

Jules Laforgue
ou les métaphores du déplacement

Espaces littéraires

Lisa BLOCK DE BEHAR



*Jules
Laforgue
ou les métaphores
du déplacement*

Traduit par Albert Bensoussan

Lisa BLOCK DE BEHAR



L'Harmattan



Jules Laforgue
ou les métaphores du déplacement

Espaces Littéraires
Collection dirigée par Maguy Albet

Déjà parus

- Sylvain BRIENS, *Technique et littérature, train, téléphone et génie littéraire suédois suivi d'une anthologie de la poésie suédoise du train et du téléphone*, 2004.
- Claudine GIACCHETTI, *Delphine de Girardin, la muse de Juillet*, 2004.
- Tania BRASSEUR WIBAUT, *La gourmandise de Colette*, 2004.
- Christophe CHABBERT, *F. Parcheminier, poète du dedans*, 2003.
- Louis AGUETTANT, *Nos lettres du Sinaï*, 2003.
- Frédérique MALAVAL, *Les Figures d'Eros et de Thanatos*, 2003.
- Eliane TONNET-LACROIX, *La littérature française et francophone de 1945 à l'an 2000*, 2003.
- Anne MOUNIC, sélection, introduction, traduction et notes, *Stevie Smith, poèmes*, 2003.
- Gavin BOWD, *Paul Morand et la Roumanie*, 2003.
- Štefan POVCHANIE, *Histoire de la littérature slovaque*, 2003.
- Sun Ah PARK, *La Fonction du lecteur dans Le Labyrinthe du Monde* de Marguerite Yourcenar, 2003.
- Françoise ARMENGAUD, *André Verdet, du multiple au singulier*, 2003.
- B. CROSLEY, *Davertige, poète haïtien, poète universel*, 2003.
- Colette SARREY-STRACK, *Fictions contemporaines au féminin*, 2002.
- Abdelaziz KACEM, *Culture arabe-culture française, la parenté reniée*, 2002.
- Najib REDOUANE, *Rachid Mimouni, entre littérature et engagement*, 2002.
- R. JOUANNY, *Senghor « le troisième temps ». Documents et analyses critiques*, 2002.
- Bettina L. KNAPP, *L'écrivain et la danse*, 2002.
- Régis ANTOINE, *La littérature pacifiste et internationaliste française (1915-1935)*, 2002.

Lisa BLOCK DE BEHAR

Jules Laforgue
ou les métaphores du déplacement

Traduit de l'espagnol par Albert Bensoussan

Ouvrages du même auteur

Borges. The Passion of an Endless Quotation. New York, SUNY Press, 2002.

Adriana Contreras. Fragmentos de obra. México, Albedrío, 2001.
Avec Haroldo de Campos.

Borges. La pasión de una cita sin fin. México, Siglo XXI, 1999.

Borges ou les gestes d'un voyant aveugle. Paris, Champion, 1998.

Al margine di Borges. Bari, Edizione dal Sud, 1997.

A Rhetoric of Silence and Other Selected Writings. Berlin, Mouton, 1995.

Una palabra propiamente dicha. México/Buenos Aires, Siglo XXI, 1994.

Dos medios entre dos medios. Sobre la representación y sus dualidades.
México/Buenos Aires, Siglo XXI, 1990.

Al margen de Borges. México/Buenos Aires, Siglo XXI, 1987.

Jules Laforgue y las metáforas del desplazamiento. Montevideo, Ministerio
de Educación y Cultura, 1987.

Una retórica del silencio. México, Siglo XXI, 1984-1994.

El lenguaje de la publicidad. México/Buenos Aires, Siglo XXI, 1973.

*Análisis de un lenguaje en crisis. Recursos del humor verbal en la narrativa
latinoamericana contemporánea.* Montevideo, Nuestra tierra, 1969.

© L'Harmattan, 2004

5-7, rue de l'École-Polytechnique
75005 Paris – France

L'Harmattan, Italia s.r.l.
Via Degli Artisti 15
10124 Torino

L'Harmattan Hongrie
Hargite u. 3
1026 Budapest

ISBN : 2-7475-6504-1

EAN : 9782747565042

À Paloma

Mes remerciements les plus vifs vont à Arturo Rodríguez Peixoto,
à la rigoureuse attention de sa constante lucidité.

Avant-Propos

Pour la première fois est présenté en français ce texte né d'une initiative du ministère de l'Éducation et de la Culture d'Uruguay qui, à partir de 1985, s'est proposé, entre autres finalités, de célébrer le rétablissement de la démocratie par toutes sortes d'activités culturelles, tristement suspendues durant les dix longues années précédentes.

Il a été publié, dans une première version, en 1987, quand maintes circonstances plaidaient en faveur d'une édition anthologique qui, au milieu de cérémonies officielles et de commémorations biographiques, prétendait vérifier, en outre, les fondements poétiques d'une identité idiomatique et uruguayenne peu souvent mentionnée. Étrangère à tout esprit nationaliste, cette revendication littéraire ne visait à imposer aucun critère patriotique, mais à s'opposer au carcan d'une nationalité à partir de laquelle on aurait étudié un poète qui n'étale ni ne dissimule le privilège d'une bi-nationalité au croisement de plusieurs langages. Cent ans après la mort de Jules Laforgue et depuis Montevideo, cette ville où il était né vingt-sept années plus tôt, voilà des circonstances suffisamment favorables pour justifier la réalisation de pareille étude, en célébrant par cette publication la vigueur et la pertinence d'une œuvre presque inconnue encore en espagnol.

On tentait de présenter alors une anthologie embrassant divers aspects d'une œuvre complexe, mais l'ampleur et la variété de la consultation bibliographique nécessaire n'atténuent ni le remords ni le malaise provoqués par les omissions et les inévitables partis pris, requis au demeurant par le caractère de toute anthologie et qui, par ailleurs, justifient la totalité dont elle procède et qu'elle représente. Vouloir « tout choisir » avec optimisme ne peut guère aller au-delà d'un bon mot, d'une réponse de Normand, comme on dit, qui ne va pas au-delà des paroles et de l'absurde que la logique et la sémantique tolèrent comme expression d'un humour qui met en évidence le non-sens.

On a affirmé que regarder c'était choisir ; lire, par conséquent, qui est une façon sélective de regarder, impliquerait plusieurs choix. Par nature, par force, tout concepteur d'anthologie est un lecteur et, inversement, tout *lecteur-é-lecteur* est un « anthologue ». De sorte que, à la réduction de l'opération anthologique, il convient d'ajouter préalablement l'inévitable parti pris qui relève du choix du lecteur. Les partis pris s'additionnent, mais cette somme ne peut faire non plus une totalité.

La lecture *panthologique* n'existe pas, pas plus que cette invention - un hapax, diraient les philologues -, sauf qu'à propos de Laforgue, habilité par les flexibilités de son génie néologique, ce mot peut aisément renvoyer à diverses étymologies. En grec *pan*, *pantos* (tout), désigne cette totalité impossible, mais au passage, dans ce cas-là, ce serait une révérence à Pan, le dieu satyre satirisé par Laforgue (« Pan et la syrinx ou l'invention de la flûte à sept tuyaux »), une de ses *Moralités légendaires*¹ les plus heureuses. Sans parler de la fleur, gr. *anthos*, que le lecteur-sélecteur-collecteur recueille dans ce

¹ ML, SR, III.

mot point tant par le souvenir d'autres fleurs, poétiques et outragées, que par sa bonne volonté².

L'initiative avait, en outre, pour intention de traduire Laforgue afin de diffuser son œuvre. S'agissant d'un poète franco-uruguayen et compte tenu de la complexité de son écriture stratifiée, que les transpositions de la traduction ne parviennent pas à préserver, nous avons alors jugé pertinent de proposer les textes poétiques en édition bilingue. Par ailleurs, le recours à deux versions visait à mettre en évidence ses qualités littéraires, les dualités qui dépassent la contingence ultramarine de cet « Américain », comme on appelait généralement à Tarbes, et dans la région du Sud-ouest, les Français de retour, plus ou moins fortunés, de l'aventure américaine, mais qui n'avaient pas réussi à bannir, en milieu étranger et en un temps meilleur, la nostalgie de la province européenne ancestrale. Fort nombreuses étaient les familles françaises en provenance des Pyrénées Atlantiques, surtout des régions de Bigorre et du Béarn, qui s'enracinaient, parfois définitivement, dans ces Amériques, et principalement en Uruguay, depuis le XIX^e siècle. En 1846, le consulat de France estimait à environ sept mille les Français établis à Montevideo, pour la plupart des artisans et des commerçants³, comme l'était la famille de Laforgue. En 1866 cette famille décide de partir pour la France ; l'enfant est alors si petit et il est entouré de tant de proches parents (sa mère, ses nombreux frères, ses grands-parents maternels, son père, qui allait les suivre peu après) qu'on a du mal à

² FBV, SR, II.

³ Maurice Saillet, *Les inventeurs de Maldoror*, « Notes pour une vie d'Isidore Ducasse et de ses écrits », Le temps qu'il fait, Paris, 1992. Il reproduit l'introduction de l'édition des *Chants de Maldoror*, Flammarion, Paris, 1963.

imaginer qu'il lui soit resté d'autres grandes affections sur les rivages du Río de la Plata.

