entre culture scientifique et culture littéraire, entre culture hispanique et culture française - il aura entrepris, en entrant dans l'efflorescence de son génie, de confronter les unes aux autres, en produisant une oeuvre qui les contienne toutes. Mais, ce faisant, il fait sauter les barrières. Il vise le Panthéon, tout comme Maldoror fait tournoyer Mervyn, mais dans un effort où la littérature ne parvient à ses fins qu'appuyée sur les théorèmes de la mécanique.

Michel PIERSENS
Université de Montréal

NOTES

1. Un exemple, bien qu'imparfait, le "Flaubert" de Pierre Bourdieu: *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, "Libre examen", 1992.
2. Dans un article des *Cahiers Lautréamont* (XV et XVI, 2^e semestre 1990).
3. Dans P. Chevallier et B. Gersperrin, *L'Enseignement français de la Révolution à nos jours* tome II: documents. Paris, La Haye, Mouton, 1971.
4. Louis Liard, *Université et Facultés* Paris, 1900, cité in Chevallier et Gersperrin, op.cit.
5. Roger Geiger, "Prélude to Reform: the Faculties of Letters in the 1860s", in: D. Baker and P. Harrigan, *The Making of Frenchmen. Current directions in the history of education in France, 1679-1979*, Waterloo, Ontario, Historical Reflections Press, 1980, p.342.
6. Source: B. Paris de Ordone, R. Faraone, J. Antonio Oddone, *Cronologia comparada de la Historia del Uruguay (1830-1945)* Montevideo, Universidad de la República, Departamento de Publicaciones, ca.1969
7. p.77
8. Id., p.43
9. Id. C'est aussi ce que confirme Sarah Bollo dans son histoire de la littérature uruguayenne.
10. Id. p. 45
11. Mexico, FCE, 1950
12. On sait par Lespès que le manuel de Jacques avait été vu entre les mains de Ducasse. Par ailleurs, dans *Lautréamont. Ethique à Maldoror*, Presses Universitaires de Lille, 1984, j'avais exploré de manière assez détaillée toute la filiation philosophique cousiniennne, en m'attachant à démontrer qu'il s'agissait là du cadre de référence qui permettait de comprendre la problématique philosophique si insistante dans les *Chants* et les *Poésies*.
13. J.P. Lassalle a retrouvé dans *La Revista literaria* de Montevideo, datée du 22 octobre 1865, une longue correspondance dithyrambique publiée après la mort de Jacques à Buenos-Aires. Ce qui paraît indiquer que son souvenir était loin d'être éteint à Montevideo même. Voir aussi "El sabio que Montevideo perdió" dans le livre de Milton Schinca, *Boulevard Sarandí. 250 años de Montevideo*, 2^e éd., 1977.
14. Cette mention constitue d'ailleurs le véritable "ombilic" du Ducasse hispanique - si je peux reprendre l'expression de Freud parlant de l'"ombilic du rêve": ce qui résiste à toute interprétation et désigne l'inconnu.

Mireille DOTTIN-ORSINI

Jules Laforgue et L'Eve nouvelle

"Chair de l'Autre Sexe! Élément non-moi!"
(Des Fleurs de bonne volonté, LIV: "Signalement")

Jules Laforgue y la nueva Eva

Hoy parece muy pasado de moda el Laforgue de las "jóvenes al piano" y del Eterno femenino, que Paul Adam o Jules Bois celebraban a principios del siglo XX. Pero se trata de un error de perspectiva: Laforgue es el primero en denunciar el discurso convencional sobre la cuestión femenina y sobre la guerra de los sexos, ese "retintín", esa "aria conocida". Si bien Laforgue retoma los análisis de Schopenhauer en relación con la Mujer como instrumento del instinto, su discurso permanece dubitativo y problemático. Los paréntesis, los incisos, subrayan la banalidad de un propósito que parece asumir por su cuenta, y frente a las teorías, lo cotidiano se erige como una barrera.

También se rehúsa Laforgue a la ginecolatría delirante de un Michelet, a quien opone el culto provocador de la esterilidad. En las Moraliés legendarias, corresponde abordar "Le Miracle des roses" y "Persée et Andromède" como variaciones sarcásticas sobre El Amor y La Mujer. Rehusarse al culto de lo femenino es para Laforgue como el reflejo secundario de una reacción a las derivas románticas, aunque arriesgara de esa manera la acusación de misoginia primaria.

Il ne s'agira pas ici de traiter de "Laforgue et la Femme" en général, de refaire l'inventaire des apparitions féminines de l'oeuvre, d'analyser les nombreuses notes sur le sujet laissées par Laforgue - encore moins de biographie. Je voudrais seulement esquisser deux pistes de recherche qui permettraient de reconsidérer ce sujet d'une banalité totale - et ce sera justement mon premier point.

Banalité laforguienne

C'est l'aspect le plus démodé de Laforgue - une image d'Epinal laforguienne: le Laforgue des Jeunes Filles au Piano, de l'Eternel Féminin, des problèmes qu'il pose à Pierrot ou Hamlet. La critique récente a mis son point d'honneur à se détourner de ce "charmant et mélancolique Laforgue" (les deux épithètes allant de soi, comme cliché laforguien vieillot). Mais il faut bien reconnaître que c'est ce Laforgue-là qui a toujours touché le plus le public, et qui a valu au poète des *Complaintes* des lecteurs fervents dont l'attachement fut tout sentimental certes, mais durable. Alain-Fournier visait juste quand il écrivait en 1906 à Jacques Rivière (peu attiré, lui, par ce Laforgue qu'il juge geignard): "aux alentours de la classe de "Philosophie", tout jeune homme qui se respecte devrait être fou de Laforgue pendant un certain temps". Le lycéen qui perdure en tout adulte s'y reconnaîtra aussi. On connaît la réponse sans réplique de Rivière: "le malentendu entre les sexes, c'est très joli mais c'est connu et peu intéressant".(1)

Or, ce disant, Rivière cite Laforgue et lui rend hommage sans le vouloir: car Laforgue aurait dit exactement la même chose et c'est précisément par ce mot, *connu*, que le poète lui-même remet en question l'éventuelle banalité de son propre propos. On sait qu'il affectionne les incises contradictoires ou railleuses, mises entre parenthèses ou entre tirets - une typographie qui lui est chère. Elles lui permettent de rectifier ce qu'il vient d'écrire, de le nuancer ou d'en modifier l'éclairage. Il y a chez lui une conscience ironique de la banalité misogyne et du discours convenu de la guerre des sexes, qui s'exprime par: *c'est connu* ou encore: *tableau connu*, *air connu*, formules qui modifient l'énoncé et lui confèrent cette expression de pudeur humoristique qui fait une grande partie du fameux charme laforguien. La réflexion sur l'amour et la femme, sentie comme terriblement conventionnelle, est chez lui le lieu privilégié de ce type de pratique: la "question féminine" est à la fois éternelle et ressassée. "Air connu", écrit-il par exemple en marge d'un poème du *Sanglot de la Terre* qui après coup lui paraît trop baudelairien. Ou encore cette Note, qui suit le portrait d'une idéale jeune fille: "Et cependant elle vieillira! C'est sûr! que dis-

je - elle est quotidiennement soumise aux abjections de la petite créature animale (tableau connu! tableau connu! tableau connu!)"(2). Dans les *Fleurs de bonne volonté*, un "Dimanches" (LV) se clôt sur cette strophe finale, qui interpelle le lecteur avec un mélange de lassitude et de désinvolture:

Ah! vous savez ces choses
Tout aussi bien que moi
Je ne vois pas pourquoi
On veut que j'en recause.

Le titre: "Guitare" donné à un poème, dans ses premiers essais(3) (une variation sur "Une Charogne" de Baudelaire) ou dans *L'imitation de N.-D la Lune*, en modifie le sens en indiquant dès l'abord une prise de distance: car *guitare*, rappelle Littré, signifie: rengaine, ressassement ennuyeux/ennuyé, "scie" (autre mot cher à Laforgue). L'invective baudelairienne du premier poème est donc donnée comme usée, et la "guitare" de Pierrot désigne conjointement son instrument et sa chanson. Quant à la "Complainte du roi de Thulé", c'est une "scie" qui par ce simple mot, à la fin du poème, se moque d'elle-même. Même sens laforguien pour ces "etc." dont il piège le texte des *Moralités légendaires*, suggérant par là qu'il est bien inutile de répéter ce qui a été dit cent fois; ou pour "biniou", "Air de biniou"(4): petite musique grêle et exaspérante, dont l'air est à la fois dérisoire et trop connu. Ailleurs, on trouvera une réflexion sur l'Eternel Féminin (avec deux majuscules) qui vient s'échouer sur: "Quand tu auras fini, Irma!"(5)...

Il est peu de dire que Laforgue ne croit pas à la Femme fatale, ni à ce qu'une note appelle "la légende féminine" (nous dirions: à une mythologie du féminin). Il refuse ce *chromo*, ce *poncif-thème*, pour reprendre ses propres expressions. *Air connu*, pour Laforgue, cela signifie usé, banalisé - et c'est tout dire pour celui qui veut "faire de l'original à tout prix"(6).

On comprend que la femme chez Laforgue n'est pas un thème que l'on puisse inventorier séparément de la parole qui le profère. Les

thèmes laforguiens, en eux-mêmes, n'ont rien d'original, et en cela Jacques Rivière a raison; mais le poète en est conscient, et cela ne le pousse pas tant à y renoncer qu'à exprimer cette conscience, à l'intégrer dans son discours - ce qui est, cette fois, original. Il peut ainsi profiter à la fois des bénéfices de l'expression de son obsession favorite et de ceux de son ironie supérieure et détachée: position très ambiguë, qui ne trompe personne, pas même lui.

Cela rejoint son refus, principalement à partir de *Complaintes*, de faire de la littérature: ce qu'il appelle "faire la grosse voix" en poésie - il préférera la pluralité contradictoire de voix multiples; refus, aussi, de jouer un rôle: "on fait l'animal distingué", on fait sa partie. Moi je n'y crois pas"(7). Ce qu'on apprécie comme la sincérité laforguienne vient de cette dénonciation des rôles convenus du masculin et du féminin, "toute cette comédie dont les ficelles montrent la corde cousue de fil blanc"(8) écrit-il en amalgamant pas moins de trois clichés usuels. Au-delà des Vénus, des "Circées"(9), des Jocondes, il privilégie donc la "quotidienne". C'est précisément parce qu'il préfère le "domestique" au "métaphysique" que la misogynie laforguienne reste dubitative, problématique, qu'elle s'interroge et refuse de faire porter la faute à celle qu'il appelle, d'une formule plaisamment neutre "Chair de l'Autre Sexe!/Elément non-moi!".

En cela, il ne semble pas avoir été entendu de ses contemporains. Les théoriciens littéraires de la femme, à la fin du siècle, mentionnent Laforge comme poète de la femme, mais en ne retenant que le thème banal, et non la tonalité particulière de sa parole. On n'en citera qu'un exemple: Jules Bois, ami de Huysmans, et comme lui catholique passionné de satanisme, de surcroît féministe déclaré; il publia en 1896, après avoir participé à un congrès féministe, un ouvrage au titre laforguien: *L'Eve nouvelle*(10) (on sait que la "petite Eve" des temps futurs, le "petit Messie à matrice", incarnées par Syrinx ou Salomé, font partie des figures des *Moralités légendaires*). L'ouvrage de Jules Bois est un pot-pourri de paraboles, de réflexions, de conseils et d'analyses sociologiques; il y passe en revue les types féminins qu'il espère être en voie de disparition, et dans le chapitre intitulé "le

Problème de la jeune fille", nomme Laforge comme le chantre de l'Ingénue:

"Un poète mort tout jeune en a inscrit la légende dans son oeuvre dispersée. C'est Jules Laforge. Cérébral à tous crins, il raffole de la poupée latine".

Suit une paraphrase de l'inévitable "Complainte des Pianos qu'on entend dans les quartiers aisés", un fragment des "Locutions des Pierrots", et ce commentaire: "C'est du café-concert, et c'est la vie qui est trop, hélas! au-dessous de l'opérette"(11). Laforge n'a pas eu de chance avec ses admirateurs(12).

On n'en retrouvera pas moins chez lui tous les éléments d'une misogynie traditionnelle, que Schopenhauer et Hartmann ont ennoblie en la dotant de justifications philosophiques: ils sont trop connus pour qu'on en fasse l'inventaire (13). On remarquera en passant un titre comme *Menues Dragées au camphre*, qui a exactement le même sens que celui de *L'Imitation de Notre - Dame la Lune*; il indique un manuel d'anti-féminisme *négatif*: refroidir les ardeurs masculines, grâce au camphre ou au culte lunaire, en bref faire la grève du sexe, mais dans le domaine masculin (au contraire de *Lysistrata*), c'est un moyen original de résoudre le "blocus sentimental". Dans les romans mondains de l'époque, de même, des "Parisiennes fatales" servent à leurs soupirants des repas assaisonnés au camphre(14).

Laforge reste celui qui a trouvé, pour invectiver le féminin, les formules les plus amusantes, d'une misogynie toute parodique; certaines ont la densité de ce qu'on pourrait appeler une pilule de philosophie. Il en était d'ailleurs aussi conscient que fier, comme en témoigne une lettre à Charles Henry de juillet 1885: il lui recommande, à propos d'un article sur ses *Complaintes*, de mettre en valeur ce qu'il appelle lui-même ses formules sur la femme, comme élément capital de sa nouveauté. Les plus réussies sont à la fois des contre-litanies, des injures, des définitions métaphoriques du féminin ("Vous qu'affecte une jarretière")(15), des calembours et des raccourcis expéditifs de l'analyse schopenhauerienne bien connue (la femme est l'instrument

de l'espèce, sa parure est un piège et l'amour, une illusion nécessaire): on citera "Bestiole à chignon", "Nécessaire divin", "chef-d'oeuvre vain", "ô fétiche", "Feu-follet connu", "Vertugadin du néant" (mon préféré: le néant, avec un faux derrière), "fausse soeur" (comme on dit: faux frère)", etc.

Est-il besoin de souligner que ces invectives n'ont nullement la brutalité sérieuse d'un Mirbeau, par exemple? D'ailleurs, il s'agit là du discours prêté aux Jeunes Gens sous le "Figuier bouddhique", dans la Complainte que Laforgue lui-même préférait: il ne le reprend que partiellement à son compte. D'un bout à l'autre de l'oeuvre, en fait, Laforgue se veut le rapporteur, sous différents déguisements, et de cent manières, du bruit du dialogue des "sexes en bataille"(16): ce dialogue de sourds, plein d'incompréhensions insurmontables, peut être celui d'anonymes, de voix errantes captées au passage, ou encore celui de Pierrot et de la Femme, de Lohengrin et d'Elsa de Pan et de Syrinx. C'est bien le "malentendu entre les sexes" de Jacques Rivière, mais dont la dérisoire permanence est mise en évidence: "Scène courte mais typique", dit un sous-titre de *L'Imitation de N.-D. la Lune*.