Il est peut-être oiseux de débattre de l'identité nationale d'un poète ; il serait alors doublement oiseux de débattre de l'identité bi-nationale de Laforgue, surtout quand la définition de tout statut civique semble davantage mise en question par sa propre poésie que par ceux qui se chargent de l'étudier. On cite fréquemment les ambiguïtés biographiques formulées par les vers où il transforme lui-même, avec le naturel le plus inexact, les références de sa naissance, la localisant vaguement à Tarbes ou à Montevideo, ou encore au Danemark des suites d'une tragédie élisabéthaine :

Ô pays, ô famille !
Et l'âme toute tournée
D'héroïques destinées
Au-delà des saintes vieilles filles,
Et pour cette année !
Nuit noire, maisons closes, grand vent,
Oh ! Dans un couvent, dans un couvent !

Un couvent dans ma ville natale
Douce de vingt mille âmes à peine,
Entre le lycée et la préfecture
Et vis-à-vis la cathédrale...⁴

Les chercheurs se sont déjà chargés de localiser et de corriger la précision de ces références volontairement erronées. Néanmoins, la localisation de sa ville natale ou figurée importe moins que la mention du *vent*, abondant à Montevideo, que Charles, le père de Jules, consigne dans

⁴ DV, SR, II, « XII », 189.

son journal : « Et à Montevideo les semaines de grand vent à silhouettes bousculées reprenaient »⁵, un vent surtout qui continue de hululer dans les échos d'un *couvent* qui, depuis l'épigraphe de ce poème, confond un lieu géographique possible avec un cloître littérairement et littéralement canonique : « *Get thee to a nunnery [...] Go thy ways to a nunnery* ». Nombreux sont les poètes qui n'hésiteraient pas à favoriser cette confusion et, en même temps, à renoncer à l'inopportune flagornerie d'être né quelque part.

Il est certain que les mots en espagnol sont sporadiques ; les références à Montevideo, minimales ; cependant ses écrits renvoient des échos d'une enfance qui n'a pas passé en vain ou, plutôt, n'a pas passé. Pour maigres que fussent ses années, durant sa brève vie adulte, à l'œuvre étonnamment vaste, on constate la troublante revendication d'une enfance nostalgique, bien que ces premières années soient peu éloignées de celui qui ne leur survécut que de peu. Les exactitudes des calculs chronologiques ne comptent pas ; plus importante à ses yeux est l'affiliation au mythe de l'origine lointaine auquel il n'hésite pas à adhérer, bafouant avec la même sympathie les traits ataviques autant que les vicissitudes les plus triviales :

Envoie-moi encore une bonne longue lettre, avant mon retour définitif à Paris. Une fois-là, nous ne nous

⁵ Jean-Louis Debauve, « Jules Laforgue et Montevideo », in Lisa Block de Behar, François Caradec & Daniel Lefort (Coord.), *La cuestión de los orígenes / Lautréamont & Laforgue / La quête des origines*, Academia Nacional de Letras, Montevideo, 1993, 67-84. Des extraits de cet article ont été publiés par l'auteur dans AH, III, 83-87.

écrivons plus de longtemps, à moins que nous ne retournions, toi à Gomorrhe et moi à Montevideo⁶.

Quoique plus tendre que mythique, il avoue un sentiment semblable dans les lettres qu'il envoie à sa sœur Marie et qui enregistrent le retour obstiné à un passé enfantin qui le préserverait de l'innocence chérie :

Je suis décidément né tendre comme de la mie de pain et sous certains rapports je resterai enfant et même enfantin toute ma vie - c'est quelqu'un à qui je dis tout et qui me connaît bien qui m'a tiré cet horoscope: c'est Bourget - Oui, *enfantin*⁷.

C'est la même inclination affectueuse qui oriente autant ses lettres que les vers élaborés avec une simplicité étudiée :

Les vers que je publierai cet été te plairont mille fois plus, c'est plus simple d'art et très enfantin de sentiment. Tu verras⁸.

On remarquera plus d'une fois cette omission délibérée du lieu et des précisions géographiques qui fait partie d'une poésie fondant sur la scrupuleuse disparition d'antécédents et de données - circonstanciées, mais déterminantes - un choix esthétique suffisamment étayé. Il n'est pas étrange que la rigoureuse fiction de Borges en appelle à l'efficacité

⁶ AH, II, Lettre 232. À Gustave Kahn. [Babelsberg] jeudi [26] août [1886], 868.

⁷ AH, II, Lettre 162. À Marie Laforgue. Coblenz, Samedi [18 juillet 1885], 771.

⁸ AH, II, Lettre 208. À Marie Laforgue. Lundi (les lundis sont tristes partout) [Berlin, 29 mars ou 5 avril 1886], 831.

littéraire, narrative et explicite, de cette insolite préférence elliptique :

Je sais que de tous les problèmes, aucun ne l'inquiéta et ne le travailla autant que le problème abyssal du temps. Eh bien, c'est le *seul* problème qui ne figure pas dans les pages du *Jardin*. Il n'emploie pas le mot qui veut dire 'temps'. Comment vous expliquez-vous cette omission volontaire ? [...] Omettre *toujours* un mot, avoir recours à des métaphores inadéquates et à des périphrases évidentes, est peut-être la façon la plus démonstrative de l'indiquer⁹.

La décision narrative de Borges, ou de ses personnages, est sans appel, mais il ne faudrait pas limiter à la fiction la légitimation déclarée du recours. S'il s'agit d'expliquer des omissions textuelles et de justifier les désaccords qui en dérivent, il conviendrait de recourir aux travaux d'exégèse, les plus savants, les plus autorisés, voire les plus éloignés dans le temps, pour avaliser l'argument et estimer sa valeur à l'intérieur d'un contexte qui écarte la fiction, pour le rendre encore plus catégorique. En analysant les contradictions comme procédé méthodologique avancé par Maïmonide dans le *Guide pour les perplexes*, Léo Strauss souligne l'emploi « des mots secrets », d'un procédé herméneutique qui fait du silence, de l'omission des références des plus importantes, un manque que seuls « les gens instruits » seraient capables de percevoir¹⁰. Dans la seconde moitié du XX^e siècle, ceux qui ont formulé les

⁹ J.L. Borges, « Le Jardin aux sentiers qui bifurquent », *Œuvres complètes*, Gallimard, La Pléiade, Paris, I, 507.

¹⁰ Léo Strauss, *Maïmonide*, Presses Universitaires de France, Paris, 1988, 253.

théories dites de la réception, en essayant de détecter et de relever les trous, les lacunes, les blancs du texte, n'ont rien fait d'autre qu'imiter séculièrement les préceptes médiévaux du savant hébraïque. Si de tels procédés semblent valables pour une meilleure interprétation et application de la Loi, pour parvenir à une plus grande compréhension des textes sacrés, s'ils servent aussi à configurer l'intrigue médullaire de la fiction policière, ou les repères qui requièrent les doctrines et les pratiques herméneutiques, il ne serait pas inconsideré de reconnaître le vide de topiques américains tels que le lieu commun d'où partent les déplacements poétiques de Laforgue, certaines de ses énigmatiques réserves, silencieuses et suggestives.

* * *

La poésie de Laforgue se propose de contredire la certitude de toute précision, bien qu'elle ne parvienne pas toujours à ses fins : « J'y regrette une chose - certains vers naturalistes y échappés et nécessaires »¹¹.

Par l'*inopportunité* du renseignement, le poète dissipe la vraisemblance documentaire. L'acte de naissance qui, au nom de *Julio* Laforgue, est enregistré à la paroisse de Saint François d'Assise, à Montevideo (et dont Jules Supervielle envoie en 1921 une copie à Georges Jean-Aubry, un des spécialistes français les plus enthousiastes de Laforgue) contraste, tout en la consignnant, avec une certaine fiction que la poésie défend également : « Une poésie ne doit pas être une description exacte (comme une page de roman), mais noyée de rêve »¹².

¹¹ Lt, SR, V, Lettre LXV, « À sa sœur », Bade, lundi, 83 [mai], 21.

¹² Ibidem.

On sait bien que la poésie n'est pas garante de la vérité biographique, pas plus que de l'historique, et qu'elle ne se propose pas de recenser l'une ou l'autre. Mais en l'altérant sans trop chercher à le cacher, le mensonge qui saute aux yeux constate l'illusion : la mention n'est pas circonscrite à l'information de l'état civil et notarié, mais exhorte, implicitement, à s'en tenir au vers - sa version. Et la vérité ? il faut la chercher ailleurs, ou ne pas la chercher.

Les autres références littéraires à son origine américaine sont vagues et se confondent avec certains indices personnels incertains. Il dit dans une de ses *Complaintes*¹³ : « Bon Breton né sous les Tropiques », et, une fois de plus, l'inexactitude répond davantage au contexte de « Préludes » qu'à des informations autobiographiques¹⁴. L'exercice poétique révèle une véritable mystification : son père n'était pas breton mais gascon, originaire de Tarbes, et sa mère normande, du Havre. Plus que la vérité simple et administrative, ce qui semble prévaloir c'est la volonté littéraire de s'ajuster délibérément à quelque précédent mythique et poétique de bon aloi. Il préfère s'en remettre à la *matière celtique*, comme la critique française appelle communément les légendes de cette origine qui élaborent les rêves d'aventures réelles ou imaginaires, ou à « la préoccupation de l'infini » qui nourrit la veine poétique des poètes qui aspirent à un au-delà inconnu que les voyages ne révèlent, ni ne mesurent les horloges.

Laforge utilise aussi bien la *matière celtique* qu'une *matière tropicale*, comme on pourrait appeler la fréquence littéraire qui élabore rêves et légendes d'autres régions plus torrides et

¹³ LC, SR, I, « Préludes autobiographiques », 62.

¹⁴ Le titre « Préludes autobiographiques » annonce les jeux de l'interprétation, l'exercice musical apte à « se mettre dans le ton », plus qu'une quelconque fidélité à l'état civil.

pareillement magiques. Mais pour circonscrire son univers à des régions d'ensorcellement divers, le poète choisit d'indiquer des localisations *hors lieu*, se passant de références, afin de s'approcher d'une matière immatérielle, éthérée, presque éternelle. Dans son « Introduction », précédant *Berlin, la cour et la ville*, G. Jean-Aubry transcrit les observations que lui aurait faites par lettre Théo Lindenlaub, qui avait connu et fréquenté Jules à Berlin, surpris de l'absence de références aux lieux et paysages que le jeune poète avait connus et où il s'était établi durant les années de son séjour en Allemagne. Il ne mentionne, dans ses poésies, aucune localisation, aucune rue, aucun site :

[...] Chez Laforgue, les êtres, les choses, les lieux, les ciels, ne sont que des motifs initiaux, exactement des *points de départ* vers une réalité qu'il élève tout de suite à un plan supérieur [...], cette transposition poétique à la fois très réelle et très inventée¹⁵.

Laissant de côté les coordonnées biographiques, il manifeste le désir d'omettre l'histoire pour la transcender, la géographie pour l'écarter, en se moquant à part égale de la carte et de l'écriture. Ce sont des transgressions qui sous-estiment les temps - s'ils ne sont que fugaces - et l'espace - s'il n'est que limité -, des passages exaltés et perpétués pas seulement par l'imagination des bardes. En un même mouvement, le poète consomme un « déplacement », une métaphore au sens le plus littéral ; son geste rhétorique devient un trope ou une transition, un changement radical de n'importe quoi en n'importe quoi.

¹⁵ AH; III, 623.

Jean Pérès¹⁶ observe que ce n'est pas le *campo* (en espagnol dans l'original français), mais le *Far-West* (en anglais dans l'original), qui est le territoire libre et naturel auquel Laforgue aspire quand il conçoit de nouveaux cieux ou des espaces d'aventure :

On m'a dit la vie au Far-West et les Prairies,
Et mon sang a gémi : « Que voilà ma patrie ! »¹⁷

Un autre commentateur affirme que si Laforgue était né au Caire, au lieu de cet Extrême Occident, son œuvre aurait été pareille. C'est le moment de rappeler que pour Borges « les illusions du patriotisme sont sans bornes »¹⁸, de là qu'au mépris de ces illusions les deux poètes aient préféré l'indécision à l'embrigadement. Dans le portrait qu'il trace de son ami, le poète Gustave Kahn écrit fort à propos : « Donc c'est à travers le Paris mental et passionnel, contrastant avec le Paris quotidien et d'affaires, que Laforgue va en méditant, en écoutant, en répétant »¹⁹. Dans le paysage de Laforgue le territoire, qu'il soit américain ou européen, compte fort peu ou pas du tout, aucun territoire naturel et terrestre non plus. Ce qui compte le plus pour lui ce sont les lettres et, à peine, l'éternité ou l'infini.

¹⁶ Jean Pérès, *Revue de l'Amérique Latine*, 1^{ère} année, Vol. II, n° 6, 1922.

¹⁷ FBV, SR, II, « Albums », 43.

¹⁸ J.L. Borges, « Notre pauvre individualisme », *Autres inquisitions, Œuvres complètes*, Op. cit., I, 697.

¹⁹ Gustave Kahn, « Jules Laforgue », *Symbolistes et décadents. Portraits*, Paris, Léon Vanier, 1902, 183.



Un Français précaire

Ses yeux clignaient : « Comprenez-vous ? »
« Pourquoi ne comprenez-vous pas ? »
Mais nul n'a fait le premier pas
Pour tomber ensemble à genoux. Ah !... ²⁰

Contrairement à Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont²¹ ou *L'Autre à Mont(evideo)*, comme il ne serait pas malvenu d'analyser son pseudonyme, qui avait réalisé quelques années plus tôt et à partir d'une généalogie similaire un itinéraire semblable à celui de Laforgue, Montevideo - Tarbes - Paris, le bilinguisme de Jules Laforgue est discontinu, discutable, plus ou moins conjectural. On a signalé, en outre, que Jules et son frère Émile - qui avaient en

²⁰ DV, SR, II, « Solo de Lune », 169.

²¹ Emir Rodríguez Monegal et Leyla Perrone-Moisés, « Isidoro Ducasse y la retórica española », *Maldoror*, n° 17/18, Montevideo, 1984. La recherche, reprise dans des travaux postérieurs des deux spécialistes, analyse les traces de la connaissance grammaticale et rhétorique en espagnol que possédait Lautréamont. Voir à ce sujet Perrone-Moisés et Rodríguez Monegal, *Lautréamont. L'identité culturelle. Double culture et bilinguisme chez Isidore Ducasse*, L'Harmattan, Paris, 2001.

commun des intérêts personnels, artistiques et institutionnels - furent parmi les rares écoliers français en provenance d'Amérique à choisir, au lieu de l'espagnol, l'allemand au lycée de Tarbes. Les archives de l'académie montrent, pourtant, que les fils d'immigrants sud-américains préféraient généralement l'espagnol ou l'anglais.

Jules lui-même n'est pas plus affecté que cela de reconnaître, entre autres faiblesses, sa méconnaissance du français : « 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 !" »²².

S'il ne connaît pas le français, quelle autre langue devait-il parler ? C'est curieux : il n'avoue aucune connaissance de l'espagnol, ni ne s'y intéresse le moins du monde. La prétendue référence à l'espagnol transparait seulement à partir de la négation ou de la déficience de son français : « me voyez-vous, moi, corrigeant des fautes d'accent ! »²³. Bien que ce soient des appréciations latérales, on obtient ainsi quelque chose comme une information en creux : l'aveu de l'incompétence n'importe pas autant que les indices de sa connaissance d'une autre langue qui se glissent et se déduisent.

La filialité réciproque entre le-poète-qui-crée-la-poésie et la-poésie-qui-crée-le-poète (filialité que ni les Grecs dans le passé ni aucun philosophe plus récemment ne remettraient en question) est peut-être une des raisons universelles de la

²² J.-L. Debauxe, « Préface », *Les pages de La Guêpe*, Paris, 1969, 20.

²³ Lt, SR, V, Lettre CXIX à Émile Laforgue [juillet 1886], 146.

douteuse identité du poète ou, du moins, d'un aspect ambivalent de ces poètes franco-uruguayens.

Rubén Darío ne fut pas le seul à croire et à dire que l'auteur des *Chants de Maldoror* « se faisait passer pour montevidéen par esprit de mystification afin de compléter sa parure rare et légendaire »²⁴. Pour sa part et en d'autres termes, un voyageur anglais, dans les premières décennies du XX^e siècle, manifeste une surprise partageant ce soupçon de Darío, quoique la contredisant aussi bien : « There is no tidy explanation for the existence of poets in Montevideo. If the landscape mattered, they should be born farther north, in Brazil, or inland, upon the Pampas. Montevideo has not even much charm. [...] The rectangular street-blocks, and the clerks in flannelette pyjamas do not inspire, although to the credit side must be set really excellent wine and a great variety of bars: sanded, plain, crazy, geometrical, or murderous ». Il consacre quelques paragraphes à Isidore Ducasse, il mentionne Laforgue et dit caresser un désir : proposer un essai théorique sur les grandes dettes de la poésie moderne envers la ville de Montevideo. Il attribue cette présence poétique, extravagante et *rioplatense*²⁵, à la force inattendue et la nostalgie désordonnée dont la poésie française imprègne la poésie moderne en général²⁶.

La lecture plurielle de l'œuvre de Laforgue, du point de vue de l'espagnol, harmonise plusieurs voix et fait entendre la polyphonie d'un écrivain et, en même temps, d'un lecteur averti, qui n'escamote pas en écrivant ses fonctions et ses privilèges. Il n'est pas facile, pour le lecteur français, qui

²⁴ Gervasio y Álvaro Guillot-Muñoz, *Lautréamont & Laforgue*, Barreiro y Ramos, Montevideo, 1925, 14.

²⁵ Du Río de la Plata, englobant Montevideo et Buenos Aires. (NdT)

²⁶ Alan Pryce-Jones, *Private Opinion. A Commonplace-Book*, Cobden-Sanderson, Londres, 1936, 43-44.

omet souvent les excursions sémantiques et prosodiques hispaniques, ni pour le lecteur espagnol, chez qui il en va tout autant avec les sonorités françaises, de découvrir les affinités acquises au poète. Le lecteur d'aujourd'hui tente de *déceler* les échos de ces voix, de s'y arrêter, de les reconnaître ; *déceler* les efforts du poète pour acquérir et moduler sa propre voix en travestissant celle des autres ; et *déceler* certains de ces décalages, de ses sons dissonants, des sons qui sont bien de Laforgue et sont, dans ce sens seulement, *indécélables*.