Et surtout, il ne *la* prend pas au sérieux: la réduisant à une synecdoque significative, il la nomme "Jupe", "Yeux", "Corsage", et même "Sourcils" ou "Piano" (appendice obligé de la vierge). Les éléments les plus célébrés de la géographie féminine ont perdu leur prestige: des réflexions sur les "épaules décolletées" finissent par: "le buste! le buste! (sur l'air des lampions)"; dans des vers jetés à l'aventure, seins doux appellent "saindoux":

seins tièdes comme un petit levraut-
saindoux des beignets
pétrole des quinquets
mirlitons(17)

Il y a cependant chez Laforgue une volonté sérieuse d'analyser et de comprendre: de nombreuses notes, inédites, publiées en "Dragées" ou utilisées dans ses poèmes, développent une réflexion sur la Femme

qui cherche sa voie entre misogynie et féminisme, inventorie les fraudes, les illusions et les pièges, pour finir le plus souvent sur le rêve d'une "vraie soeur" ou d'un Messie au féminin. On peut y trouver des sentences qui depuis, signées par d'autres, on fait florès, depuis "La femme est l'avenir de l'homme" jusqu'à: "On ne naît pas femme, on le devient". Laforgue a bien dit les deux, mais sans s'y arrêter, et comme en passant. Le poème en prose "Bobo", paru en 1886 dans *Le Symboliste* entre un "Hamlet" de Charles Vignier et un "Parallèle d'Horizontales" de Jean Ajalbert, fait la synthèse de ces réflexions éparses, dont celle-ci:

"on l'a laissée dans l'esclavage, la paresse, sans autre occupation et arme que son sexe, elle l'a hypertrophié, et *elle est devenue le Féminin*, toilettes, bijoux, faux derrières ou plates tuniques grecques, romans, drames, décolletages, nus, paquets de lettres parfumées, lunes de miel"(18).

Cet inventaire du féminin comme magasin d'accessoires peut être compris comme une dénonciation de l'éternel rôle féminin, mais aussi comme l'affirmation que la femme réelle - "petite quotidienne" ou "petite amie d'enfance" - est ailleurs, et différente.

Quand Laforgue écrit "C'est la femme qui sauvera le monde ... L'homme est mort, vive la femme..Le règne de la femme est arrivé"(19), par contre, il précise aussitôt que cet avenir sera "sans âme" et fermé à la spiritualité, autrement dit rafraîchissant mais borné. Il y a bien un féminisme de Laforgue, et l'esquisse d'une culpabilité masculine qui annonce l'Evangile féministe de Jules Bois, mais il reste aussi peu positif que ses anciennes rêveries de suicide collectif de célibataires sur les promontoires, aux temps du *Sanglot* et du *Raté*.

Refusant aussi bien la dénonciation terrifiée d'un féminin mythique que de passer avec armes et bagages dans l'autre camp en se noyant dans un féminin guère moins mythique, il lui restait à se situer quelque part entre ces deux féministes misogynes du XIXe siècle: Michelet et Jules Bois. C'est au premier, plus célèbre mais peu vu chez Laforgue, que nous allons consacrer notre deuxième point.

Laforgue, Michelet

Comme Schopenhauer(20), Michelet est nommément désigné dans ce qu'on peut appeler les "œuvres de jeunesse" de Laforgue (c'est-à-dire sa production d'avant *Les Complaintes*). Ces deux auteurs sont à l'époque, et pour longtemps encore, des maîtres-à-penser-la-Femme, d'inévitables références. Ils sont d'ailleurs parfaitement opposés, quoique tous les deux misogynes, l'un par excès de mépris, l'autre par excès d'apitoiement. Ce jeune homme qui a vingt ans en 1880, que préoccupe ce qu'on appelle la *féminilité*, est forcément nourri de Michelet, d'autant plus que Bourget lui a consacré un article(21). Laforgue a lu Michelet de près - de si près même qu'il a puisé dans les passages de *L'Histoire de France* relatifs à Jeanne d'Arc plusieurs morceaux d'un poème de 1879, "Noël sceptique", comme l'a remarqué Jacques Douchin(22). La Jeanne d'Arc de Michelet a dû d'autant plus intéresser Laforgue qu'il songea à faire "une histoire de Jeanne d'Arc à la lumière de l'Inconscient"(23), qui aurait constitué une intéressante Morale légendaire de plus (on devine qu'il aurait substitué aux Voix célestes la grande Voix de l'Inconscient hartmannien). Il a dû lire aussi *La Mer*, paru deux ans après *La Femme*; Michelet s'y attendrit sur les crustacés et sentimentalise le petit peuple "estimable" des oursins et des coquilles: une vision que Laforgue a pu vouloir railler dans l'Aquarium de "Salomé", peuplé de mollusques petits-bourgeois et sympathiques.

On connaît la "gynécologie passionnée" de Michelet (le mot est de Jean Borie): *L'Amour* (1858) puis *La Femme* (1859) témoignent de son adoration devant la physiologie féminine, ce qu'il appelle la "blessure sacrée". Voulant dissiper, grâce à la science médicale récente, les tabous archaïques de l'impureté féminine, Michelet les rétablit aussitôt en faisant de la femme une éternelle blessée inapte à tout travail, vouée à un garde-malade de mari. On connaît aussi son culte attendri des planches anatomiques représentant des matrices sanglantes. Tout cela se retrouve dans Laforgue - mais curieusement travesti, et en termes laforguiens (que l'on pense aux "hontes sang-

suelles"), c'est-à-dire aussi raffinés qu'hermétiques.

L'identification en est rendue malaisée, mais le poète y gagne une grande liberté; partant, il est un des rares qui puisse rimer avec élégance sur les choses inconvenantes (il suffit de le comparer aux incongruités versifiées de Huysmans et surtout aux poésies que Haraucourt publia à Bruxelles en 1882 sous le titre bien laforguien de *La Légende des sexes*: les poèmes s'y intitulent "Mélancolie blennorhagique", et relèveraient plutôt de la salle de garde. On n'en retiendra que deux vers, les plus corrects d'ailleurs: "La femme est fausse comme l'onde / Son nombril est un champ forain").

D'une façon générale, Laforgue oppose au culte de la matrice féconde selon Michelet le culte sacrilège d'une stérilité qui n'est pas seulement baudelairienne: sous des déguisements transparents, les pratiques abortives, l'angélisme douteux, le refus total du sexe sont chez lui, on l'a vu, de constants sujets de provocation. Mais des expressions comme "adorer de souffrants organes" ou "la fleur des sanglantes chimies" renvoient directement à Michelet; et la "remise des ovules"(24) d'Ophélie, un sujet poétique pour le moins inattendu, rappelle la passion pour l'ovologie qui anima toute l'époque.

La gynécolâtrie exaltée de Michelet était dans le droit fil du célèbre poème de Gabriel-Marie Legouvé *Le Mérite des femmes* (1800), sans cesse réédité durant tout le siècle (ce qui révélsait les Goncourt et Flaubert). On en connaît le vers immortel:

Tombe aux pieds de ce sexe auquel tu dois ta mère!

Or, Laforgue a assisté en Sorbonne à une "conférence sur les femmes" de Legouvé fils, dramaturge et conférencier qui, jusqu'à un âge avancé, se spécialisa dans ce qui fit la gloire de son père. Il en parle dans une lettre de janvier 1881 à Gustave Kahn: "Si vous aviez été là! Il a eu des métaphores!" (25): il semble qu'Ernest Legouvé obtint surtout un succès de fou-rire auprès du jeune poète. A cet agenouillement masculin devant la femme-mère, geste d'un autre âge, Laforgue voulait substituer ce qui pour lui est le vrai geste moderne: tomber *ensemble* à genoux.

Le poème de Laforgue "la Femme est une malade" nomme explicitement *La Femme* de Michelet, qu'une belle-mère abusive veut donner à son gendre comme "bréviaire" pour la nuit de noces. Les journaux libéraux et républicains, en leur temps, avaient présenté l'ouvrage de Michelet comme "*Le Vade Mecum* de tout jeune homme" (26). En fait, c'est à l'ouvrage précédent de l'historien, *L'Amour*, plus précisément à son chapitre le plus célèbre et le plus scandaleux, qu'est emprunté l'intitulé du poème de Laforgue. On sait que Michelet, pour ménager la sensibilité des jeunes mariées, fut amené à donner de très précis conseils, en particulier sur la date idéale de consommation des noces. Le poème de Laforgue, paru dans le journal *La Guêpe* en juillet 1879, est une pochade amusante et sans prétention qui se présente comme une réaction contre les débauches d'attendrissement auxquelles s'était livré l'historien: le marié harassé prend au mot sa belle-mère, et met son épouse "sous verre", définitivement. Il annonce ainsi "Pierrot fumiste", qui trois ans plus tard fera de même, au grand dam de Colombinette, mais sans s'autoriser explicitement de Michelet - sans parler de Lohengrin qui, Leda inverse, préfère son cygne à Elsa.

Les traces de Michelet chez Laforgue ne se cantonnent pas à ce poème. Le pied de nez à la "religion de la femme" se retrouve, plus subtil, à l'autre bout de l'oeuvre, mais le modèle moqué est cette fois implicite. Michelet permet en effet une relecture de deux *Moralités légendaires*, "Le Miracle des roses" et "Persée et Andromède". Deux contes qui, en fait, ne prennent tout leur ironique sens que par rapport à une vulgate micheletienne sous-entendue.

Le titre même "Miracle des roses" peut être considéré comme un clin d'oeil, car ce miracle-là est tout naturel. Laforgue le résume, in fine, par: "du sang changé en roses": ce soi-disant miracle n'est qu'un jeu sur une métaphore usuelle qui est aussi un euphémisme pudique pour une réalité que Michelet trouvait poétique: dans cet état, "la femme la plus vulgaire", écrit-il dans son fameux chapitre "La femme est une malade", n'est pas sans poésie... Elle est agitée ou rêveuse...parfois des larmes lui viennent, souvent des soupirs. Ménagez-la, parlez-lui avec une extrême douceur. Soignez-la, entourez-la", etc.

Dans *La Femme*, un rêve métaphorique montre la jeune fille qui se pique à un rosier, et en reste "blessée pour la vie". Les roses de la poésie laforguienne ne seront pas en reste: la métamorphose/ Des lys en roses" que pleure le Roi de Thulé de la Complainte désigne, tantôt la puberté féminine, tantôt la perte de la virginité, comme les "Roses ouvertes,/Divines pertes!" de la "Complainte de l'automne monotone"; la "Complainte des pianos", c'est-à-dire des jeunes filles, ricane des "frais rosiers" et des "hérédités en ponctuels ferments", "fatales clés de l'être" qui à leur apparition font "psitt!": seul exemple que je connaisse d'humour cataménial dans la poésie sérieuse.

Michelet, dans *L'Amour*, transformait la femme en permanente convalescente. On connaît son passage le plus célèbre:

"...quinze ou vingt jours sur vingt-huit (ou pourrait dire presque toujours) la femme n'est pas seulement une malade, mais une blessée...Il lui faut un gardien attentif, très confident, qui sache tout, qui puisse l'aider en tout. Car elle est si exposée!"

Dans "Le Miracle des roses", les hallucinations de Ruth, qui voit littéralement du sang partout, ont commencé, nous précise-t-on, par "une nuit de lune". La phtisie de la jeune fille aux mouchoirs tachés de "lunules de sang" pourrait bien être un euphémisme de transfert: Ruth traîne en chaise-longue, soignée par un frère au dévouement "imperturbable", une agonie qui ne l'empêche pas d'envoyer ad patres tous les hommes qui croisent son chemin. Il faut voir en elle une version laforguienne et gynécologique de la déjà usée femme fatale fin-de-siècle, ce qu'on pourrait appeler un vampire ménorrhagique: ses plumes de paon, ses bijoux symboliques et mystérieux sont les accessoires d'un rôle de composition. Ruth est une parodie de la "malade" de Michelet; son prénom même (elle était d'abord nommée Marie) est suspect, si l'on songe que tout au long du XIXe siècle, les ouvrages médicaux (ceux surtout de Raciborski, l'inspirateur de Michelet) répètent à l'envi que le rut des animaux et la menstruation de la femme sont le même phénomène, ce qui permettra d'ailleurs d'étranges conclusions.

Dans *L'Amour*, Michelet s'adresse directement à un jeune homme qu'il tutoie et veut initier à "la grande fatalité" qui pèse sur la femme. Or, les tout premiers mots qu'il lui adresse proposent Andromède comme image mythologique du féminin: "Tu connais le musée du Louvre", dit-il, "et peut-être, parmi les sculptures, tu as vu la *Délivrance d'Andromède*". Le sculpteur Puget (XVII^e siècle) a, dit-il, sculpté toute sa vie "d'infortunés prisonniers... Telle la *petite Andromède*". La légende de Persée et d'Andromède, racontée dans *Les Métamorphoses* d'Ovide, sert dans *L'Amour* de parabole poétique et de moyen pédagogique d'explication de la féminité: Andromède, c'est la femme dans sa fragilité native, enchaînée à son "rocher biologique"(27), attendant celui qui, selon les termes de Michelet, la créera en la sauvant. Voici comment Michelet la présente en décrivant la statue de Puget:

"Persée vient de tuer le monstre qui allait la dévorer. Dans un inexprimable élan de félicité, il enlève d'un seul doigt la lourde chaîne de fer qui suspendait la jeune fille. Pour elle, éperdue, demi-morte, elle ne sait pas où elle est ... Cet état d'extrême faiblesse et d'abandon absolu est tout à fait au profit de l'heureux libérateur. Car enfin, elle n'est pas morte; son petit cœur bat encore, et pour qui? On le sent bien... Close encore, mais si émue! sa jolie bouche veut dire: "Prends-moi, reçois-moi, porte-moi... Je suis tienne, charge-toi de moi... je me donne, sois ma providence, fais de moi ce que tu veux".

On aura remarqué le "éperdue, demi-morte": il en rôde peut-être un souvenir dans les *Derniers vers* ("elle viendrait, évadée, demi-morte / Se rouler sur le paillason que j'ai mis à cet effet devant ma porte": le paillason lui, est exclusivement laforguien).

Après avoir décrit sa statue, Michelet élève le débat en des paroles mémorables:

"Heureux qui délivre une femme! qui l'affranchit de la fatalité physique où la tient la nature, de la faiblesse où elle est dans l'isolement, de tant de misères, d'obstacles! heureux qui l'initie, l'élève, la fortifie et la fait sienne!"

Andromède comme image de la femme face à l'homme comme

sauveur: dans *L'Eve nouvelle* Jules Bois s'en souvient encore en décrivant ainsi la "femme libre": "Elle est joyeuse; elle n'est plus Andromède attachée au rocher, voyant en l'homme le messie tant attendu, puis si décevant"(28).