Faisant allusion à Laforgue et aux nouveautés de la technique poétique qu'il introduit, en les tenant pour supérieures à celles de Charles Baudelaire et d'Arthur Rimbaud, Lawrence Durrell rappelait que T.S. Eliot « has confessed his debt already and told me once that he had spent years dreaming of Laforgue translation ; but it was impossible, he said »²⁷. Sans compter les difficultés générales inhérentes à la traduction poétique, Laforgue les complique par ses constants jeux de mots, ses condensations allusives (voilées et multiples). Eliot justifie cette impossibilité par les propriétés d'un discours « so elliptical and so impacted ». Mais c'est dans ce langage qu'Eliot a trouvé son ton : « the irony of Prufrock is Laforgian »²⁸. L'imagination littéraire et verbale de Laforgue facilite les déplacements autant qu'elle entrave la traduction. Son constant recours aux divers délires de l'ambiguïté, les citations et allusions mi-entendues, mi-distraites, la parodie et les calembours contractent les attractions entre son et sens, qui sont strictement idiomatiques, et exacerbent les hésitations inhérentes au discours poétique, mais encouragées de surcroît, dans son cas, par la nature particulièrement homonymique et

²⁷ Lawrence Durrell, *in* AH, I, 18.

²⁸ *Ibidem*.

homophonique du français qui les convoque le plus naturellement du monde. Laforgue fait de cette nature idiomatique, de la pluralité de sens, sa *raison de faire*.

Si l'on a bien souvent affirmé, volontairement ou non, que toute œuvre littéraire est humoristique, le divertissement verbal de Laforgue condense l'humour en révélant, poétiquement, ses meilleures coïncidences : dans ses vers les mots jouent entre eux, se combinent par affinités inattendues, surprenant par des répétitions qui redoublent ou dédoublent les références, défiant à chaque coup autant le hasard que les règles. La conjoncture aléatoire est avant tout une coïncidence et l'arbitraire se justifie par pure convention.

Ni littérale ni poétique, la lecture entre-deux-langues répond, entre autres, à cette disposition sémantique et plurielle. Il ne prétend pas réaliser la splendide *transcréation* réussie par Haroldo de Campos, cette « transpoétisation du signifié transcendantal » qu'il définit, ni s'en tenir aux réductions de la *transmission imprécise* « du contenu inessentiel » que réprouve Walter Benjamin, ni consentir - parce que limitée et excessive - à la « triduction » qu'on a pratiquée aussi en résolvant, par trois seules options, chacun des vers de Stéphane Mallarmé²⁹.

Traduire Laforgue ? L'introduire dans une langue inconnue par lui, ou pas ? : « Au revoir. Une lettre por l'amor de Dios ! »³⁰, voilà en quels termes il prend congé de son ami Charles Henry. Aucune des deux langues n'est épargnée. Avant tout, plutôt que de signaler les métamorphoses idiomatiques et corriger les altérations du français et de

²⁹ Décio Pignatari, « Tridução », in Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, *Mallarmé*, Perspectiva, São Paulo, 1980.

³⁰ Lt, SR, IV, Lettre LIII à M. Charles Henry, 200.

l'espagnol dans cet adieu plurilingue³¹, il faudrait « récupérer le sens », donner une idée de la tournure de chaque poème, une extension sémantique plusieurs fois significative du terme dans le but d'évoquer le conceptuel (le sens comme *signifié*), orientée (le sens comme *orientation*), sensorielle (le souvenir de *l'entendu*), le sens. Une autre difficulté, que le traducteur ne peut non plus résoudre, est l'inévitable identification de deux instances littéraires analogues mais qui se présentent nécessairement comme différentes. La traduction fait coïncider en un même texte les mots de l'auteur et le silence du lecteur, impliquant les deux instances. Sa version explicite la lecture (par son écriture) et, en même temps, oblitère l'écriture (pour la même raison). Les différences fatalement se confondent ; soumise, chaque mention supporte deux signes, le signe renvoie à un autre signe, se répète, et même ainsi, il n'est pas le même. Traduit, chaque signe est un *re-signe*, de là que la médiation soit, à peine, une *résignation*.

Paronomases, calembours, ellipses, allusions, concision. Laforgue n'a pas évité cette sorte d'intraduisibilité, de condensation laconique qui a été comprise comme le caractère de la sagesse chez les anciens, ou de condensation tout court, comme les Allemands entendent la poésie, choisissant dans les deux cas un énigmatisme qui, à l'encontre de l'usure du mot - malgré elle, à partir d'elle - sait étancher la nostalgie de l'origine, le désir de dire et de ne pas

³¹ Cette notion, exprimée sous diverses formes, constitue une des bases des recherches qu'Alfons Knauth expose dans de nombreux essais où l'entrecroisement de langues et de cultures révèle, plus que l'identité plurielle propre à chaque locuteur, une disposition universelle. Voir, par exemple, parmi ses nombreux textes, son ouvrage *Literaturlabor : La muse au point. Für eine neue Philologie*, CMZ Verlag, Rheinbach-Merzbach, 1986.

le dire : « Il s'agit d'un silence qui ne se fait pas entendre comme silence »³².

À en croire les comptes rendus de l'époque, chaque apparition des poésies de Laforgue soulevait d'abondance les critiques hostiles, le rejet de lecteurs qui ne comprenaient pas, le désaccord avec des poèmes dirigés contre le conformisme qu'ils défendaient et lestés d'une ironie qui les dépassait aussi.

Ils ne comprenaient pas, en effet. Se référant à Mallarmé, Gustave Lanson reconnaît qu'une grande partie de l'intérêt de son œuvre réside dans le trouble qu'elle suscite, l'impossibilité de la comprendre. Mais Laforgue a peut-être été le plus incompris de tous les poètes, incompris en général, parce qu'il a souffert d'une incompréhension différente : plus qu'une souffrance, ce dont il pâtit - qui est passion - c'est d'une *passion de l'incompréhension*, l'obsession d'une écriture délibérément peu claire, nocturne, lunaire. Sa poésie, écrite en *clé de lune*, est une écriture qui chiffre le sens des mots plus près de la musique que des concepts. Si le mystère de l'écriture s'éclaire, sous les rayons de cette lumière froide, on ne peut éclairer que le mystère, le rendre plus visible, plus mystérieux, ainsi est-il possible de *l'observer*, c'est-à-dire le contempler et le conserver. Décidément obscure, ténébreuse, sa beauté, si elle s'éclaire (s'explique), disparaît : « Le langage est comme la lune et a son hémisphère d'ombre ». La comparaison est de Borges, celui des premiers livres, de l'époque qu'il se rappelait voici peu : « Pendant la première guerre, tandis que les hommes se tuaient, nous avons rêvé les deux rêves qui se sont appelés Laforgue et

³² J.-François Lyotard, *Heidegger et les Juifs*, Paris, Galilée, 1982.

Baudelaire »³³. Poser comme un problème de traduction une incompréhension qui déborde la nature de la langue serait comprendre de façon réductrice une question qui n'est pas strictement linguistique : « Unsil you understand a writer's ignorance, presume yourself ignorant of his understanding »³⁴.

Ni Montevideo, ni Tarbes, ni Paris, ni Berlin, ni d'autres endroits. Les ambiguïtés de la poésie de Laforgue, son croisement idiomatique de mots et de sens, instituent l'extraterritorialité d'un langage qui ne s'enracine en aucun lieu, ni ne s'identifie à une seule langue, d'où sa résistance aux explications simplistes qui contractent ou ramènent l'énigme ou la raison - le raisonnement - au rationnement restrictif d'une enclave partielle, parcelle ou terrain, terrestre : « Ah ! la Terre humanitaire / N'en est pas moins terre-à-terre ! »³⁵ Aussi le poète, dans ses premiers textes, avait-il déjà célébré la disparition de la planète avec une « Marche funèbre pour la mort de la Terre »³⁶ ; une marche lente guide cette cérémonie de deuil à laquelle il nous fait tous participer, depuis le début, depuis une épigraphe : « (Billet de faire-part) », pour accompagner l'enterrement de la terre - presque une redondance -, la disparition d'une planète parmi tant d'autres, dont l'histoire insignifiante ne l'intéresse pas non plus puisqu'elle sera retranchée, « dans la colonne des quantités négligeables... », des nullités. C'est une réflexion d'un indifférent, en rien catastrophique, qu'il note « pour

³³ J.L. Borges, « Elegía », *Los conjurados*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, 33.

³⁴ S.T. Coleridge, *Biographia literaria: or Biographical Sketches of my Literary Life and Opinions*, Vol. I, The Scholar Press Ltd. Yorkshire, 1971, 235.

³⁵ FBV, SR, II, « Petites misères d'août », 67.

³⁶ ST, SR, I, 25-28.

remplir le blanc »³⁷, dans la lettre qu'il adresse à Charles Henry. Pour Laforgue l'apparente stabilité de la planète n'avalise rien : c'est un subterfuge de son insupportable impassibilité. Comme s'il faisait partie d'une autre planète, Laforgue se tient à distance : « La terre est née, la terre mourra ; ç'aura été un éclair dans la nuit »³⁸. Le thème est récurrent et en termes moins austères il le réitère dans « Hamlet ou les suites de la piété filiale » :

Et toi, Silence, pardonne à la Terre ; la petite folle ne sait trop ce qu'elle fait, au jour de la grande addition de la Conscience devant l'Idéal, elle sera étiquetée d'un piteux *idem* dans la colonne des évolutions miniatures de l'Évolution Unique, dans la colonne des quantités négligeables³⁹.

C'est ce qui ne rendit ni ne rendrait pertinentes les revendications nationalistes d'une identité en fuite, pas plus que la ponctualité conventionnelle de célébrations de calendrier. Face à semblable extraterritorialité infinie - un topique de son œuvre - point ne faudrait souligner qu'en dépit des coïncidences propitiatoires, des circonstances de temps et de lieu à l'origine de cette initiative, du critère anthologique et des réflexions qui l'étayent, on tend à biaiser précisément avec les marques territoriales (qu'elles soient uruguayennes, françaises, allemandes, anglaises) d'une *vita literaria* qui, dans le cas de Laforgue, ne se différencie pas trop de l'œuvre qui l'universalise.

Il ne faudrait, pas même pour observer les différences, opposer vie et œuvre. Assimilées par une écriture totalitaire (j'exonère le mot des exactions qu'implique son sens

³⁷ Lt, SR, IV, Lettre XX à M.Ch.Henry.[Janvier 1882], 93.

³⁸ Lt, SR, IV, Lettre IX à Charles Ephrussi, Berlin (5 décembre 1881), 44.

³⁹ ML, SR, III, « Hamlet ou les suites de la piété filiale », 45.

politique), les oppositions disparaissent : rien ne reste hors de son œuvre et ce n'est qu'en *ce lieu commun* que sa vie *a lieu*.

(Le principe poétique)

En principe, et en termes généraux, le problème précédemment posé pourrait concerner n'importe quel grand écrivain : l'histoire personnelle, sociale et générale intéresse seulement à partir d'une écriture qui intéresse. Sans ce premier intérêt, on ne prêterait pas attention non plus aux aspects historiques, sociologiques ou psychobiographiques de l'écrivain. On disait déjà : le poète crée la poésie autant que la poésie le crée, et cette relation de filialité réciproque existe seulement par l'écriture qui en est l'origine. C'est la poésie qui révèle l'origine, la poésie est l'instance originelle.

Si Mallarmé disait que « le monde existe pour aboutir à un beau livre », une fois achevé ce livre, ce monde qui est le point de départ, commence à devenir postérieur. Comme pour d'autres poètes, l'aleph constitue non seulement la lettre initiale mais une lettre qui embrasse l'alphabet tout entier : une lettre seule peut contenir le livre, l'univers ; comme pour les musulmans le Coran est dans le Coran et pour les

Hébreux Dieu lui-même a dû consulter la Bible pour créer le monde : ainsi tout livre se révèle infini et incomplet parce que son écriture annexe un objet non enregistré à enregistrer. Cause ou effet antérieur et intérieur, le livre demeure, non en second, mais en premier lieu. Ce sont des convictions traditionnelles ou archaïques et qui, cependant, surprennent ; sacrées, elles défient la logique en attribuant des priorités à l'écriture originelle, préalable aux mots et aux choses. Une déconstruction que la grammatologie⁴⁰ appelle de ses vœux en contredisant la priorité du mot qui se dit, la linéarité de l'histoire ou les impartialités de la science. Il ne s'agit pas d'un raisonnement pervers, échevelé ou contradictoire, car il s'élabore afin de mettre en question les arguments d'une généalogie fondée sur la consécuitivité historique ou en tout ordre qui, n'étant compris qu'impérativement, s'orienterait selon un sens unique, déterminé, un arbitraire - peut-être le premier - que la poésie parvient à révoquer.

⁴⁰ Jacques Derrida, *La Grammatologie*, Paris, 1967.

Entre les âmes et les lettres

Quel panneau, si, cet hiver,
Elle eût pris au mot mes vers !⁴¹

La formule apparaît modifiée, non par erreur, puisqu'elle ne s'applique pas au topique de l'opposition entre « les armes et les lettres » mais fait allusion aux âmes de celui qui se consacre à la littérature en traversant plusieurs langues comme celui qui traverse mers et océans. C'est Paul Valéry qui, en parlant de « *Monsieur l'auteur* », se complaisait à le présenter comme « *L'Être des Lettres* »⁴².

Sans laisser de côté les ironies, c'est à Laforgue, comme à peu d'autres, que conviendrait le jeu de mots formulé par Valéry. Laforgue est « *un homme de lettres* » et, dans son cas, il

⁴¹ LC, SR, I, « Complainte de la lune en province », 103.

⁴² Paul Valéry, *Tel Quel*, II, Gallimard, Paris, 1971, 58.

semble plus légitime que jamais d'insister sur la *littéralité* de cette définition. Ce sens, doublement propre, serait littéralement « de lettres », son meilleur sens, puisqu'il pourrait se comprendre aussi au sens le plus courant et banal : « l'écrivain, l'auteur, la personne lettrée », ainsi que l'entendent dans leur langue les Français, et plus répandu aussi en français hors de France. Quand Ezra Pound caractérise les différents groupes de personnes qui ont créé la littérature, les « hommes de lettres » sont pour lui ces écrivains qui n'ont véritablement rien inventé. Spécialisés en n'importe quel genre de littérature, ils ne peuvent être considérés comme de « grands hommes » ni des auteurs qui aient tenté de donner une représentation complète de la vie ou, plus simplement, de leur époque⁴³. C'est sur et contre cette réduction habituelle de l'expression que spéculait Valéry, de là que, l'attribuant maintenant à Laforgue, elle devrait être interprétée suivant la *littéralité* qui, comme la *littérarité*, est condition de la littérature, suivant l'invention d'un art qui ne se découvre que par les lettres, en découvrant quelque chose de plus : un espace textuel de prodiges infinis.

⁴³ La mention "*homme de lettres*" figure chez Ezra Pound, *A B C de la lecture*, Gallimard, Paris, 1966.

Un poète lu ?

Pour plusieurs raisons, on pourrait parler d'une « affaire Laforgue » puisque dans son cas la nature littéraire de la condition littéraire s'étend à un aspect différent, académique, qui n'est pas le plus habituel. On a déjà dit que Laforgue est un homme de lettres parce que c'est un écrivain dont la vie et l'œuvre se distinguent en une opposition difficile, presque impossible, ou tout simplement ne se distinguent pas. Mais il est non seulement un homme de lettres parce qu'il se voue à l'*écriture*, mais parce qu'il se voue à la *lecture*, qui est un autre sens pareillement légitime, quoique moins fréquent, admis par l'expression. Laforgue professe pour la lecture l'adhésion la plus forte. Comme tout écrivain il lit, mais, non content de « Lire » et d'« Écrire » - les opérations commandées, consécutivement, par la biographie littéraire et intellectuelle de Jean-Paul Sartre dans *Les Mots*⁴⁴ ou qui sont, *En lisant, en écrivant*, au-delà de leur titre, les deux instances indissociables

⁴⁴ J.-P. Sartre, *Les mots*, Gallimard, Paris, 1964.

de l'action littéraire pour Julien Gracq⁴⁵, ou l'affliction de Roland Barthes quand il avoue qu'il ne lit plus pour lire mais seulement pour écrire⁴⁶, ou le « Reading Writing » (lecture d'écriture ou inversement) que J. Hillis Miller analyse à propos du réalisme littéraire de George Eliot⁴⁷ - non content, donc, de remplir ces fonctions solidaires que tout écrivain articule dialectiquement, Laforgue lit parce qu'il est un lecteur professionnel.

En 1881 il fut nommé « lecteur » auprès de l'impératrice Augusta, l'épouse *afrancesada*⁴⁸ de l'empereur Guillaume 1^{er} d'Allemagne, une charge qu'il exerça à Berlin et dans tous les palais où s'installait la cour : Coblenze, Constance, Kassel, Baden-Baden, Wiesbaden, jusqu'en 1886 quand, fatigué de Berlin et de la cour et décidé à se marier, il présente sa démission comme lecteur attaché à la cour. Il part pour Londres afin de retrouver et épouser Leah Lee, une Anglaise qu'il avait connue à Berlin. Éloigné de ses fonctions et privé du confort du palais, les obsessions de la lecture et sa passion pour les lettres ne l'abandonnent pas.

Dans une lettre qu'il avait écrite plusieurs mois plus tôt, de Berlin, à sa sœur Marie, en faisant allusion à Leah Lee « (prononce Lia Li) », il souligne la lettre « L », « toujours les initiales de maman, de notre nom, et celui de ton mari »⁴⁹, pour étendre son sens. L'éternelle lettre « L », la lettre des

⁴⁵ Julien Gracq, *En lisant, en écrivant*, José Corti, Paris, 1981.

⁴⁶ Roland Barthes, « Entretiens » cassette Radio France, Paris, 17.2.1975.

⁴⁷ J. Hillis Miller, « La figura en 'La muerte y la brújula' de Borges: Red Scharlach como hermeneuta », in Lisa Block de Behar (Coord.), *Diseminario. La desconstrucción, otro descubrimiento de América*, xyz, Montevideo, 1987, 165.