On voit d'où procède la "petite Andromède" du conte de Laforge, incarnation de la jeune fille pubertaire - une blessée selon Michelet, mais qui, selon Laforge, et d'un sang l'autre, attend surtout avec impatience "la bonne blessure". La blessure d'Andromède devient un "bobo", et si elle est en effet comparée à "un petit animal blessé", le texte précise qu'il s'agit d'une "blessée qui a la vie dure"; comme Ruth du "Miracle des roses", elle est plus exaspérante que véritablement à plaindre. Face à l'apparition de Persée, elle est bien "suffoquée de palpitations" (celle de Michelet avait le cœur battant), mais son libérateur légendaire est une sorte de travesti qui monte Pégase en amazone, à peine moins ridicule que celui que peindra vers 1905 le Niçois Gustav-Adolf Mossa, qui affublera Persée d'un redoutable tutu rose. L'Andromède de Laforge, loin de dire comme chez Michelet "Prends-moi, reçois-moi, porte-moi" etc., s'écrie: "Allez-vous en! Vous me faites horreur! j'aime mieux mourir seule, allez-vous-en, vous vous êtes trompé d'adresse"; le héros, déjà peu convaincu, ne se le fait pas dire deux fois. Il faut le personnage du Monstre philosophe et un épilogue ostensiblement copié sur "La Belle et la Bête" pour que le conte devienne la seule Moralité qui ne finisse pas sur un échec amoureux. Il se présente donc comme une variation humoristique sur la parabole de Michelet, dont le souvenir vient s'intercaler entre le modèle d'Ovide et sa recreation narquoise. On a là un exemple de plus de la multiplicité des avant-textes de parodies laforguiennes, de même que sa "Salomé" s'articulait sur "Hérodiade" de Flaubert, mais aussi sur *Salammbo*.

Grâce, si l'on peut dire, à Michelet, le fade personnage de la jeune fille éthérée prend chez Laforge des couleurs toutes physiologiques. Michelet voulait que tout mari fasse des études médicales pour mieux comprendre la femme: après lui, tout jeune homme moderne se voudra gynécologue, mais certains, dont Laforge, refuseront de tomber dans

le panneau un peu *poisseux* (le mot est de Roland Barthes) des enthousiasmes micheletiens.

Ainsi, si l'on ne peut nier la peur, le dégoût ou le refus du féminin qui s'expriment dans certains passages de Laforgue, il faut y voir le réflexe secondaire d'une réaction contre Michelet, une volonté d'en finir avec les dérives romantiques, fût-ce au prix de risquer une accusation en misogynie primaire. Quant à la vision doloriste de la femme, dont l'historien est le grand responsable, elle n'est pas inconnue de l'univers laforguien: il en reste sans doute ce cri réitéré, tout au long de l'oeuvre: "soigne-toi - oh! soigne toi, je t'en supplie", qui ne vise pas seulement des poitrinaires, mais la femme en général comme être fragile ("Langueurs, débilité, palpitations, larmes"(29)), c'est-à-dire, depuis Michelet, fragilisé. Moins glorieux et sûr de lui que l'historien, le poète de Laforgue ne se prend pas pour un médecin, il se contente d'être parfois inquiet, loin de toute théorie.

Laforgue, qui se voulait "prophète des temps nouveaux"(30) - cette "ère nouvelle" dont Salomé la savante serait le Messie, Ruth le dinosaure et Syrinx la "petite Eve" - ne peut choisir entre l'angélisme et le dilettantisme, toujours chez lui "chargé de colliers de remords".. Il lui reste un *statu quo* chargé de colliers de compréhension mutuelle. C'est, dans les *Complaintes*. "Nous sommes tous filials, allons!", ou "Ma bell', nous nous valons", et dans les *Fleurs de bonne Volonté* "Consolons-nous les uns les autres": soit le remords et la pitié, que le rythme populaire choisi allège d'humour (31) et nuance d'incertitude.

Mireille DOTTIN - ORSINI
Université de Toulouse - le - Mirail

NOTES

- (1) *Correspondance 1905 - 1914*, tome II, Paris, Gallimard, 1926, pp. 16 (21 mars 1906) et 52 (23 avril 1906). Nous soulignons.
- (2) Jules Laforgue: *Feuilles volantes* (ensemble inédit de notes, "Dragées", projets, Agenda et Carnet, édition et présentation de D. Grojnowski), Paris Le Sycomore, 1981, p.155.
- (3) *Oeuvres complètes*, Lausanne, L'Age d'Homme 1886, p.411.
- (4) Titre du dernier poème des *Fleurs de bonne volonté*.
- (5) *Feuilles volantes*, p. 158.
- (6) Lettre à sa soeur, 14 mai 1883.
- (7) *Feuilles volantes*, p. 91.
- (8) *ibid.* p. 164.
- (9) les "Circées" apparaissent dans les *Fleurs de bonne Volonté*, XXXVII (reprises dans les *Derniers Vers*, V en "Circées"); "Circée" est le nom d'un personnage de *L'Eternelle Poupée* de Jules Bois (1894).
- (10) Ce titre avait aussi été le premier titre de *L'Eve future* de Villiers de L'Isle-Adam (1886).
- (11) Jules Bois: *L'Eve nouvelle*, Paris, Flammarion, s.d. p. 145 à 147.
- (12) Paul Adam, de même, cite une "menue dragée au camphre" de Laforgue (*Feuilles volantes*, éd.cit. p.138) - de mémoire, et de travers - dans sa *Morale de l'Amour* (Paris, Méricant, 1907, p.280).
- (13) La femme n'est qu'une enfant éternelle (voire un bébé), elle n'a pas de Moi, elle n'a pas le sens de l'infini, elle est menteuse par nature, elle a le goût des fraudes, elle est le piège de l'Espèce, elle ne pense qu'à ça, elle n'est pas marquée par la défloration, elle n'a pas de vraie pudeur, elle est à la fois bête et cruelle, etc.
- (14) C'est le sujet d'un des contes des *Parisiennes fatales* d'Edouard Cavaillon (Paris, Dent, 1889).
- (15) *Imitation de N.-D. la Lune*, "Pierrots", III.
- (16) *Grande Complainte de la ville de Paris*: "En bataille rangée, les deux sexes, toilettés à la mode des passants, mangeant dans le ruolz!".
- (17) *Feuilles volantes*, pp. 108,114.
- (18) *ibid* p.158. Nous soulignons.
- (19) *ibid.* p. 159.
- (20) Schopenhauer intervient dans *Tessa. Un Raté*, "Epicurisme", *Pierrot fumiste: oeuvres* (abouties ou non) situées entre 1877 et 1882.
- (21) "L'Enfance de Michelet", recueilli dans *Pages de Critique et de Doctrine*, I.
- (22) "Michelet inspirateur de Laforgue" in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, novembre-décembre 1981, pp. 968-970. L'influence de Michelet sur Laforgue y est cantonnée à ce poème de 1879, intitulé "Noël solitaire" dans les O.C. de L'Age d'Homme, p.269.
- (23) *Feuilles volantes*, p.58
- (24) Extraits de "Célibat, célibat, tout n'est que célibat" (*Fleurs de bonne volonté*, XX), "La Lune est stérile", Stérilités" (*L'imitation de N.-D. la Lune*).
- (25) O.C. tome I, p.693.
- (26) Cf. La Préface de Thérèse Morceau à *La Femme*, Paris, Flammarion, 1981, p.19.

(27) Th. Moreau : "Sang sur : Michelet et le sang féminin" in *Romantisme*, 1981, n°31, p.159.

(28) op.cit. p.261.

(29) *Derniers Vers*, XII.

(30) *Feuilles volantes*, p.64.

(31) Cf. la *Complainte du vent qui s'ennuie la nuit*: "O vent, allège/Ton discours/ Des vains cortèges/
Des l'humour".

Philippe GUENIOT

Laforgue, el filósofo

Laforgue, le philosophe

Cela fait longtemps que les chercheurs ont souligné l'influence des philosophes Schopenhauer et Hartmann sur l'oeuvre de Laforgue.

Bien que cette influence soit indiscutable, le poète ne se limite pas à introduire des philosophèmes étrangers dans son oeuvre poétique ou ses essais d'esthétique. Il travaille bien plutôt la langue, les langues, et invente son propre langage dans lequel il tisse ses propres philosophèmes tant à la recherche du concept que du mot propre.

On peut parler, jusqu'à un certain point, d'une philosophie laforguienne naissante de laquelle les lignes qui suivent prétendent indiquer, à grands traits, les points cardinaux. Nous mettrons l'accent plus spécifiquement sur le caractère existentialiste du philosophe laforguien, du fait qu'aussi bien pour lui que pour Kierkegaard, exister paraît avoir été "la tâche la plus difficile" qu'il eut à réaliser. Comme nous essaierons de le montrer, le poète s'est converti en une figure hautement hégélienne en se lançant dans une véritable odyssée de la conscience.

El filósofo alemán Johan Caspar Schmidt, decía en su única obra *Der Einzige und sein Eigenthum* (1844):

"Quien no sabe burlarse de sí mismo, no merece ser considerado dentro de los mejores".

Así empezaré, burlándome - o quizás no - de mí mismo. En este *symposium* - como en otro lejano, el de Platón - hay una equivocación en cuanto a los lugares que ocupan distintos invitados: no soy quien

soy. Uds., seguramente, no habrán notado que, en el programa que se les ha entregado, ocupo - como el médico Eryximaco del Banquete platónico - un lugar que no me corresponde.

Por estricto orden alfabético, tal como se engendran las letras, ocupo el lugar del profesor Daniel Grojnowski. Por otra parte me pusieron - caso único, según parece en este programa- y alto honor que comparto con Laforgue - la etiqueta binacional: Francia - Uruguay.

Ahora bien, mi lugar alfabético - y por favor les ruego vayan corrigiéndolo - es el siguiente: Grojnowski - Guéniot - Knauth. Lo cual, dado el hecho de que los participantes de este encuentro ponen tanto énfasis en la nacionalidad o procedencia de cada uno de los participantes, restablece para la satisfacción y el alivio de todos, el exacto periplo laforgueano:

Francia (de los padres) - Uruguay

Francia (donde nace como poeta)

Alemania (donde se concreta su poesía y su filosofía).

Así es, Laforgue como poeta, Laforgue como filósofo. Hablaré del filósofo Laforgue. Siempre han sido difíciles, conflictivas, las relaciones entre ambas disciplinas: filosofía y poesía. Ahí sí que se trata de un desencuentro, de un terrible malentendido, desde que Platón - supongo - expulsó a los poetas de la ciudad ideal. El mismo Platón recordando en la *República* (X,607 b) que *Οτι παλαια μεν τι διαφορα φιλοσοφια τε και ποιητικη* es muy antiguo el desacuerdo - *διαφορα* - entre la filosofía y la poesía. Yo agregaría que el desacuerdo - "*diáfora*" - radica en el estatuto de la *metáfora*.

Laforgue busca trabajar el concepto de la lengua. Poetizar el pensamiento, conceptualizar dentro de la plasticidad de la lengua; dando cuerpo a las ideas y aliviar la obesidad de la palabra repleta de significado.

Bien podríamos aplicar a la poesía de Laforgue, lo que Haroldo de Campos decía de Hölderlin; contemporáneo y condiscípulo de Hegel,

"Nessos poemas, o *logos* tirânico da razão normativa é contestado por una "desrazão" liberadora, que, como exercício do aspecto criador ou gerativo da linguagem dissolve a função comunicativa uma bruma de significantes, deixando que o "sentido" se constitua pelo mero contágio destes, como uma aura cintilante, em quanto os significados denotativos resvalam para o abismo, para o vazio".

"Dans ces poèmes, le *logos* tyrannique de la raison normative est contesté par une "déraison" liberatrice qui, comme exercice de l'esprit créateur ou générateur de la langue, dissout la fonction communicative en une brume de signifiants, laissant émerger le "sens" par la simple contagion de ceux-ci, comme une aura scintillante, tandis que les signifiés de dénnotations glissent dans l'abîme, dans le vide". (Yo traduzco)

Laforgue buscaba lo prohibido - desde el siglo IV antes de Cristo - : esa poesía "contagiosa" una filosofía poética, una poesía filosófica.

Al multiplicarse las palabras, decía otro filósofo, Nietzsche, se alivia el peso del concepto: al pasar de un idioma a otro se vuelve más fina la red conceptual con la cual atrapamos y nos representamos el mundo.

"Inconscient, descendez en nous par reflexes

Brouillez les cartes, les dictionnaires, les sexes."

Contesta Laforgue en les *Complaintes de Lord Pierrot*.

Laforgue, francés de cultura criolla, escuchó en el Montevideo de su niñez, el idioma castellano. De vuelta a Tarbes pasa a escuchar solo francés; recorriendo Alemania con la corte imperial se llena el

oído del idioma alemán, y, last but not least - se casará con una inglesa.

Conocía - si no hablaba - cuatro idiomas que finalmente se fundieron en un quinto idioma: el laforgueano. Fundó ese quinto idioma en el sentido propio que le da la Real Academia al verbo, "hacer líquido un sólido por medio del calor".

Del trabajo vulcanico al cual somete las lenguas, sale líquido, un nuevo lenguaje, más hábil, más dúctil, mucho más conductor del sentido. En el idioma laforgueano circula el concepto, no encuentra tanta resistencia.

Decididamente Jules Laforgue realiza lo imposible, lo prohibido: es un gran poeta, es un gran filósofo.

Donde muchos quieren ver las influencias de tal o cual filósofo sobre el poeta, me gustaría exponer - al contrario - en qué modo Laforgue fue un pensador "motu proprio", y de qué manera en él, el poeta influyó sobre el filósofo.

Estamos entonces corriendo el riesgo de no realizar ningún encuentro, sino más bien quedar entre dos mundos - como decía Caradec "la culture entre deux chaises": coordinando oponiéndoles el "homme de lettres" franco-uruguayo y el "homme du concept" que desarrolló su reflexión filosófica en un país. - Alemania - donde retumbaban las voces de Fichte, Hegel, Schopenhauer y Nietzsche.

Programa ambicioso, tal vez desmesurado: esbozar un estudio de las relaciones entre un poeta original, un escritor; con los pensadores y metafísicos más relevantes del siglo pasado, cuyas voces en eco, o en filigrana se deslizan, en sus páginas, en sus versos.

Laforgue, jovencito criado en el Uruguay, no habla español, de vuelta en Tarbes, sigue las clases de alemán; idioma que - según sus propias palabras en una carta a Ch. Ephrussi de diciembre del año 1881 - no entendía: "je ne sais pas un seul mot d'allemand" tomará clases de inglés. Su francés es tan peculiar que nos podemos preguntar qué lengua es. Laforgue habla solo el laforgueano y eso le brinda una superioridad considerable en cuanto a la búsqueda del sentido. Laforgue

lee, lee mucho, por profesión, por gusto, por necesidad.

El busca en sus encuentros libresco con sus filósofos - sobre todo alemanes - los fundamentos metafísicos de su actitud frente al mundo, busca también la legitimación teórica de sus opciones estéticas y de sus elecciones éticas, busca en fin una seguridad conceptual para sus intuiciones estéticas.

¿Sería demasiado hablar de una filosofía laforgueana? Tal vez bastaría hablar de una odisea de la conciencia, una postura intelectual y espiritual.

Laforgue, falleció a los 27 años, en plena maduración de su estilo, como escritor, y de su postura filosófica, como pensador. Su breve vida interrumpe la búsqueda, fijándole en el penúltimo paso de una dialéctica que se hubiera resuelto, apaciguado, en la armonía y la paz con sí mismo.

Su pensamiento, como fervor, no es otra cosa que el tumulto informal de campanas; las ideas, los conceptos no son otra cosa que una cálida exhalación de vapores, un pensamiento musical que no puede elevarse lo suficiente como para llegar al concepto, lo cual sería la única modalidad objetiva e inmanente.

Su pensamiento es como una búsqueda a tientas, interna, sin fin en un laberinto donde no encontró su Ariadné que le permitiera matar a la bestia y salir a la luz, vencedor.

En su búsqueda mundana todo objeto que encuentra nunca se presenta como objeto concebido, o concebible; sino como obstáculo desvalorizado contra el cual el poeta tropieza.

El pensamiento laforgueano es un embrollo contingente, una suerte de vértigo desordenado, de desorden vertiginoso que se engendra a sí mismo para siempre en una absoluta inquietud dialéctica.

El poeta confiesa ser una conciencia contingente, singular, casual - al igual que el mundo que le rodea - pero, apenas atribuido

ese valor (o falta de valor) de vida singular, contingente, de hecho más bien animal, apenas se reconoce como conciencia perdida; en seguida se reivindica - al contrario - como conciencia de sí, en sí, universal, cósmica, eternamente igual a sí misma, única como negación absoluta de cualquier tipo de singularidad.

Pero, tercer momento, tercer movimiento de esta dialéctica en el más puro estilo hegeliano; finalmente, de esa igualdad absoluta desde donde contempla con desprecio al mundo, cae nuevamente en lo contingente y en la confusión inicial, en una postura escéptica y pesimista.

Escepticismo y pesimismo son las dos caras del filosofar laforgueano, a la vez como expresión de una conciencia desventurada en busca de sí mismo, y de su relación al mundo.

En ese marco se afirma la completa inesencialidad del otro y, a la vez, su completa dependencia del otro. Resumiéndose en la alternativa: "to marry or not to marry" (¿"casarse o no?").

El pensamiento se presenta así como pensamiento perfecto, aniquilando el ser del mundo en la polifacética variedad de sus determinaciones. La imagen del caleidoscopio es recurrente en su obra poética, así como imágenes de fragmentación, de duplicación.

Hegel decía (*Fenomenología del Espíritu*): "la Conciencia desventurada es la conciencia de sí como esencia duplicada y enredada en las contradicciones del mundo". (Yo traduzco).

Pues, Laforgue escribe según esta modalidad: experimenta dolorosamente esa escisión pero, en lugar de conceptualizarla como esencia, la siente como accidente. El mundo se vuelve su sepulcro. (*Pour le livre d'amour. les Sanglots de la Terre*).

El poeta de sepultura vive en un mundo ajeno, dando lugar a actitudes y experiencias contradictorias según los dos polos entre los cuales oscila su conciencia.

De un lado quiere gozar del mundo pero sobre el modo negativo del deseo, pero se marea y se disgusta; pasa al otro extremo:

quiere trabajar el mundo, aceptarlo como positividad; pero reflexionando lo que significaría el trabajarlo desde el punto de vista anterior, renuncia por haberlo decretado sin valor; finalmente renuncia tanto al deseo como al trabajo: el goce se vuelve contaminación de sí mismo, y el trabajo, vana tentativa de purificación.

Para el libro de amor

Puedo morir mañana, y no habré amado.
Mis labios nunca habrán tocado labios de mujer,
Ninguna, en una mirada, me regaló su alma,
Ninguna, contra su corazón pasmado me alzó.

No hice nada más que sufrir, para la naturaleza,
Para todos los seres, el viento, las flores, el firmamento,
Sufrir por todos mis nervios, minuciosamente,
Sufrir de no tener, todavía, un alma lo suficientemente pura.

¡Escupí al amor, acabé con la carne!
¡Loco de orgullo, me puse reacio frente a la vida!
Y, solo en esta Tierra sometida al Instinto
yo desafiaba el Instinto en una risa amarga.

Todos los lugares, en los salones, en el teatro, en la iglesia
Frente a esos hombres finos, los más grandes, los más finos,
Y esas mujeres de ojos dulces, celosos o altaneros,
Cuyas almas exquisitas podríamos castamente adorar de nuevo.

Pensaba: todos terminaron en eso. Escuchaba
los jadeos del inmundo acoplamiento de los brutos.
¡Tanto fango para una locura de tres minutos!
¡Hombres, sean correctos! ¡Oh, mujeres, coqueteen!

(Traducción Philippe GUENIOT)

El poeta filósofo termina en la mortificación de sí, en una postura intelectual nihilista.

Su búsqueda, como decía antes de ayer Alfons Khauth, se vuelve una "cruzada artística", la cruz del arte, la crucifixión, buscando en un mundo sepulcro el santo sepulcro.

Soy un pesimista místico, le escribe Laforgue a Mme. Mullezer (mars. 1882, IV, 125.171).

A través de los escritos de Laforgue (sea en sus poesías, sus cartas, sus ensayos estéticos, sus retratos, sus recuerdos de Berlín...) se puede denotar unas actitudes filosóficas muy parecidas a las de Schopenhauer y Hartmann. Salvo que Laforgue toma lo que está en el "air du temps", sin esforzarse demasiado en conceptualizarlo; o razonarlo.

Más interesante que la recopilación de tal o cual cita del viejo filósofo de Francfort fallecido 24 días (3 lunas) después del nacimiento del poeta en Montevideo (dado el desfase padecido por el viaje marítimo de más o menos 2 meses, se puede decir que no son contemporáneos), nos interesaría mostrar en qué sentido el filósofo Laforgue vuelca en sus poesías sus inquietudes metafísicas. ¿En qué consiste su "Weltanschauung"? su visión del mundo a través del velo de Maïa, velo de la ceguera y de la obcecación.

El poeta filósofo nos abre el camino según el recorrido filosófico siguiente:

- una ontología del mundo, del azar y de la nada.
- una sicología de la soledad, y del hastío.
- una ética del placer, el dolor y la enfermedad en sus estrechas relaciones con el amor y la sexualidad.
- por fin, una estética del arte como remedio

Jean - Pierre Bertrand decía ayer que Laforgue, en *Les Complaintes* trata de "débarasser le réel de sa contingence".

Contingencia reconocida más temprano en una carta a Ephrussi (5.12.81) (cita): "Sigo pensando que la vida es cosa ruidosa e inútil. La Tierra nació, la Tierra morirá, y solo habrá sido un relámpago en la noche. ¿No hubiera sido mejor la oscura eternidad...?"

Carta a C. Ephrussi, 5.12.81.IV,44.

y pasando al hombre "ce microbe subversif" qui "ne compte pas pour la substance" "dont les déluges corrosifs" "renvoient vite par l'Innocence" "Ces fols germes de conscience".

Complainte du pauvre corps humain

El pesimismo consciente de Laforgue tiene sus raíces en la constatación de la impotencia de su voluntad particular cuando descubre después de Schopenhauer y von Hartmann las determinaciones inconscientes del ser, los motivos secretos de nuestras opciones.

Laforgue solía leer mucho a Spinoza; de su filosofía recuerda que el fondo de cada ser era "una tendencia para perseverar en su ser". Luego, al leer a Schopenhauer y a Hartmann descubre que no hay varias voluntades sino una sola. Es la misma que anima todo lo que existe. Lo que vemos surgir en el espacio y en el tiempo no es otra cosa que una de sus manifestaciones. La voluntad es nuestra esencia íntima, pero también es la esencia de cada animal, de cada vegetal, todos atados con pasión a las funciones que les hacen permanecer, ellos mismos y sus especies. El mundo tal como lo percibimos en el espacio y en el tiempo solo es una imagen retorcida de la Voluntad.

Nuestra voluntad particular solo es una chispa de la voluntad universal, la cual no podemos entender ni conocerla tampoco. Los individuos, tal como lo pensaban los hindúes, son apariencias fugitivas: nos parecen reales porque percibimos todo a través del velo de la ilusión y de la mentirosa realidad que el espacio y el tiempo exponen ante nuestros ojos.

El mundo, dijo Schopenhauer, es *una* manifestación de la voluntad que se objetiva según tipos que son "posibilidades eternas".

Laforgue, por su parte, dijo en eco:

"Hay días en que uno se contenta de decir que la vida universal no es más que un caleidoscopio transitorio - y hay otros días en que, sin la retina de nuestros cerebros *humanos*, este caleidoscopio no sería más que vibraciones."(1)

El hombre es el que mira en el caleidoscopio y, paradójicamente, forma parte también del caleidoscopio. Como lo deja entender Hamlet, acercando a su oreja el cráneo de Yorick (verdadero caleidoscopio acústico). "Me parece oír toda la inagotable sinfonía del alma universal en esta caja que una vez fue una encrucijada de ecos".(2)

La Voluntad universal es una realidad siempre idéntica a sí misma, inmutable. Es. Quiere. Se arriesga a vivir, quiere-vivir. La inteligencia nuestra, orgullo del hombre, no es soberana, sino injertada en la vida sin confundirse con ella. Un epifenómeno diría Nietzsche.

"Pero el ser impuro aparece! Ese débil rebelde

De la santa Maia desgarra los hermosos velos.

Y el sollozo de los tiempos brota hacia las estrellas...(3)

O en otra poesía repite el mismo llanto:

"Por fin aparece, delgado, lívido de espanto,

El hombre con la frente hacia el azul, el gran maldito, el rey."(4)

La inteligencia es esclava de la Voluntad. Como Querer vivir, la Voluntad universal desea unas satisfacciones fundamentales para conservarse como vida. El individuo, inconsciente, aspira también a conservarse y desarrollarse, cueste lo que cueste.

Animado por sus instintos sexuales, ecos de la voz de la especie, su inteligencia se dedica primitivamente a satisfacer esas

necesidades. Para forzarlo, para mantenerlo en este deber, subordinarlo a sus fines, la naturaleza (como objetivación de la Voluntad) inventa maravillosos sistemas de ilusiones y engaños. Juega, en particular, con el placer y el dolor. Aquí no debemos olvidar que Jules Laforgue pasó gran parte de su breve vida - 27 años - enfermo de tuberculosis y que, por consecuencia un hombre enfermo conoce mucho mejor el precio de la salud y de las cosas. La naturaleza, entonces, espolvorea de alegría la ejecución de actos que sirven para la conservación y el desarrollo del individuo, y espolvorea de dolor los actos que no sirven. Disfraza de voluptuosidades potentes los gestos que aseguran la reproducción y el triunfo de la especie. Pero es a expensas del individuo que la especie se mantiene y prospera. Y él, normalmente, no se da cuenta: envuelto en el velo del deseo.

La naturaleza, por ejemplo, envuelve el acto biológico de la reproducción en los velos del amor y de la ilusión de la belleza en la mujer (ese "*mammifère à chignon*" - "*Complainte des voix sous le figuier bouddhique*") pero tanto Schopenhauer - el eterno soltero, como Laforgue quien glorificaba el celibato, (5) no se dejaron engañar por las apariencias; cita que recordaba antes de ayer J. A. Duprey.

"Cielo azul, un aire tibio, lluvias de abril, un buen tiempo que atrae guapas señoritas que se creen en primavera, a las lindas calles de la ciudad. Mis ventanas miran hacia la avenida más frecuentada y observo. Unas son adorables. Paso horas mirándolas, sueño. Pero de repente me doy cuenta de que esos angelitos tienen calzones y órganos genitales - puaj! puaj!

Eso es justamente, la gran tristeza de mi vida. Sí, señor!"(6).

"Todo deseo - escribe Schopenhauer - es una decepción aún no reconocida. Toda satisfacción es una decepción reconocida."

Los budistas, a quienes tanto Laforgue como Schopenhauer admiraron, lo entienden muy bien: todo deseo viene de una falta, de un defecto, luego de un dolor y, mientras el deseo dura se prolonga igualmente el dolor. Aguijoneado por el sufrimiento nos precipitamos hacia todo tipo de alivio. Pero, un deseo satisfecho, experimentamos

otro tipo de dolor, el dolor del hastío.

El hastío, tan importante en las poesías y en las cartas de Laforgue, es un daño espantoso del cual salimos solo por y para nuevos deseos, o sea nuevos dolores. La vida, con respecto a eso, es un suplicio.

Trabajamos perpetuamente para deshacernos del sufrimiento, pero todos nuestros esfuerzos logran un solo resultado: hacer variar las intensidades del sufrimiento y nada más. El dolor es el único elemento positivo de la vida; el placer, la alegría son negativos, solo son intervalos entre dos sufrimientos. Los hindúes vieron claramente eso: nuestro mundo es el peor mundo posible. La vida es atroz, siniestra, odiable. El amor no es un remedio porque es también un sentimiento falso.

"Uds. me dicen: ame. Pero no puedo. Del corazón, no puedo más, y eso solo no sería el amor. De la cabeza, sí. Pero eso no sería amor tampoco; y la mujer que me inspirará un amor de cabeza, ¿dónde está? De los sentidos. Menos todavía. En mí, los deseos no resultan de que el organismo desborda. Cuando me aburro durante horas, me figuro que tengo deseos, pero son deseos falsos. Y me aburro; punto."(7)

En eco a las páginas más conocidas de la "*Metafísica del amor*" de Schopenhauer, que Laforgue tuvo a su alcance, escribe a su amigo Henry:

"La mujer no me excita ni el corazón, ni la cabeza, ni los sentidos, quizá los sentidos, pero cinco minutos cada dos semanas más o menos. Pero, por mi parte, nunca me dije: esa es una mujer deseable, cortejémosla. Si tuviera ideas sobre una mujer sería para poseerla, no para otra cosa. Y, poseer una mujer me atormenta tan poco que nunca iría a asediarla, espiar sonrisas, etc.etc...."(8)

Dentro del mundo sensible no hay remedios ni alivio, ni tampoco en la filosofía occidental; en esa parodia del cogito cartesiano.

"Pienso, y luego de haber pensado, dudo. Dudo que nuestro pensamiento rime con alguna cosa real en el universo. Me aburro, y como dice Bourget, desgarró el helecho amargo del esplín." (9)

"Miro pasar el carnaval de la vida: guardias civiles, artistas, soberanos, ministros, enamorados, etc... fumo cigarrillos rubios, hago versos y prosa, quizá también unos grabados, y estoy esperando la muerte."(10)

La religión que solía aliviar al hombre, no es más que otra forma de neurosis occidental. Eso lo escribe Laforgue, unos veinte años antes del ensayo de Freud titulado *El porvenir de una ilusión*.