⁴⁸ On nomme ainsi, au XVIII^e-XIX^e siècle les Espagnols partisans des Français ou se plaisant à les imiter. (NdT)

⁴⁹ Lt, SR, V, Lettre CXX à sa sœur [3 septembre 1886], 154.

lettres, des lectures et des livres. Dépourvus de signification, contradictoirement, les noms propres donnent généralement lieu à de plus grands développements sémantiques : « Johannes Eriugena ou Scotus, c'est-à-dire Jean l'Irlandais, dont le nom dans l'histoire est Scot Erigène, autrement dit Irlandais Irlandais »⁵⁰, comme auparavant Chrétien de Troyes, qui devait concilier emblématiquement dans son nom la synthèse d'une œuvre où il intègre, à sa profession de clerc chrétien, les légendes héroïques de provenance païenne ; comme La Fontaine, dont le nom évoquait, pour Valéry, le charme des eaux fraîches et profondes : la fontaine fabuleuse. Comme plus récemment Red Scharlach, le personnage de « La mort et la boussole » qui, selon J. Hillis Miller, fait doublement allusion dans son nom au rouge lointain (l'anglais *red*, rouge, et l'allemand *Scharlach*, écarlate), comme Borges lui-même, qui découvre dans son nom l'oxymore *campagne* (Jorge, évoquant les *Géorgiques*) et *ville* (Borges, évoquant les bourgs), qui détermine les fondements de son esthétique contradictoire et spéculaire.

Le nom de Leah Lee - Leah *lee* (Leah lit, en français) ou : *Lea*, Lee (Lisez, Lee, en français) ou : *lea lee* (lisez lit, en français) - stimule, maintes fois, des lectures que l'espagnol - auquel Laforgue n'est pas étranger - multiplie suivant des combinaisons que ne rejetteraient ni la grammaire ni le lexique. Dans « Histoire des échos d'un nom », Borges disait : « peut-être n'est-il pas superflu de rappeler que pour la pensée magique, ou primitive, les noms ne sont pas des symboles arbitraires, mais une part vitale de ce qu'ils définissent »⁵¹.

⁵⁰ J.L. Borges, « De quelqu'un à personne », *Autres inquisitions, Œuvres complètes*, Op. cit., I, 779.

⁵¹ J.L. Borges, « Histoire des échos d'un nom », *Autres inquisitions, Œuvres complètes*, Op. cit., I, 793.

La magie d'un conte - ou d'un rêve, comme dit Laforgue lui-même -, plus que la réalité biographique, fait survenir chez lui l'insolite privilège d'un emploi à la cour qu'on ne devrait pas estimer seulement à partir des hésitations égalitaires ou républicaines de la perspective contemporaine, ni depuis un nationalisme viscéral plus qu'idéologique, pas encore disparu. Une note nécrologique assez longue et débridée, apparue quelques jours après sa mort, manifeste cette même impression sur la surprenante particularité de son poste de lecteur et de la réaction qu'il provoque :

Bigre ! Lecteur de l'impératrice Augusta ! [...] Avouez qu'voilà une position sociale amusante et peu connue. Tout l'monde peut pas se dire, sur ses cartes de visite: «Ex-lecteur de S.A. l'impératrice Augusta ». [...] Une profession qu'est pas sur le Bottin, toujours !

Le Cri de Paris,
6 septembre 1887⁵²

Les conditions inhabituelles de l'occupation de Laforgue élève l'élitisme de la lecture à une puissance impériale, surtout si l'on considère qu'encore aujourd'hui, dans la démocratique république française, la plupart des sondages font apparaître la lecture comme une activité de prestige, une occupation réservée aux élites oisives, qu'intimident et découragent la masse et la populace⁵³. À toutes les époques, « lire » et « élire » semblent s'associer en un même « élitisme » qu'avalise l'étymologie commune aux deux termes.

Le régime de lecteur-é-lecteur, observé à propos de la nature anthologique de la lecture, se trouve dans cette

⁵² Paul Alexis Troublot. In J.-L. Debauxe, *Laforgue et son temps*, La Baconnière, Neuchâtel, 1972, 249.

⁵³ *Le Nouvel Observateur*, « Lecteurs, si vous saviez ! », Paris, 15.1.1987.

mission élitiste exercée de la part de quelqu'un qui s'arroge l'attribution de choisir. « Une âme d'élite »⁵⁴, gâtée par les conditions d'une situation particulièrement favorable, ajoute une dimension sélective additionnelle au plaisir de la lecture. Depuis l'antiquité, la lecture a été associée aux prérogatives aristocratiques d'un groupe qui se réserve les pratiques de « l'art de lire » comme une forme de raffinement et de pouvoir. Jusqu'au XVIII^e siècle, où elle s'effectuait à haute voix, la lecture se manifestait comme une pratique d'exclusivité, un attribut privé et somptueux des groupes sociaux les plus huppés. Successivement, les cloîtres, les universités, les cours, les salons, les cafés⁵⁵, situèrent cette activité et ce privilège dans des emplacements où la vision et l'audition de la lecture étaient naturelles, l'action littéraire devenant un événement social quoique ni populaire ni collectif.

Dès le début de 1881, Laforgue avait résolu ses besoins économiques, sociaux et artistiques grâce à la fréquentation professionnelle et amicale de Charles Ephrussi, avec qui il s'était mis à travailler comme secrétaire. Ce fut une relation heureuse. Ephrussi était une des personnalités les plus intéressantes de l'univers culturel et mondain de la 3^{ème} république. Ami d'Édouard Manet et d'Auguste Renoir, on le voit peint dans le groupe d'actrices, journalistes et peintres connus du *Déjeuner des canotiers*, entre autres tableaux de l'époque qui montraient la distinction du personnage. Il n'est pas sans intérêt de signaler cette « figuration » artistique parce qu'il constitua un des modèles historiques les plus évidents du séduisant Charles Swann, dans *À la recherche du temps perdu*.

⁵⁴ Noté par Gustave Kahn dans une notice nécrologique publiée dans *La vie moderne*. In J.-L. Debaue, *Laforgue en son temps*, Op. cit., 245.

⁵⁵ Entretien avec Roger Chartier pour son livre : *Lectures et lecteurs dans la France de l'Ancien Régime*, in *Le Nouvel Observateur*, Op. cit.

Tout comme le personnage de Marcel Proust, Ephrussi était un historien érudit et un prestigieux amateur d'art. Collaborateur de la *Gazette des Beaux-Arts*, directeur et propriétaire, il fut l'auteur d'importantes études critiques et il préparait, à l'époque où Laforgue le fréquenta assidûment, une étude sur les dessins d'Albrecht Dürer. Outre ces vastes goûts artistiques, marchand et mécène, Ephrussi était un riche collectionneur avec une prédilection particulière pour la peinture impressionniste qu'il contribua lui-même à imposer dans toute l'Europe. « Que sa famille doit être riche et raffinée ! »⁵⁶, aurait-on pu dire de cet élégant monsieur, comme dit le narrateur de Laforgue dans « Lohengrin, fils de Parsifal », le récit de *Moralités légendaires*, à propos de son personnage qui également, selon la légende, se transforma en cygne, *swann*, homonyme du personnage de Proust, un cygne exquis ou un signe clair autour duquel la *Recherche* entreprend sa route.

Ce fut à ses côtés et dans sa maison que Laforgue eut l'occasion de voir les premiers tableaux impressionnistes, de connaître personnellement peintres, poètes et critiques. C'est également sur la recommandation d'Ephrussi et de Paul Bourget qu'il obtint ce poste mythique de lecteur à la cour impériale de Prusse. Son adresse postale : « Jules Laforgue, près de S.M. l'Impératrice-Reine, Prinzessinen Palais, Berlin »⁵⁷. Comme dans les récits des mille et une nuits - sans lampes ni anneaux magiques, à l'instar des contes de fées -, du jour au lendemain, le poète troquait sa misérable chambre d'hôtel pour les somptueuses dépendances d'un palais où il pouvait oublier sa pénurie économique, assurer une survie

⁵⁶ ML, SR, III, « Lohengrin, fils de Parsifal », 115.

⁵⁷ Lt, SR, IV, Lettre VI à M. Ch. Henry, Château de Coblenz, mercredi [30 novembre 1881], 26.

qui ressort d'autant mieux dans ce cas, au milieu des excellences de toute sorte dont il jouit là, une survie qui, une fois écarté du palais, ne se prolongea guère. L'enthousiasme devant l'imminence d'une nomination exceptionnelle disparaît dès lors que la joie de la nouveauté est entamée par la nouvelle de la mort de son père. Dans la lettre envoyée à sa sœur Marie le 20 novembre 1881, inconsolable devant la coïncidence déchirante des deux événements, il ne se résout pas à se rendre à Tarbes, où a lieu l'enterrement, mais il ne partira non plus vers l'Allemagne avant une semaine.

Sur cartes et lettres

Qu'il y a longtemps que je n'ai de vos nouvelles ! Vous dois-je une lettre ou bien est-ce vous qui me la devez ? Que faites-vous ? et vos livres ? Et notre poète ? Je lui ai écrit. Il ne m'a pas répondu : ma lettre était sans doute un peu chose. Enfin...⁵⁸

Il faudrait fêter cette nomination et l'exercice d'un nouvel emploi, qui vaut pour son indubitable solution économique (« Je n'ai pas de soucis matériels »)⁵⁹, la hiérarchie professionnelle, la jouissance littéraire, mais surtout pour cet éloignement à distance qui force et justifie le début d'une correspondance particulièrement illustrative et fréquente. Selon Jean-Louis Debauve⁶⁰, on n'a pas encore suffisamment souligné toute l'importance littéraire de cette précieuse correspondance qui renseigne sur des aspects historiques, politiques, sociologiques de l'époque, au-delà des

⁵⁸ AH, I, Lettre 34 à Ch. Henry, [Berlin, fin février ou début mars 1882], 757.

⁵⁹ Lt, SR, IV, Lettre XXXIV à M. Charles Henry, Wiesbaden, samedi [22 avril 1882], 145.

⁶⁰ J.-L. Debauve, « Jules Laforgue: épistolier », *in* AH, I, 665.

attributions d'un « métier » singulier qui l'oblige aux réticences d'une nécessaire discrétion.

Installé à la cour, résidant dans des villes particulièrement intéressantes et témoin des situations peu communes, Laforgue, par ce travail de lecteur, peut jouir des merveilles que l'écrivain ne lésine pas à révéler dans ses lettres, simultanées et consécutives, à sa sœur, son frère, ses amis. Il leur écrit à tous, continûment, en les informant de l'extraordinaire normalité dont il jouit dans ses déplacements successifs d'un palais à l'autre, de la routine invraisemblable qui l'oblige à fréquenter successivement des personnages aristocratiques que, dans la plupart des cas, l'histoire tient à prudente distance, au milieu de la cérémonie et du faste et, difficilement, depuis les brouilles de l'intimité quotidienne :

Je me demande si tout ça n'est pas un rêve. [...] Je suis sauvé. Je vais me laisser vivre dans ces opulences. Je vais m'y habituer, m'assouplir, gâter mon estomac, soigner ma personne, et bûcher mes livres, mes chers livres, qui sont ma seule ambition en dépit de tout !⁶¹

On connaît, par les nombreuses et minutieuses lettres adressées par Laforgue à ses diverses relations en France, ses effusions de reconnaissance sentimentale et amicale, qu'il ne dissimule pas ; on connaît aussi les rares nouveautés artistiques de Berlin, ainsi que ses inquiétudes et mutations poétiques :

C'est vous dire que je fais pas mal de vers. Mes idées en poésie changent. Après avoir aimé les développements

⁶¹ Lt, SR, IV, Lettre VIII « À sa sœur », Coblenz, Décembre 81, mercredi, minuit, 33 et 38.

éloquents, puis Coppée, puis la *Justice* de Sully, puis baudelairien : je deviens (comme forme) kahnesque et mallarméen. [...] Je songe à une poésie qui serait de la psychologie dans une forme de rêve, avec des fleurs, du vent, des senteurs. D'inextricables symphonies avec une phrase (un sujet) mélodique, dont le dessin reparaît de temps en temps⁶².

Même à distance, Laforgue reste attentif aux événements de la bouillante vie parisienne, éclairés par les souvenirs de ses propres cheminements, dans une ambiance embellie par sa nostalgie répétée, l'idéalisation d'une bohème artistique dont il se languit, mélancolique, dans l'accomplissement des fonctions qu'il accomplit : « Je viens de recevoir votre bonne lettre qui m'apporte de la fièvre de Paris, une lettre haletante. Que de choses, et que vous êtes heureux ! Si vous vous plaignez de ce tourbillon, c'est, entre nous, pure modestie »⁶³. Malgré la tâche qui ne l'occupe pas trop, il regrette l'oisiveté partagée qu'il évoque dans une autre des lettres adressées à Ch. Henry : « Où sont nos soirées rue Séguier et rue Berthollet ? Nos promenades rue de l'Abbé-de-l'Épée, ou Boulevard Port-Royal, et la fête de l'avenue des Gobelins, avec vos singulières causeries. Ce que j'ai de mieux à faire, c'est de travailler pour Paris et d'attendre juillet ou août où j'irai vous voir »⁶⁴. C'est là nostalgie accentuée par le contraste de sa vie au palais - *de* palais aussi - et l'absence d'événements artistiques et de rencontres personnelles qui auraient pu l'intéresser à la cour de Guillaume 1^{er} : « Ici, je n'ai pas encore vu le musée. Je n'ose entrer nulle part. Je sais

⁶² AH, I, Lettre 34 à Charles Henry, Dimanche [Berlin, fin février ou début mars 1882], 757.

⁶³ Lt, SR, IV, Lettre XXXII à Ch. Ephrussi, [Berlin 9 avril 1882], 138.

⁶⁴ Lt, SR, IV, Lettre XXXIII à Ch. Henry, Berlin, [16 avril 1882], 143.

si peu d'allemand »⁶⁵. Il se réfère rarement à l'Empereur, envers qui il éprouvait peu de dévotion et encore moins d'affinités : « L'empereur n'a jamais été un lettré ; la science comme l'art, lui est absolument fermée ; il ne s'intéresse même pas à la littérature allemande. Il n'a lu qu'un seul roman français, le *Juif errant* d'Eugène Sue »⁶⁶.

L'emploi de lecteur, loin des siens, détermine un autre aspect particulier de cet « homme de lettres » qui vit en lisant et en écrivant. Les lettres sont son univers et son savoir, son savoir vivre, ou seul ou entre les lettres : lettres publiées et lettres privées ; entre les lettres qu'il envoie ou reçoit, les lettres où il commente des lettres, de lui ou d'autres, des lettres « fantômes » qui, encore méconnues⁶⁷, se devinent à partir des formalités conventionnelles et routinières, mais naturalisées par le problème d'accueil épistolaire. Ni accomplie ni exprimée, presque à mi-chemin, l'écriture de la lettre raccourcit les distances entre deux champs, entre des temps différés, entre celui qui est là et celui qui n'y est pas, entre vérité et illusion ; mi-biographique, mi-littéraire, la lettre comme lettre, la *lettre*, dans les deux sens que la langue française ne distingue pas et à juste titre, s'incarne et demeure dans l'espace, ou le traverse et atteint son but.

Dans son cas - et on en trouvera difficilement un autre semblable - cette écriture ambivalente exigerait un statut historique ou philosophique à part. Si, en adoptant une indiscutable position esthétique, John Barth⁶⁸ peut considérer qu'un roman est une pièce du monde réel, de la même façon une lettre, quand bien même les lettres pourraient se forger

⁶⁵ Lt, SR, IV, Lettre IX à Ch. Ephrussi, Berlin, [5 décembre 1881], 43.

⁶⁶ BCV, SR, VI, 44.

⁶⁷ J.-L. Debauve, in AH, I, 671.

⁶⁸ J. Barth, *The Friday Book. Essays and Other Non Fiction*, Perigee Book, New York, 1986.

comme celles qui décrivent *Les souffrances du jeune Werther* - ou tout autre exemple du genre épistolaire aussi littéraire que le roman -, est deux fois réelle : des choses, des souffrances, des lettres au second degré ou à un degré encore plus grand.

Les lettres de Jules ressemblent, tout comme les lettres du jeune Werther, à un long monologue interrompu, dans son cas, par d'autres lettres et d'autres lectures. Les références circonstanciées de la correspondance dissimuleraient, en confidence, la variante prétendument documentaire d'une fiction narrative, en lieu et place du « Il était une fois dans un palais lointain et réel... ». Au moyen de ces lettres, Laforgue maintient une relation familiale profonde, mais seulement par correspondance ; c'est par correspondance qu'il noue une romance avec Mme Mullezer - qui publie sous le pseudonyme de Sanda Mahali. De la cour impériale, les lettres du poète commencent et corrigent les poésies qu'elle lui envoie, lui déclarent son amour, font discrètement allusion aux relations que Jules pense renouer à Paris : intentions et confessions, mais seulement par lettre ou carte. Il demande des nouvelles de ses amis : « Que devient P. Bourget, poète anglais et français ? »⁶⁹ Il le tenait pour l'idéal de l'élégance littéraire et du dandysme baudelairien, il l'appelle « Lord Bouddha ». Il lui dédie le poème qui ouvre *Les Complaintes* - dédicace qui, probablement, englobe tout le livre. Il en reparle encore comme d'« un brave bouddhiste en sa châsse »⁷⁰, en célébrant cet étrange spiritualisme que Laforgue prolongeait de bon gré, avec la nostalgie du plaisir de surprendre et de n'être jamais surpris, cette passion définie par Baudelaire comme « le dernier éclat d'héroïsme

⁶⁹ Lt, SR, IV, Lettre XI à Ch. Ephrussi, Berlin, 7 décembre 1881, 55.

⁷⁰ LC, SR, I, « À Paul Bourget », 59.

dans les décadences »⁷¹, une passion qui devient doctrine, également, pour W. Benjamin⁷². Il poursuit une importante correspondance avec Gustave Kahn, un de ses premiers amis de Paris, avec qui il pratique les poses effrontées des membres du club des « *Hydropathes* »⁷³, à qui il dédie *L'Imitation de Notre-Dame la Lune* (1881-1886). Cette correspondance est enfin publiée pour la première fois en 1941, durant l'occupation nazie, sous le titre *Lettres à un ami*, en s'efforçant de gommer, sous les généralités et l'euphémisme affectif, l'identité juive de G. Kahn.