El único remedio para escaparse de la falsa realidad, para ver del otro lado del velo de Maia la realidad absoluta es el arte, tanto para Schopenhauer como para Laforgue.

En medio de las turbulencias que nos llevan de sufrimiento en sufrimiento, tenemos la suerte de encontrar manifestaciones estéticas que confieren a nuestra existencia un valor incomparable.

Esos objetos provocan nuestra admiración, forma la más sencilla del éxtasis. El éxtasis, según la etimología, es un estado en el cual estamos casi "fuera de nosotros mismos". La admiración nos libera, por un rato, de nuestras incesantes preocupaciones. Nos desata de nuestros deseos apasionados. En la contemplación pura nos olvidamos. Nuestra inteligencia deja, un instante, de someterse a nuestros instintos brutos.

La belleza, reconocida en un objeto de arte, deja transparentarse el arquetipo puro del ser, el motivo profundo de la realidad: el tipo eterno. Ahora, no somos un mero individuo que ve las cosas en su manera ilusoria a través del espacio y del tiempo, somos según la palabra de Schopenhauer "el ojo del mundo". ¿Será a su vez la "bouche voyante" de J.C. Averty; la palabra poética?

La naturaleza nos propone de manera muy escasa, excepcionalmente individuos cuyo aspecto físico ocasiona nuestra admiración. El arte consiste, luego, en suplir la falta de absoluto en la naturaleza.

El artista es un intermediario entre la naturaleza a quien le dice "Eso es lo que quería hacer y que no pudo lograr" y el espectador a quien le dice "Tus ojos son demasiado débiles para discernir lo que es realmente interesante en el mundo. Te presto mis ojos. Mira."

Así, el arte se propone una sola meta; la que justamente Platón le negaba: poner en evidencia las formas eternas de las cuales los individuos no son más que especímenes mediocres.

En su inquietud el artista tiene una sonrisa triste, una tristeza sonriente.

Yo quería terminar este encuentro con Jules Laforgue, con la traducción de la página de mayor contenido filosófico que escribió siendo tan joven.

"No hay remedio absoluto, universal, para suprimir el mal universal. Sueños de diletantes: la atrofia de la voluntad, el imperceptible presente bajo las mil variedades de la ilusión, del deseo, del apetito sexual, etc...

Nunca lograremos la esencia absoluta de la Voluntad, el principio misterioso, imperceptible que circula por todos lados. Hay que conformarse con el suicidio material y con la resignación.

Maten a sus existencias individuales, material o intelectualmente, pero no sueñen con matar la Voluntad universal. Trabajen el desarrollo de las artes y de la ciencia, multipliquen los medios de éxtasis, de contemplación, la única tregua al suplicio del ser (...) Hay que apurarse a multiplicar el remedio de la resignación, entretener al hombre eterno para que no preste atención a su efímera miseria.

Por medio de la contemplación serena, estética (...) se escapa uno de sí mismo, se libra por un rato del Tiempo, del Espacio y de los Números. Se muere la conciencia individual, y logramos la mayor Libertad: - salir de lo ilusorio."(11)

Philippe GUÉNIOT
Lycée Français de Montevideo

NOTAS

1. Carta a Ch. Henry, 22.04.82.IV.144-145.
2. *Moralidades legendarias*, Hamlet.III,44.
3. Marcha fúnebre/por la muerte de la tierra. *El sollozo de la Tierra* I,26. Letanías de miseria. Ibid. I,35.
4. Letanías de Miseria - Ibid. I, 358bis. cf. la poesía titulada: Celibato, celibato, todo es celibato. (*Flores de buena voluntad*; II 45-46).
5. "Historia humana - historia de un soltero..."
6. Carta a Ch. Henry - enero 1882 -IV,92
7. Carta a Ch. Henry, 05.05.82.IV,156/157.
8. Carta a Ch. Henry, 15.05.IV,162/163.
9. Carta a Ch. Ephrussi, 13.03.82.IV,119.
10. Carta a Sra. Müllezer, febrero 82.IV,122/123
11. *Pensées et paradoxes*, in *Mélanges posthumes*, Mercure de France, Paris, 1923.pp. 10/11.



VII. IDENTIDAD Y DIFERENCIAS

Le jeune homme et les vieillards

El joven y los viejos

"Adiós, Viejo, y piensa en mí, si me has leído", escribe Isidore Ducasse como conclusión al primero de los Cantos de Maldoror. La mayor parte de los estudiosos solo advierten en este "viejo" al padre del poeta, François Ducasse.

Sin embargo, se podría tratar de Victor Hugo, a quien el montevideano dirige su obra reclamándole una edición de los Trabajadores del Mar. Una lectura minuciosa del libro oceánico de Hugo permite captar cómo Ducasse despedaza a su inspirador para construir un monstruo, un precipicio de imágenes, entre las cuales figura la más famosa: "Hermoso como el encuentro fortuito, sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y de un paraguas", que encontraría así su significación agresiva.

Ducasse, el "Nada" ¿admira a Hugo, el "Todo", o inicia el proceso de la retórica romántica, que lo involucrará en una lucha nueva contra el "Gran Todo", Dios, o su forma encarnada en la carne de las palabras, la imagen misma de la literatura?

"N'imitons pas les étourneaux!

C'est à la voie de l'instinct que les étourneaux obéissent, et leur instinct les porte à se rapprocher toujours du centre du peloton, tandis que la rapidité de leur vol les emporte sans cesse au-delà; en sorte que

cette multitude d'oiseaux, ainsi réunis par une tendance commune vers le même point aimanté, allant et venant sans cesse, circulant et se croisant en tous sens, forme une espèce de tourbillon fort agité, dont la masse entière, sans suivre de direction bien certaine, paraît avoir un mouvement général d'évolution sur elle-même, résultant des mouvements particuliers de circulation propres à chacune de ses parties, et dans lequel le centre, tendant perpétuellement à se développer, mais sans cesse pressé, repoussé par l'effort contraire des lignes environnantes qui pèsent sur lui, est constamment plus serré qu'aucune de ces lignes, lesquelles le sont elles-mêmes d'autant plus, qu'elles sont plus voisines du centre".

J'aime l'ironie imperceptible de ce passage, que Ducasse a recopié dans une encyclopédie, parce qu'on peut y déceler le fonctionnement réel de la critique, entraînée dans l'agitation d'un texte dont elle ne saurait définir le centre toujours en mouvement, centre invisible qui n'est pas dans les mots, mais dans ces phénomènes d'attraction et d'expulsion perpétuelles qui entraînent à son tour le lecteur-étourneau à chercher un point aimanté qui n'existe que dans l'imagination brillante de quelqu'un qui, en fait, l'observe.

Car tout ce qui concerne le lecteur fait l'objet d'un piège du regard, disposé d'avance, par l'interpellation initiale lancée au grand instrument de la réussite des *Chants*: ce lecteur à tête d'oiseau, qui ferait mieux de s'éloigner du parage, en imitant le vol géométrique et rectiligne d'une grue aussi vieille qu'expérimentée.

Pour suivre le fameux conseil, je me permettrai donc d'agir avec une certaine prudence. Elle consistera, le temps de cette communication, à imaginer que les *Chants de Maldoror* ont pu être écrits pour quelqu'un d'autre que le critique-étourneau, pour quelqu'un d'autre que le lecteur-grue. Je pense à ce témoin muet qu'Isidore Ducasse interpelle en dix mots qui circonscriront ici les bornes de ma réflexion:

"Adieu, vieillard, et pense à moi, si tu m'as lu".

La plupart des commentateurs avisés identifient ce vieillard à François Ducasse, le père du poète, en s'appuyant principalement sur

une lettre adressée en 1869 par Isidore Ducasse au banquier Joseph Darasse. Ducasse écrit en effet que certaines observations mélancoliques qu'on pardonne aisément à un vieillard ne doivent avoir pour effet d'inciter le banquier à sortir de son rôle strict de bailleur de fonds.

Les observations en question émanent d'un courrier paternel: Ducasse souligne à l'occasion "le déplorable système de méfiance prescrit vaguement par la bizarrerie de son père".

François Ducasse était-il bizarre? Ne nous exprimons pas sur le sujet. Était-il déjà un vieillard comme l'affirme son fils? En mai 1869, il n'était âgé que de soixante ans et deux mois. Cette pique nous laisse entendre seulement que l'harmonie n'existait pas entre le père et le fils. En 1870, l'année suivante, Isidore Ducasse réclame de nouveau de l'argent au banquier, pour envoyer le texte d'une préface à son père:

"C'est ainsi qu'il verra que je travaille".

Tout semble donc s'expliquer très bien: le mot vieillard, dans son acception spécifique à Ducasse, et le conseil sarcastique: "pense à moi si tu m'as lu", nous laissent entendre, a posteriori, que le père d'Isidore Ducasse, (comme celui, plus tard, de Franz Kafka), n'accordait aucun intérêt aux essais littéraires de son fils, bien qu'ils fussent, en l'espèce, de l'aveu même de l'écrivain, "remplis d'une infernale grandeur". Dans ces conditions de lecture, l'apostrophe signifierait en fait: Adieu, vieillard, j'ai mis la strophe de l'Océan, et sans doute l'Océan même, entre nous deux. Il n'est pas nécessaire de penser à moi, puisque je sais que tu ne m'as pas lu.

Cette hypothèse critique, mainte fois répétée - et dont nous verrons par la suite qu'elle est typiquement européenne - ne doit pas nous faire oublier que ce genre de commentaire savant renvoie globalement à l'espérance d'une localisation de l'écriture des *Chants*. Je n'entends pas ici la localisation du continent où se sont écrits les *Chants* - de cela, tout le monde se contrefiche - mais celle du continent d'où cette interpellation est censée être émise. A partir de quel lieu mental cette oeuvre s'organise-t-elle? En d'autres mots, de quel côté

de l'Océan ce jeune homme se situe-t-il quand il s'adresse à ce vieillard?

Pour répondre avec plus de précision à cette question, je reviendrai quelques lignes en arrière, à ce point précis où Ducasse résume, en peu de mots, l'avenir de la littérature; "La fin du XIX^{ème} siècle verra son poète. Il est né sur les rives américaines, à l'embouchure de la Plata". Ce coup de force assertif n'est pas une forfanterie de jeune poète exalté.

Le début du dix-neuvième siècle a déjà vu son poète. Il est né d'un père lorrain et d'une mère bretonne, et il s'est posé dans le passé des questions sur le nombre de marins et de capitaines qui sont partis joyeux pour des terres lointaines. Il vit à cette heure précise sur une île britannique, Guernesey, et n'importe qui peut lui écrire à cette adresse: M. Victor Hugo Océan; le courrier lui arrive de toutes façons.

Isidore Ducasse a écrit comme tout le monde à Victor Hugo. Sa lettre, du 10 novembre 1868, est intéressante à plusieurs titres. Mais je ne veux pour l'instant en extraire qu'une phrase anodine, qui n'a pas suffisamment retenu à mon sens, l'attention des uns (ni même, ce qui est moins grave, celle des autres): "me promettez-vous en outre un exemplaire de chacun des ouvrages que vous allez faire paraître au mois de janvier"? En janvier 1869 allait en effet sortir chez Hetzel une nouvelle édition des *Travailleurs de la Mer*, illustrée par Chiffart en livraison à 10 centimes. L'édition originale des *Travailleurs de la mer*, rappelons-le, avait été publiée en mars 1866.

Quel signal Isidore Ducasse voulait-il adresser à Victor Hugo en lui réclamant, en dernière requête, la réédition d'un de ses ouvrages?

Dans cette première version de 1868 des *Chants de Maldoror* qu'il adresse à son correspondant, il n'est pour l'instant question que de *Dazet*. Dans un an, le nom de Dazet, le plus beau des fils de la femme, sera remplacé par l'expression fameuse: "Poulpe au regard de soie, qui commande à un sérail de quatre cents ventouses"; nombre exactement repris à la description de la pieuvre de Hugo. Hugo reçut un exemplaire de l'édition des *Chants de Maldoror*. Le reçut-il de

Ducasse? Nous l'ignorons, mais nous pouvons le croire. Entre les deux rédactions des *Chants*, il y eut donc la place pour une relecture attentive des *Travailleurs de la Mer*. Il faut donc rouvrir les *Travailleurs de la Mer*, tenter de relire d'un oeil sud-américain les passages qui tissent entre le roman de Hugo et le recueil d'Isidore Ducasse des liens de surface ou de profondeur.

Le lecteur sud-américain n'est pas dépaycé en lisant le roman de Victor Hugo: il apprend que le puissant vent du sud-ouest, nommé Pampero au Chili et Resoja à Buenos Aires emporte le condor en pleine mer où l'attend, sous une peau de boeuf fraîchement écorché, le sauvage couché sur le dos et bandant son grand arc avec ses pieds; un personnage en interpelle un autre qui vient d'accomplir un acte extraordinaire: "J'ai vu les gauchos labourer dans les pampas, ils ont pour charrue une branche d'arbre qui a un coude et pour herser un fagot d'épines tiré avec une corde de crin, ils récoltent avec ça des grains de blé gros comme des noisettes!" Veut-il savoir pourquoi beaucoup d'Européens, comme François Ducasse, se sont installés outre-mer? Il apprend que des hommes de peu de foi se sauvaient, dans les années 1820, au Texas, au Pérou, au Mexique: "La quantité de civilisation qu'un coquin apportait de Paris ou de Londres lui tenait lieu de dot dans les pays primitifs ou barbares, le recommandait, et en faisait un initiateur. Cette aventure n'avait rien d'impossible d'échapper ici au code pour arriver là-bas au sacerdoce". Un homme est-il un fier marin? Il s'est illustré en Amérique du sud. "Il avait combattu dans l'Uruguay les fourmilières et dans le Paraguay les araignées d'oiseaux, velues, grosses comme une tête d'enfant, couvrant de leurs pattes un diamètre d'un tiers d'aune et attaquant l'homme auquel elles lancent leurs poils qui s'enfoncent comme des clous et y soulèvent des pustules".

Isidore, qui a, lui aussi, son araignée de la grande espèce, et pas seulement dans le plafond, comme le pensaient ses imbéciles de condisciples au collège, appréciait-il ces remarques à sensation, lui qui désigne en Montevideo et Buenos Aires deux peuples qui s'efforcent de se surpasser par le progrès matériel et moral? "Quand Montevideo engraisse, Buenos Aires maigrit" répond, toujours dans *Les travailleurs*

de la Mer, un capitaine au long cours à un marchand. Le Montévidéen ne pouvait être dépaycé dans ce roman dont un chapitre s'intitule: "Renseignement utile aux personnes qui attendent, ou craignent, des lettres d'outremer". Les missives de François Ducasse étaient-elles craintes ou attendues? Ouvrons ce chapitre. Bref dialogue. Est-ce un itinéraire ou un programme littéraire?

- "(...) - Vous avez doublé le cap Monmouth
- Bien. Ensuite?
- Ensuite vous doublez le cap Valentin.
- Et ensuite?
- Ensuite vous doublez le cap Isidore!"

Doublons donc le cap Isidore et abandonnons ce jeu un peu frivole, qui nous apprend seulement qu'un jeune homme originaire de Montevideo pouvait se délecter en retrouvant dans un roman important des allusions de plus en plus nettes à son continent, à son pays, à sa ville natale.

Ces petits clins d'oeil destinés aux lecteurs de notre temps ne sauraient nous suffire pour penser que Ducasse a pris très au sérieux le roman océanique de Hugo. Il faut cependant se persuader que Ducasse s'est immergé dans ce livre à un point tel que les coïncidences successives que j'ai pu relever, coïncidences que j'appellerai de surface, par opposition aux coïncidences de profondeur que nous aborderons tout à l'heure, révèlent en lui un lecteur de toute première force.

Les Travailleurs de la Mer nous offrent de multiples scènes, parfois en quelques mots, parfois en de longues digressions, qui ont à voir avec les *Chants de Maldoror*. S'il est difficile de s'en laisser imposer par quelques rapprochements hasardeux, il est plus surprenant de les voir s'accumuler par dizaines, comme si une part de l'inspiration du Montévidéen avait été frappée au plus secret d'elle-même par des mots, des idées ou des phrases qui, pris en bloc, ne nous dévoilent rien, mais arrachés de leur contexte, renvoient à tel ou tel passage des

Chants. Retrouver mention dans ce roman des sauvages des Iles Féroe, de Saint-Malo, du mot Norwège, orthographié exactement comme l'écrit Ducasse, n'est qu'un hasard. Que Giliatt soit un naufrageur comme Maldoror, n'est qu'un hasard. Qu'il ait le pouvoir de donner ou de faire disparaître les poux, comme Maldoror, n'est qu'un hasard. Que Ducasse décrive l'envol de Mervyn jeté comme un projectile du haut de la colonne Vendôme vers le Panthéon, quand Victor Hugo nous parle d'individus aérolithes, expulsés par les révolutions, n'est encore qu'un hasard. Que les *Chants de Maldoror* nous racontent une colère du héros, lançant contre une muraille un être humain dont le corps restera collé, à moins que les chiens ne s'en mêlent, alors que Hugo raconte qu'à Aurigny, "on a une mode. On prend de la bouse de vache et on la jette contre les murs. Il y a une manière de la jeter. Quand elle est sèche, elle tombe et on se chauffe avec cela, (...) on n'épouse une fille que si elle est bonne bouselière," c'est de nouveau un hasard. Quand on retrouve dans une énumération assez longue ce passage "les lassitudes, les défaillances, les ivresses cuvées, (...), les lividités à paupières closes, des remords, des convoitises, des chevelures mêlées de balayures" sommes-nous dans les *Chants de Maldoror*, sommes-nous dans les *Poésies*? Non. Dans *Les Travailleurs de la Mer*, mais c'est encore un hasard. Que Hugo écrive: "L'hypocrite est l'épouvantable hermaphrodite du mal", ou qu'il lance par la bouche d'un de ses personnage "Dieu n'est plus dans le gouvernement, il est en vacances. C'est le vicaire, quelque ange séminariste, quelque crétin avec des ailes de moineau qui mène les affaires", hasard encore. Hasard aussi, ce protagoniste, qui aurait voulu dire au genre humain, "tu es idiot", hasard enfin, ces longues réflexions sur l'Océan, dont Giliatt veut être le compagnon, et dont il comprend les idées, ces digressions sur l'énigme du mal, ces collages plus ou moins visibles (Hugo reprend lui aussi textuellement des articles de revues) ces ruptures de ton qui sabordent l'attention du lecteur trop crédule, telles ces lignes qu'il faut arracher au contexte pour en saisir l'ironie que je qualifierai ici de typiquement ducassienne, "Dans tout le tronçon de route qui sépare la première tour de la seconde tour, il n'y avait que trois passants, un enfant, un homme et une femme. Ces trois passants marchant à

distance les uns des autres n'avaient visiblement aucun lien entre eux". Hasard donc, mais si puissamment accumulé, qu'il paraît impossible de ne pas se laisser entraîner par cette hypothèse séduisante qui voudrait qu'Isidore Ducasse ait été un lecteur particulièrement attentif des *Travailleurs de la Mer*.

Attentif certes, mais surtout critique: je veux parler maintenant, et pour conclure, de ces coïncidences de profondeur qui nous permettent de découvrir en Ducasse un des meilleurs lecteurs de Victor Hugo, un des plus incisifs aussi.

Hugo s'est longuement penché sur la question de la description littéraire. Ainsi, à compter de la sixième partie des *Travailleurs de la Mer* tente-t-il de nous faire approcher des Douvres, deux rochers dangereux qui font le sujet du naufrage. Il s'y emploie en revenant à six ou sept reprises sur sa description qu'il ne peut compléter parfaitement qu'en multipliant les angles de vue et les comparaisons. Les deux rochers apparaissent pour la première fois de la façon suivante: "C'étaient deux pointes verticales, aigües et recourbées, se touchant presque par le sommet. On croyait voir sortir de la mer les deux défenses d'un éléphant englouti. Seulement, c'étaient les défenses, hautes comme des tours, d'un éléphant grand comme une montagne".

L'imagination du lecteur hésite déjà entre deux pointes, deux défenses d'éléphant, deux tours ou une montagne. Au fur et à mesure de l'évolution du roman elle pourra se représenter à suivre Hugo qui accompagne l'objet sous tous ses angles, deux murs, deux piliers, deux dolmens, deux combattants en sueur, deux colonnes noires, deux bras monstrueux, deux cornes, deux falaises, deux chaînes, deux lames, ou un dragon. Je demandais tout à l'heure quel signal Ducasse avait voulu adresser à Hugo en lui réclamant les *Travailleurs de la Mer*.

Quand je reprends cet extrait des *Chants*, je ne peux que me laisser impressionner par la gravité du procès que Ducasse intente au procédé même de Victor Hugo. "Deux piliers qu'il n'était pas difficile et encore moins impossible de prendre pour des baobabs, s'apercevaient

dans la vallée, plus grands que deux épingles. En effet c'étaient deux tours énormes."

Ce passage extrêmement connu des *Chants* s'avère être une reprise allusive de la description des Douvres; mais Ducasse n'est plus dans la narration, comme il le dit lui-même. Il est dans le réel, et porte une attaque violente à Hugo, en singeant sa manie panoptique qu'il désagrège en supprimant l'objet de la référence et en s'aventurant dans plusieurs digressions apparemment inutiles. Peine non perdue pour le lecteur, devenu momentanément féroce comme ce qu'il lit, et qui comprend, lui, la nécessité de multiplier par deux les unités du multiplicande: comme Giliatt multiplie de son côté mais par six ou douze les heures du jour pour ne travailler aux Douvres qu'à marée haute ou marée basse:

"J'avais entendu des craquements de chaînes et des gémissements douloureux" conclut Ducasse sans nous rappeler que Giliatt a passé beaucoup de temps à enchaîner les Douvres, et à prier à leur pied pendant la tempête".

Cet exemple assez précis d'omission pure et simple du référent permet de comprendre que celui-ci retrouve sa fonction sacrificielle primordiale. Non, Ducasse ne rend pas hommage à Hugo, en le détroussant des éléments de son discours; car il les confisque pour les détruire au vu et au su de tous les lecteurs, sans qu'aucun pourtant ne dispose seulement des preuves pour s'en douter.

Et pourtant! Les a-t-on vraiment relus, ces *Travailleurs de la Mer*, dans lesquels Isidore Ducasse a sans doute puisé une image que tout le monde connaît et dans laquelle on s'accoutume à soupçonner des vignettes publicitaires non retrouvées? Je veux parler du fameux, du trop fameux "beau comme la rencontre sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie". Cette image a déjà fait l'objet de mille commentaires. Aussi n'est-ce pas sans penser à Schéhérazade que j'avancerai une mille et unième hypothèse dans la nuit de nos connaissances.

Hugo a lancé le mot *pieuvre* en 1866. Il s'agit là d'un mot des îles anglo-normandes. Ducasse emploie pour sa part le terme de poulpe, car il ne cède pas à cet effet de mode tout récent. La pieuvre de Hugo regarde Giliatt. Giliatt plonge son couteau dans l'animal, et "faisant un cercle autour des deux yeux, il arracha la tête". La pieuvre de Hugo, coulant au fond de l'eau, est hideuse. Le poulpe d'Isidore, lui, est bien vivant, et fort mignon. Il a même un regard de soie.

Pour opérer un être mort et lui rendre la vie, il faut une table de dissection, et si cet être est en tissu, une machine à coudre! Mais cet être est-il en tissu? Question. Il convient pour le cas où cet être ressemblerait à un parapluie d'avoir un autre parapluie pour pratiquer l'opération et lui rendre une armature. Mais cet être ressemble-t-il à un parapluie? Autre question. Une telle opération consisterait à rendre beau ce qui est hideux pour l'autre. Or, ce qui fait frissonner Hugo, ce que Hugo détruit parce que c'est monstrueux, Ducasse veut lui redonner vie, pour contrarier le cours de la littérature, parce que la fin du XIX^{ème} siècle n'a encore rien vu, pas même ce monstre qu'Alfred Jarry définira plus tard "tout originale inépuisable beauté".

Ceci pourrait paraître pure spéculation, si Hugo n'avait pas répondu avec précision à nos deux questions. Voici sa pieuvre et voici nos preuves: "Une forme grisâtre; (...) c'est un chiffon; cette forme ressemble à un parapluie fermé qui n'aurait pas de manche". Ce chiffon de soie en forme de parapluie ressemble à un linge qui se détache quand Giliatt fait couler les haillons au fond de l'eau. Mais ce que Hugo a défait, a décousu, Isidore Ducasse se donne les instruments pour le refaire, et transformer le crime commis sur le monstre en résurrection paisible et lénifiante de cette même horreur revivifiée.

Ainsi s'explique crime contre crime, couteau contre machine à coudre, la lutte qu'un jeune poète né à Montevideo entame en 1868 contre un vieillard auquel il doit faire ses adieux non sans lui rappeler "Et pense à moi si tu m'as lu", car Ducasse lui, a lu Victor Hugo.

Il résume même, pour son correspondant, la place respective qu'ils occupent: "Je ne suis rien dans ce siècle, tandis que vous, vous

y êtes le Tout", avec majuscule. Le tout, le grand manitou, le Grand Objet Extérieur, le céleste bandit, le créateur aviné, toi, le hideux espion de ma causalité, autant de noms attribués à ce vieillard qui viennent se confondre avec les insultes lancées par ailleurs au grand Tout, en lequel on ne reconnaît ordinairement que Dieu. Aussi, est-ce volontairement, que j'ai tronqué la dernière phrase de l'étrange lettre en question: "Moi qui ne suis *encore* rien dans ce siècle". Pourquoi encore? Parce que "La fin du XIX^{ème} siècle verra *son* poète".

N'imitons pas les étourneaux, et méfions-nous des compliments.

Sylvain - Christian DAVID

Cahiers Lautréamont

Lautréamont: ¿una usurpación de identidad o una identidad intercesora ?

Lautréamont: usurpation d'identité ou identité d'intercession?

Cette brève communication se présente plus comme une série de questions que comme un développement sur la problématique de l'écriture ducassienne.

On souhaite référer diverses manières de qualifier la relation de l'auteur des Chants avec soi-même, à travers ses lecteurs, à la radicalité de son écriture: usurpation d'identité, anagramme d'auteur(s), identité différée, programme au sujet du devenir de la littérature, réversibilité de cette condition qui conclut à son rôle intercesseur et prospectif.

Debo confesar que al intentar escribir estas líneas me asalta una vacilación considerable; sucumbir a la convocatoria y “sagesse incontestable” de los *Cantos*, o resistir al efecto de una escritura que impone con precisión la presencia próxima y desafiante, aunque no menos elusiva e inabordable, de aquello que oficia en el lugar del autor. Presencia que esta escritura particularmente perturbadora viene a convocar en un ectoplasma tremendamente irritable de palabras; por lo que su estrategia resulta tan poco aprehensible al primer abordaje, que cada lectura reforma la anterior o es accionada por un dispositivo asombroso. O, si se quiere, todo intento explicativo resulta falsamente tranquilizador en relación al movimiento de ataque y asedio que sufre el lector desde que se arroja a la lectura.

Al abrir el fuego en la estrofa inicial del Canto Primero, Lautréamont no deja dudas que lo hace bajo el signo del lector. El sabor de insatisfacción de las referencias y anotaciones de lectura, no

parece casual. De alguna manera el texto se burla, deshaciéndose de lo que pensamos de él. Los intentos de estrenar una lógica que permita seguir las intenciones o la performance del autor parecen vanos o decepcionantes.

Se postula otra legibilidad, quizá se le pide al ojo otra velocidad de lectura y leer en simultáneo varios discursos sin perder sus enclaves epistemológicos propios, sus espacios diferenciados. ¿Podríamos confiar en un cambio de entonación, su lectura en voz alta, o en que el texto como un ideograma viscoso de sí mismo haga posible la presencia deseada/deseante, siempre diferida del autor?

En el Canto Sexto nos advierte y pregunta acerca de su misión: "...Non: la partie la plus importante de mon travail n'en subsiste pas moins, comme tâche qui reste à faire." (1)

Precisa entonces que el lector sufra determinadas transformaciones, el autor elusivo y supuestamente cruel lo obligue a llegar a un climax/complot de signos/lugares textuales.

No podemos fetichizar la identidad física de Ducasse. Es paradójal la serie de circunstancias y situaciones que se acumulan para interpelarnos sin respuesta, para empujarnos, (como a Mervyn, el adolescente), a asistir al lugar de un encuentro en el que se producirá un anuncio "con certeza de futuro". Solo que en nuestro caso el encuentro se produce sin por ello saciar nuestra ansiedad. Al llegar al Canto Sexto el hombre, alternativamente: "aux lèvres de saphir", "...aux lèvres de jasper", "...aux lèvres de bronze", puede diseminar su vuelo vertiginoso. Sus metamorfosis sucesivas le permiten como a un fluido pernicioso y sutil sobrevivir con identidades proliferantes. El lenguaje es la materia de su grito primal contra el gran Objeto Exterior. Autómata alquímico, en el incesante flashear de jardines imantados, cercados por simulaciones de Originales seres y textos, usurpará el lugar del Creador. Por medio del lenguaje, es que espera medirse con él.

La dificultad de encontrar una foto de Ducasse o su pérdida irreversible, el descubrimiento de una fotografía que trata de imponerle un rostro (2) u otros retratos imaginarios no pueden desdibujar o

diluir el aura que impide verlo realmente. En lugar de su rostro habrá siempre algo indiscernible esfumado o evanescente: el ícono a cámara lenta de sus múltiples transformaciones. Con partes ajenas, blancos y suturas, u operaciones imaginarias se entreteje su identidad anagramática. Definitivamente otro para sí mismo, su rostro, su ser, se dibujan, negro sobre negro en un criptosistema estelar.

La escena de la carta recibida por Mervyn en el Canto Sexto, prefigura algo que venía siendo elaborado desde las primeras estrofas. Aquello que convoca al lector y lo atrae, como a Mervyn: una ilusión de identidad. Maldoror es peligroso porque no es localizable.

Claude Bouché se refiere a la "omniprésence de la rupture" ..en los Cantos "l'effet d'hétéroclite, la présence insistante, sous la surface du texte et sa disposition apparente, de discours qui le parlent, autant qu'ils sont parlés par lui"(3). Por un juego de prácticas de mimesis, los Cantos se preceden a sí mismos y son posteriores a más reactivos que su posteridad, aun más que el denominado movimiento surrealista que los reclama inspiradores, pero del que se distingue netamente, nos parece, y aun de otras vanguardias a las que avanza y diferencia. El borde de este texto hiperfuncional, está hinchado de notas que devora como un Gloton de Pepperland rodeando la escena de su escritura de un cuadro multidimensional.

Aun a despecho de no poder ahora responderlas, me siento requerido por varias preguntas, y más en este contexto en el que especialistas como los aquí presentes podrían ayudarme a comprender o formular atinadamente.

La capacidad del Conde de Lautréamont de usurpar identidades para ser autor-mutante, anfibio, ambivalente mensajero sideral ¿no podría ser una conjetura estable para la verdadera identidad de Ducasse?

¿No desarrollan en nosotros estos Cantos una verdadera acción de teledéportación por la que leemos el pasado y la tradición literaria sesgadamente, prismáticamente reducida, ampliada o proyectada, restaurada "in absentia"?

¿No deberían rastrearse en el texto precisamente, el paisaje sonoro, las condiciones acústicas de su ciudad natal, su contrapiso de gestos y sonidos urbanos? Los escenarios del Sitio de Montevideo (4) y su reverberación memoriosa ¿no constituirán, más que meras referencias verdaderas fuerzas modeladoras de su formulación?

Por otra parte una paracústica textual, una encrucijada de ecos nos conducen en el texto plagado de injertos de discursos (científicos, literarios, etc.) a una dimensión mediúmnica de su significación final, tanto como a derivaciones sensuales y multisensoriales.

Marcelin Pleyenet subraya “les différences du lieu d’émission”, (5) y de lo que él denomina “les pseudo-dualités lautréamontiennes, qui ne jouent jamais qu’au noeud de leur articulation négative”..., atenuadas “à la charnière de la négation (ni bien ni mal), prise dans la lumière à double foyer du renversement et de l’identification”.

Su efecto amplificador derivado de tales pseudo-dualidades, el máximo de transgresión ideológica, parecen en este texto proporcionarse a su discontinuidad, al despedazamiento del “continuum” narrativo. La convergencia de una política de lo estético con una estética política que fue desarrollada a su nombre por muchos otros que emblemizaron su mensaje (ver por ejemplo la estética anárquica, André Reszler, 1973) le confieren una identidad programática.

Claude Bouché habla de una “estética de la ruptura” para designar lo que bien podría considerarse su condición trans-estética, de puente y mediadora entre diversas estéticas por las que no toma partido, sino más bien transfiere a un plano de ebullición o estado prístino.

El paisaje de lugares de las metamorfosis, la alteración de escenas abismadas, la “contradictio in terminis” por la que se casa la autenticidad del acontecimiento con su carga significante (6) nos remiten al trabajo compulsivo del autor de *Los Cantos*, para inventar un modelo inimitable de libro futuro, que ocupa el lugar del original dejando una marca de reemplazo; el reflejo del paisaje final en el que la literatura violentada, teatralizada, adopta el rigor del discurso

científico, creando “un universo irrisorio y paralelo al universo su-puestamente real” (7). Me pregunto si no puede asociarse a los ready-made Duchampsianos y a su reconversión en “Thirty are better than one” de Andy Warhol.

Creo asimismo que *Los Cantos* prefiguran los trabajos de Jacques Lacan sobre el inconsciente y las heterotopías de la ficción postmoderna actual. Sujeto-membrana o membrana de un sujeto sutil es la de Lautréamont-Ducasse, en la que la vencida represión de lectores innumerables no dejará de depositar y sobreimprimir ilustraciones.

Solo en su condición de bárbaro ilustradísimo americano pudo iluminar el mundo interno, la fábrica de la literatura contemporánea, para vaciarla polisémicamente de sus vísceras. Antropomórficamente. Constituyendo a través de su identidad intercesora la matriz híbrida la boca aspirante de labios barrocos, (8) con las que “transcribir” (Haroldo de Campos) un origen nuevo para nuestra poesía o su inserción en la poesía universal.

¿Qué otra cosa que el Océano podría servirle de medio de cultivo para semejante amniosis?

Carlos PELLEGRINO
Universidad de la República

- (1) *Les Chants de Maldoror*, Ed. établie, anotée et présentée par Hubert Juin, Club Géant, Editions de la Renaissance, Paris, 1967. pag. 133.
- (2) Jacques Lefrère, *Le visage de Lautréamont*, Peirre, Horay Ed. Paris, 1977.
- (3) Es particularmente penetrante y supera la condición de texto en la Colección en que está inscripto este libro de Claude Bouché *Lautréamont, du lieu commun à la parodie*, Larousse Université, Nancy, France, 1974, véase la cita en pag. 147.
- (4) Carlos Real de Azúa, *Maldoror*, Montevideo, Lautréamont-Ducasse *Maldoror Revista de la Ciudad de Montevideo* N° 12, 1975, pag. 5.
- (5) Marcelin Pleynet, *Lautréamont par lui-même*, Aux Editions du Seuil, Collec. Microcosme, Paris, 1967, pags. 140 y 138.
- (6) Gilles Deleuze, *Logique du Sens*, Les Editions de Minuit, Paris 1969.
- (7) Severo Sarduy, *A la sombra del Arecibo*, *Quimera* n° 102 Revista, Barcelona, España, pag. 42.
- (8) Emir Rodríguez Monegal y Leyla Perrone-Moisés, "Isidore Ducasse y la retórica española", *Maldoror, Revista de la Ciudad de Montevideo*, N° 17 y 18, pags. 99-118, Montevideo 1978.

Jules Laforgue: Une Esthétique du Métissage

Una estética del mestizaje

En los últimos años del siglo XIX, un grupo de jóvenes iracundos, de Lautréamont a Jarry pasando por Rimbaud, recurren al desmantelamiento de los modos de expresión dominantes. Laforgue aporta su contribución a esta empresa por procedimientos que serán denominados (de manera metafórica) una estética del mestizaje.

Su poesía mezcla voces de distinto tipo, la del hablante-autor, la de personajes consagrados, pero también voces populares o del cosmos. Su poética se refiere explícitamente a la Filosofía del Inconsciente de Hartmann donde se esbozan los credos que consagrará el surrealismo cuarenta años más tarde. Los últimos versos" que Laforgue publica en La Vogue reproducen modelos venidos de lejos (W. Whitman, notoriamente), modelos que lo llevan a legitimar el "verso libre". Y los cuentos de Moraliés légendaires entrecruzan diversamente todos los modos de expresión, desde el poema en prosa hasta las coplas de opereta, dando así el primer ejemplo de una parodia concebida como obra de arte.

Les transformations qui affectent en France l'expression poétique dans les dernières décennies du XIX siècle passent pour une bonne part inaperçues. Elles sont le fait d'écrivains situés en marge de l'institution, qui publient souvent à compte d'auteur; de poètes habités par un esprit d'insurrection aux résonances prophétiques ou gouailleuses; de jeunes gens dont les écrits n'ont été entendus qu'après coup.

Lautréamont a vingt-quatre ans quand paraissent *Les Chants de Maldoror*, Rimbaud publie ou rédige *Une Saison en enfer*, *Illuminations* entre dix-neuf et vingt-trois ans. Laforgue écrit ou édite *Les Complaintes*, *L'Imitation de Notre-Dame la Lune* entre vingt-trois et vingt-cinq ans. Et Jarry a vingt-trois ans quand il fait jouer *Ubu Roi* sur une scène parisienne. Il s'agit chaque fois d'œuvres potachiques qui se démarquent des apprentissages scolaires par l'outrance, la parodie ou la dérision. Des Vilains Bonshommes aux Incohérents, des Hydropathes aux Hirsutes ou aux Zutistes, toutes sortes de groupes éphémères manifestent, dans le courant des années 1880, un esprit de subversion qui marque jusqu'à nos jours l'expression littéraire et artistique. Car leur remue-ménage, dont nous sommes les héritiers en ligne directe, ne date que d'une centaine d'années.

Ce qui apparaît aujourd'hui comme un effondrement des valeurs, résultait d'une usure déjà ancienne. Elle touche le pouvoir politique que conforte pieusement le conformisme de l'enseignement scolaire. L'appel à la rupture est scandé par des professions de foi qui sont devenues célèbres :

Lautréamont :

"la poésie personnelle a fait son temps (...) La poésie doit être faite par tous. Non par un."

Rimbaud :

"Un jour (...) je verrai (...) la poésie objective" -
"le temps d'un langage universel viendra !"

Laforgue :

"Aux armes, citoyens! Il n'y a plus de RAISON".

Jarry :

"On n'a rien détruit tant qu'on n'a pas détruit même les ruines".

Ces formules à l'emporte-pièce font le procès des modèles canoniques. Leur contenu dresse un bilan de faillite. Mais elles

frappent également par leurs accents de manifeste. Elles appellent à un renouveau et invitent à rechercher des modèles hors des sentiers battus. Elles accomplissent le vœu du romantisme qui prône le brassage des genres et des tons. Elles situent l'invention au carrefour des influences et elles revendiquent la vertu régénératrice des croisements culturels.

Ezra Pound disait de l'œuvre de Laforgue que sa surabondance en nouveautés la rendait d'accès difficile. On a parfois l'impression - l'illusion ? - que le fourre-tout du lexique et des références, que la disposition en habit d'Arlequin, déroutent moins le public averti d'Amérique du Nord (et peut-être du Sud?) que celui de la France. Dans l'œuvre de Laforgue, l'innovation concerne tous les niveaux : celui de la langue, du genre, du ton, de la philosophie qui inspire ce qu'il appelait son "esthétique empirique". Je propose de placer sous l'égide du *métissage* ces expériences diverses qu'il n'a cessé de multiplier pendant un laps de temps très bref, puisque ses publications l'occupent quatre ans durant, de 1883 à 1887, date de sa mort.

Le mot "métis" désigne tout produit qui résulte d'un mélange. Métis, également, l'individu issu d'un croisement ethnique. Placé en marge, dans la plupart des sociétés, il doit revendiquer son identité. Il doit également imposer comme légitime un croisement de cultures, que d'aucuns jugent abâtardi. Je ne suis évidemment ni dupe ni satisfait de cette métaphore biologique. Mais je voudrais prendre distance avec le terme "influence" qui laisse entendre la fusion et la relation occulte. Le métissage littéraire et artistique, tel qu'on le perçoit à la fin du XIX^e siècle, exploite des modèles qui avaient été jusqu'alors délaissés : les arts mineurs ou populaires, l'art dit "primitif", par exemple. Et il prend le parti de les exhiber.

- 1 -

Dans les "Préludes autobiographiques" qui préfacent le recueil des *Complaintes*, Laforgue se perçoit à la jonction de

mondes divers : celui de la province et de la capitale, de la vie quotidienne et du cosmos, de l'Ancien et du Nouveau Monde. Il se décrit "roulant par les livres" en ce

Paris qui, du plus bon bébé de la Nature,
Instaure un lexicon mal cousu de ratures.

Bon Breton né sous les Tropiques, chaque soir
J'allais le long d'un quai bien nommé *mon rêvoir*,
Et buvant les étoiles à même : "ô Mystère !" (1)

En ces quelques alexandrins où se dévoie la prosodie "classique", s'affirme une appartenance à des lieux de la planète situés aux antipodes. S'affirme aussi une écriture inscrite dans la longue durée que recense le "lexicon", et dans une modernité qui la voue aux ratures.

La conception traditionnelle du recueil poétique (qui prévaut encore de nos jours) est celle de l'unité rendue perceptible. Baudelaire compose ses *Fleurs du mal* en cinq puis six parties; Lautréamont son épopée en six chants, Rimbaud sa *Saison en enfer* en sections qui simulent les feuillets d'un carnet de damné. A cette volonté d'afficher le continu de la parole poétique, Laforgue préfère la juxtaposition, l'effet de pêle-mêle. Lorsqu'il demande à un ami de rédiger un compte-rendu de son recueil, il lui indique son modèle de référence qui est la fête foraine avec ses bonimenteurs, ses interprètes de goulantes (2). Là où Paul Bourget, observateur de la "psychologie contemporaine", discerne les variantes de la bêtise, en donnant pour exemple un refrain à la mode : - "C'est l'amant d'Amanda" (3), Laforgue perçoit une poétique du kaléidoscope. Une poétique qui entremêle la chanson populaire et les philosophies du nirvâna, les trivialités langagières et les considérations métaphysiques, le lyrisme personnel et les genres du théâtre: monologues, dialogues, saynètes. *Chansons des rues et des bois*, revues et corrigées par un poète qui se fait l'écho de tous les tohus-bohus, qui lie en gerbe des modèles culturels jugés incompatibles.

La composition par accumulation de pièces détachées et de morceaux de bravoure est le propre d'oeuvres d'avant-garde comme *A rebours* et *Les Complaintes*, qui sont contemporaines. On en comprend mal la logique si on oublie l'importance d'un bouillon de culture propice aux pratiques du fragment et au plaisir du bariolage. Dans les cabarets du temps se côtoient hommes de lettres et de spectacle, poètes, musiciens, journalistes. Ces lieux publics sont explicitement placés à l'enseigne de l'hétéroclite : "Le Chat-Noir, cabaret Louis XIII, fondé en 1114 par un fumiste": ainsi Rodolphe Salis nomme l'établissement qu'il anime pendant plus de quinze ans et que fréquentent les macabres, les néo-décadents, les brutalistes, les symbolistes, les ironistes ou les instrumentistes. "Et tous recommençaient la littérature", commente Paul Bourget avec la condescendance du poète moderniste devenu romancier mondain et Académicien. (4)

Le lieu où s'énoncent *Les Complaintes* est une scène imaginaire. Toutes sortes de personnages y présentent leur numéro: Faust-fils, le roi de Thulé ou Pierrot. Le décor est un praticable qui représente tour à tour les Etoiles et la Lune, une pluie d'automne, les rives du Rhin, un figuier bouddhique, un terrain vague : "Une ample comédie à cent actes divers/ Et dont la scène est l'Univers", peut-on dire en considérant *les Complaintes* comme les fables d'une fin de siècle : des fables que déclament des bonimenteurs.

- 2 -

Ce qui est vrai pour l'invention lyrique, s'applique également aux domaines de la prosodie et de l'esthétique. Chaque fois Laforgue opte pour l'hybridation, il parie sur ce qu'on pouvait alors considérer comme une mésalliance.

Quelques années après sa disparition, en 1891, le ciseleur de sonnets, José-Maria de Heredia, répond à Jules Huret qui mène son enquête sur l'évolution littéraire. Heredia déplore la menace que fait peser sur l'alexandrin classique le "vers polymorphe" (que nous

appelons depuis lors "vers libre"). Selon lui, les ressources de l'alexandrin classique sont illimitées : "Le poète qui sait son métier peut en varier les formes à l'infini", déclare-t-il en déplorant que les symbolistes comptent parmi eux de nombreux étrangers (Belges, Grecs, Anglais, Américains) qui ont la prétention de réformer le vers français.(5)

A l'inverse de ces réticences qui érigent l'expression en forteresse, Laforgue est à la recherche de formules inédites. Il lit les poètes de langue allemande ou anglaise. Il se convainc que la poésie n'est pas affaire de métrique, qu'elle se renouvelle par l'expérimentation. Les pièces des *Brins d'herbes* qu'il publie dans *La Vogue* à partir de juillet 1886 sont présentées au lecteur comme traduites "de l'étonnant poète américain Walt Whitman" (Laforgue a très probablement imposé cette formule que la revue reproduit à trois reprises). Or l'étonnement qu'il veut faire partager ne concerne pas essentiellement des thèmes qui célèbrent la France humiliée par la défaite de 1871 ("O étoile de France") ou qui glorifient le sexe de la femme aimée ("Une femme m'attend"). Il désigne des formulations qui paraissent inaugurales.

Sa position tranche avec les poétiques des autres praticiens. Par un coup de force dont on n'a pas toujours mesuré l'audace, Laforgue fonde son art de dire sur des principes qu'expose un Allemand, qui plus est un philosophe, et un philosophe de l'Inconscient ! Les deux volumes que Hartmann consacre à l'exposé de ses conceptions (*Philosophie de l'Inconscient* traduit en français en 1877), incitent le jeune poète à associer intimement vision du monde et esthétique, à concevoir un art d'écrire où prévaut le tel quel, l'en allé, la "symphonie imprévue", grâce auxquels l'écrivain adopte une posture de découverte:

"la désagrégation, l'abandon, la dissolution, la dilution du moi dans l'Absolu - ou de l'*Absolu dans le moi* ! De la conscience dans l'Inconscient, son principe, but de toute religion, de tout besoin religieux, de tout idéal. Annihilation de la conscience dans l'inconscient, sauf un soupçon de (perte) persistance, de quoi jouir de son annihilation, - une agonie perpétuelle - le nirvâna des Danaïdes, Tantale du néant absolu avec des oasis de syncope esthétique absolue".(6)

La dissolution du moi rend possibles - et, mieux encore : légitimes - les dérives de l'expression. Confinant à l'inintelligible, celle-ci apparaît comme obscure à elle-même. Hors tout propos de représentation, elle vise à l'exploration.

Du premier recueil, *Le Sanglot de la Terre*, aux poèmes libres réunis après la mort de Laforgue sous le titre de "Derniers vers", en passant par les *Moralités légendaires*, jaillit une parole logorrhique dont Hamlet ou Salomé donnent des exemples sidérants. *Sidéré* signifie, dans la langue du XVI^e siècle, "influencé par les astres": en effet, ces personnages parlent sous influence, leur profération incontrôlée autorise une syntaxe débondée. Ce que le narrateur de "Salomé" appelle un "vocero" (une improvisation) et le "petit Messie à matrice" un "état pur", préfigure ce qui sera nommé, quarante ans plus tard: "automatisme verbal". Mais Laforgue parlait déjà d'une "divagation" (il faut peser chacun de ces termes, d'autant que leur formulation a été scotomisée par les Surréalistes):

"Une divagation d'image comme dans le rêve et l'extase inconsciente".

Cette saisie à la source est le propre du lyrisme laforguien, lorsqu'il se libère des entraves logiques. Il cesse alors de se mâtiner de facétie pour placer le lecteur dans l'espace d'une énonciation effervescente. *Le Monde est ma représentation*, disait Schopenhauer. Laforgue pourrait, quant à lui déclarer: *Le monde est ma profération*. Qu'on en juge par ce finale de la "Complainte du Temps et de sa commère l'Espace" où l'éternel et l'infini, incarnés par Lui et Elle, se fécondent à gorges que veux-tu :

O Source du Possible, alimente à jamais
Des pollens des soleils d'exil, et de l'engrais
Des chaotiques hécatombes, l'automate
Universel où pas une loi ne se hâte.
Nuls à tout, sauf aux rares mystiques éclairs
Des Elus, nous restons les deux miroirs d'éther
Réfléchissant, jusqu'à la mort de ces Mystères,
Leurs Nuits que l'Amour distrait de fleurs éphémères.(7)

Il est relativement facile de caractériser le brassage culturel et philosophique d'un poète injustement considéré comme n'étant qu'un "décadent". Plus complexe l'analyse des innovations qu'apportent les *Moralités légendaires*. De quel terme, en effet, désigner ces récits, quand on cherche à nommer leur genre ou leur tonalité : fantaisistes, poétiques, parodiques, ironiques ? Aucune de ces appellations contrôlées ne convient à un type de narration qui, historiquement, appartient à la même espèce que les contes de Villiers de l'Isle-Adam ou d'Alphonse Allais, mais qui, discursivement, échappe à la définition. Dans les *Moralités légendaires*, la complexité des croisements atteint à la fois son comble et son point de perfection.

Le brassage y est promu en principe d'écriture qui opère à tous moments et à tous les niveaux. Les sujets sont empruntés aux fonds de l'histoire religieuse, du paganisme antique, ou des légendes modernes. Ils ressortissent autant au patrimoine pictural et musical que littéraire. Ils font interférer les genres les plus variés : le drame, le roman historique, le poème en prose, le monologue comique, et, bien entendu, le livret d'opéra, les refrains d'opérette. L'auteur discrédite la prétention du récit, et notamment du récit vériste, à représenter une tranche de vie. L'épigraphe du "Miracle des roses" reproduit une observation de Darwin sur la culture des Sensitives dont les cotylédons s'abaissent jusqu'à onze heures trente pour s'élever ensuite, puis retomber à partir de midi dix... Mais le lecteur a vite compris que la véritable "sensitive" est l'héroïne, Ruth, une jeune fille romanesque et hallucinée. Et que l'observation doit porter moins sur ses mésaventures que sur un texte qui tire sa saveur de la bigarrure.

Le mélange détonant associe les calembours ou les vannes du fumiste aux recherches les plus élaborées de l'écriture artiste. Il favorise les digressions, les interventions du narrateur, dont les empreintes relèguent l'histoire à l'arrière-plan : comme si l'accompagnement se moquait des événements relatés. Le feu d'artifice des références culturelles, les jeux intertextuels et langagiers, la polyphonie narrative,

mettent en exergue les artifices de la "moralité" qui illustre les stratagèmes de tout récit.

Dans ses écrits poétiques, narratifs et critiques, Laforgue rompt avec les préoccupations d'une modernité qui se consacre au monde contemporain. On appellerait aujourd'hui "post-moderne" sa manière de s'inscrire dans une tradition, d'exhiber les matériaux constitutifs de l'oeuvre. L'hétéroclite n'est-il pas devenu depuis longtemps monnaie courante ? Mais une chose est d'exploiter un filon, autre chose est d'instaurer un mode de l'expression. Les désignations de "modernes", "post-modernes" ont été à ce point galvaudées, qu'elles ne signifient plus grand'chose.

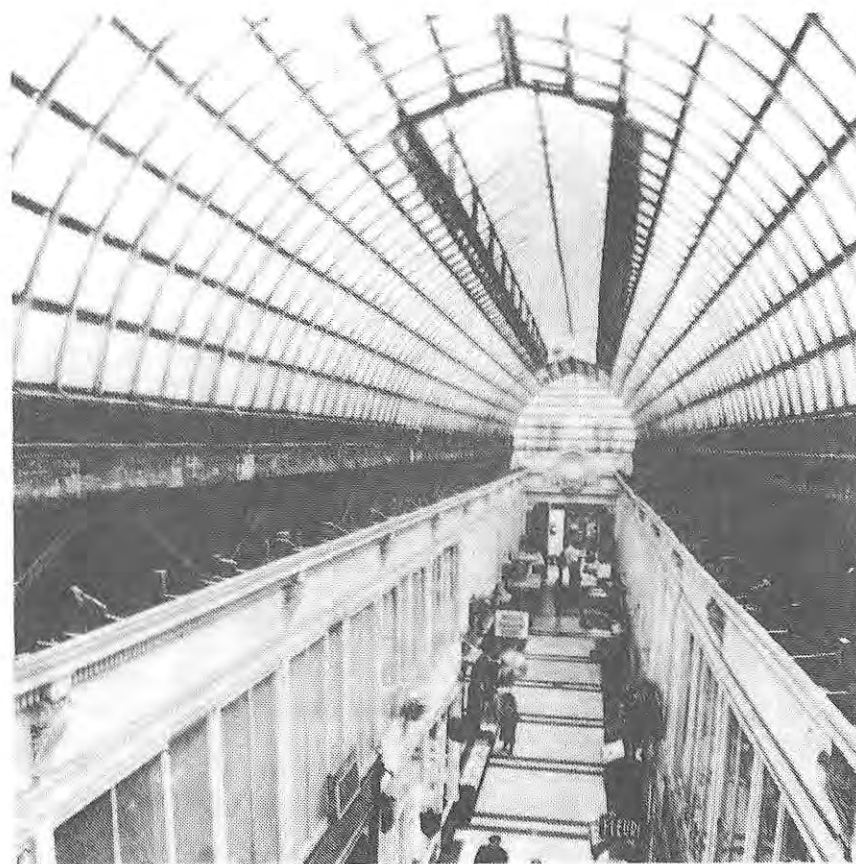
A ces termes j'en préfère un qui, pour être tombé en désuétude, n'en traduit pas moins la cohérence de recherches qui semblent menées en ordre dispersé. Laforgue a fait oeuvre d'*humouriste*, au sens où on l'entend encore à son époque : à des fins de création, il mélange les registres, il revendique des filiations diverses en prenant le soin de ne pas les fondre (8). Car le métissage est aussi, par la grâce du jeu des mots, un tissage qui concerne le tissu du texte, sa texture. Laforgue a perçu la disparité culturelle dans les mondes et les milieux auxquels les circonstances l'on mêlé, à Montevideo, à Tarbes, à Paris, à Coblenze ou Berlin : il l'a constituée en objet de valeur, et de jubilation.

Daniel GROJNOWSKI

Université Paris VII

NOTES

1. "Préludes autobiographiques", v. 23-27 *Les Complaintes*.
2. Voir: "Sur quelques comptes rendus des *Complaintes* et de *L'Imitation de Notre-Dame la Lune*", *Revue d'Histoire littéraire de la France* janvier-février 1970, p. 108-110.
3. P. Bourget: "Les cafés-concerts", *Le Parlement*, 12 septembre 1880.
4. P. Bourget: *Pages de critique et de doctrine*, t. I. p. 153-154, Paris, 1912.
5. J. Huret: *Enquête sur l'évolution littéraire* p. 255-262, Thot, 1982.
6. Reproduite dans l'ouvrage de F. Ruchon: *Jules Laforgue*, Genève, 1924 et dans son édition de Stéphane Vassiliw, P. Cailler, 1946. Cette page n'a jamais été déchiffrée. Je remercie Mireille Dottin de m'avoir aidé à en établir la transcription.
7. "Complainte du Temps et de sa commère l'Espace", v. 41-48, *Les Complaintes*.
8. Voir L. Ratisbonne: préface de P.J. Stahl: *Contes et études*, Paris 1854, p. VIII et IX: "un genre de tempérament (...) qui emplie les couleurs les plus disparates en prenant soin de ne pas les fondre et de les exagérer, la pensée détraquée qui se cogne dans l'absurde, en un mot un pot-pourri de tristesse intempérante et de saillies folles..." (à propos de l'"humouriste").



Galerie Vivienne. (Foto de Robert Doisneau, in: *Passages et Galeries du 19^e siècle*. Atención de Robert Doisneau/Rapho).

INDICE

<i>Dos orillas para un imaginario</i>	5
<i>Reconocimiento</i>	7
I. TRANSPORTES, DESPLAZAMIENTOS	
François Caradec	
<i>Ricochets sur le vieil océan</i>	11
Alfons Knauth	
<i>Transport poétique par voix maritime. Laforgue entre l'Amérique et l'Europe</i>	21
Leyla Perrone - Moisés	
<i>Lautréamont sur les rives américaines</i>	43
II. VIDAS, HISTORIAS DE VIDAS	
Jean-Jacques Lefrère	
<i>Sortir du lycée de Tarbes</i>	55
Jean-Louis Debauve	
<i>Jules Laforgue et Montevideo</i>	67
Jacques-André Dupréy	
<i>Un callejón sin nombre</i>	85
III. LO COTIDIANO Y LO ESOTERICO	
Jean-Pierre Lassalle	
<i>Lautréamont et la maçonnerie</i>	97
Jean-Luc Steinmetz	
<i>Le journal imaginaire d'Isidore Ducasse</i>	109
IV. CITAS Y REFERENCIAS	
Jean-Pierre Bertrand	
<i>La Complainte des voix</i>	123

	Patrick Besnier	
	<i>L'espérance d'une queue</i>	137
	Lisa Block de Behar	
	<i>L: una letra y dos alas</i>	143
V.	ECOS Y REPERCUSIONES	
	Jean-Paul Goujon	
	<i>Le 'catalogue des Grandes-Têtes-Molles' de Lautréamont et sa postérité (Pessoa et Fargue)</i>	161
	Michael Pakenham	
	<i>Amédée Pigeon, précurseur de Laforgue</i>	173
	Hebert Benítez Pezzolano	
	<i>Isidore Lautréamont Ducasse: el demonio aproximativo</i>	187
VI.	JUICIOS Y PREJUICIOS	
	Manuel Ulacia	
	<i>Laforgue, un puente entre dos lenguas</i>	195
	Michel Pierssens	
	<i>Ducasse savant</i>	203
	Mireille Dottin-Orsini	
	<i>Jules Laforgue et l'Eve nouvelle</i>	219
	Philippe Guéniot	
	<i>Laforgue, el filósofo</i>	235
VII.	IDENTIDAD Y DIFERENCIAS	
	Sylvain-Christian David	
	<i>Le jeune homme et les vieillards</i>	253
	Carlos Pellegrino	
	<i>Lautréamont: Una usurpación de identidad o una identidad intercesora</i>	265
	Daniel Grojnowski	
	<i>Une esthétique du métissage</i>	271

Se terminó de imprimir a fines
del mes de abril de 1993 en
Imprenta PETTIROSSI S.R.L.
A. Lapuente 2289
Montevideo, Uruguay.

Comisión del Papel.
Edición amparada en el Art. 79
de la Ley 13.149
Depósito Legal 286.130/93.