Sa correspondance avec Ch. Henry, ami, peintre, philosophe et homme de science, est très abondante et éclairante. C'est un des modèles utilisés par Valéry pour la conception de son personnage préféré, l'impossible *Monsieur Teste*. Jules lui commente les lettres qui lui parviennent, évoque les précédentes, réclame celles qu'il attend. C'est un autre ami-lecteur-écrivain, à qui il voue la plus grande assiduité postale et exprime ses impressions les plus explicites. Il l'interroge aussi bien sur les vierges de Memling, qu'il lui rappelle et demande ses observations sur quelque photographie qu'il lui a envoyée, fait allusion aux lectures partagées (*L'Imitation de Jésus-Christ, La tentation de Saint-Antoine*), l'interroge sur d'autres poètes, leurs publications, lui

⁷¹ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, II, « Le peintre de la vie moderne. IX. Le dandy », Gallimard, Paris, 1976, 711.

⁷² W. Benjamin, *Charles Baudelaire, a Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, Verso, London, 1983, 96.

⁷³ Fondé en 1879 par Emile Goudeau, dans l'intention de réunir poètes et musiciens, ce club, comme le Chat Noir, le Mirliton et d'autres établissements semblables, est un de ceux qui ont fait renaître le goût pour la chanson poétique et, d'Aristide Bruant et Francis Carco aux plus contemporains (Charles Trenet, Léo Ferré, Georges Brassens), préservent un ton populaire et festif, argotique et littéraire, non conformiste et contestataire, savant et provocant.

suggère la possibilité de réaliser ensemble une anthologie du renoncement.

Des lettres sur des livres, des lettres sur des lettres : *lettres sur lettres sur lettres...* Les poésies de Laforgue sont comme ces tableaux intitulés *atelier*, où il est possible d'observer le tableau du peintre, le tableau qu'il peint et les tableaux que le peintre a sous les yeux. En lisant ses lettres il est possible de lire en même temps presque toute sa bibliothèque ou la bibliothèque de son temps : « Enfin, j'ai ici mon Baudelaire, mon Cros, des Stendhal, une foule de Balzac, EN MÉNAGE, du Taine et mon Hartmann »⁷⁴.

Il soutient une correspondance intense et fréquente avec Ch. Ephrussi, non seulement protecteur et ami, mais aussi emblème littéraire et réel : personnage de roman, de tableaux, que Laforgue interroge constamment sur les nouveautés littéraires de Paris, sur ses impressions de salons et d'expositions, avec qui il discute des livres écrits et lus par l'un et l'autre, et à qui il sollicite l'envoi de revues littéraires, artistiques et les nouvelles les plus pressantes d'un milieu qui le fascine :

Et maintenant, ô bénédictin-dandy de la rue Monceau, que faites-vous ? Je vois toujours les sommaires de la *Gazette* et de l'*Art*. Que tramez-vous entre votre *Grenouillère* de Monet et le *Constantin Guys* de Manet et de Van Goyen noyé d'averses et de brume, et la *chose* d'Ary Scheffer, et les archéologies bizarres de Moreau-dites ?...⁷⁵

Proche des artifices antinaturalistes du dandysme, Laforgue déplore, comme Baudelaire, le culte niais de la

⁷⁴ Lt, SR, IV, Lettre XX à Ch. Henry [janvier 1882], 92.

⁷⁵ Lt, SR, IV, Lettre XIX à Ch. Ephrussi [9 janvier 1882], 87-88.

nature et de toute forme de docilité envers la nature « naturelle » qu'on lui attribue. L'amour de l'art se confond avec l'amour de l'artifice de la culture, de l'imagination et, bien que se plaignant d'être « si exténué d'art »⁷⁶, les paysages qu'il décrit sont seulement des descriptions de paysages de peinture, celles de Gustave Moreau, de Pierre Puvis de Chavannes, d'Aubrey Beardsley. Il n'y a pas d'autres paysages dans son horizon. W. Benjamin disait que « les poètes s'inspirent davantage des images que de la présence même des objets ». Plus que la vision de bois et de montagnes, c'est l'atmosphère et l'inspiration des musées et des bibliothèques que réclame et apprécie Laforgue. Il méconnaît d'autres airs et d'autres ciels que ceux qui se confondent en un même vers. Dans ses « Complaintes des Complaintes », où il n'est pas intimidé par la réplique et la contradiction du *Cantique des Cantiques*, Laforgue s'interroge : « POURQUOI ! – Pourquoi ? », « [...] je m'éreinte / À cultiver des roses peintes ? »⁷⁷. C'est aussi la question des questions, ses majuscules archétypiques d'une « Nature irraisonnée qui ne sait pas si elle est plus 'naturee' que 'naturante' »⁷⁸.

⁷⁶ ML, SR, III, « Hamlet, ou les suites de la piété filiale », 27.

⁷⁷ LC, SR, I, « Complainte des complaintes », 200-201.

⁷⁸ ML, SR, III, « Le miracle des roses », 92.

La parabole du palais

I'll call thee Hamlet, King, father, royal Dane.
Hamlet, Acte 1, scène 5

Shakespeare

Noms propres et artistiques, pseudonymes mondains et littéraires, personnes connues escamotées parmi des personnages de romans, de tragédie, entre hommes et ombres, Laforgue déambule seul, seulement entre lettres et lettres, seul dans son palais presque de fiction, dans un palais réel, véritablement de contes de fées, comme en faisait construire Louis II de Bavière, pour lui et sa musique, rien de plus. C'est dans un palais étrange, comme celui de Hamlet (prince, poète et dandy), où il est aussi un intrus, un *outsider*, hors lieu, que Laforgue consomme le « départ ». La partition est un voyage et une fracture, le poète *configure* la métaphore du déplacement, une métaphore de la métaphore, lui-même trope, *figure* littéraire, double, dans tous les sens, comme si une fois de plus la chair s'était fait verbe, lettre entre lettres et

lettres, que l'on ne distingue pas : un personnage de fiction qui écrit des fictions ou écrit sur elles.

Dans les *Moralités légendaires*, quand il décrit le prince Hamlet dans « Hamlet ou les suites de la piété filiale », il se décrit lui-même. Comme son douteux et tragique ancêtre adoptif, Laforgue est « un personnage hamlétien », et tout comme il fait le pèlerinage d'Elseneur - ce n'est pas une aventure mais un acte de dévotion -, il traverse des espaces agéographiques, accumulant les fonctions, entrecroisant des textes propres ou d'autres, s'appropriant le texte d'autrui qui, à son tour, s'approprie sa figure, et là se profile et demeure tel. Laforgue adopte la figure d'un Hamlet, et Hamlet, le personnage de « Hamlet ou les suites de la piété filiale », adopte ses traits, sa *figure*, lui et son double, sa *cara* (visage) et sa *más cara* (son plus cher visage), sa *máscara* (masque).

Au-delà des prévisibles redondances relatives à l'identification auteur-personnage-lecteur, aux transparences fragiles qui superposent les termes « poésie » et « réalité », on trouve, résumées dans ce récit, les obsessions transtextuelles de Laforgue, mises en évidence par la profusion de citations, par les interminables parodies, par les révérences ou références burlesques à la littérature canonique pas nécessairement française. Comme Hamlet, le fantôme de Hamlet ne l'abandonne pas : « C'est plus fort que moi », proclame dans l'épigraphe une consigne qui est plus sentence que résignation. Il veut, peut-être, avouer dès le départ la raison des réincidences obstinées, plus bouffonnes que tragiques, dans un Hamlet errant ou un Shakespeare également controversé, faisant allusion à la paternité conflictuelle des œuvres du barde, à une « synonymie » ou une confusion d'autorité qui décrit un cercle problématique ; il serait vicieux s'il n'était fondamentalement littéraire, s'il ne

mettait en échec des restes et des textes des ruines circulaires sur lesquelles gît ou s'érige toute création esthétique.

L'archéologie concentrique qui stratifie l'identité de « l'auteur » (*el hacedor*) chez Borges ne passe pas sous silence le clivage onomastique, les spéculations de nom et de personne que « la question Shakespeare » encourage et avec laquelle renoue la saga perdue de Hamlet ou Amleth ou Amlódi. Les ambiguïtés vertigineuses d'un créateur qui existe comme personnage de son récit (Laforgue *figure* comme Hamlet), dans un récit où le personnage est l'auteur de Hamlet et un autre personnage, Bill ou William (peu importe le patronyme), qui est un comédien dans le *Hamlet* écrit par Hamlet, le personnage de Laforgue. Qui parle ? Qui identifie les voix ? Qui invente qui dans ce livret polyphonique ? Les hésitations du personnage face à une paternité outragée répondent à celles d'un lecteur qui doute pareillement de l'identification d'un auteur : est-il ou n'est-il pas ?

Peu discrets, ce sont des personnages qui, à l'instar de l'auteur et de ses narrateurs, se glissent dans les œuvres auxquelles ils souscrivent : ils sont au bord ou ils ne sont pas. Pour Hamlet dans la tragédie « The play is the thing », *The Real Thing* (qui est le titre d'une comédie de Tom Stoppard, qui n'a aucune raison de se rappeler qu'en espagnol « real » a deux sens) et dans cette réalité (ambiguë, double et princière), les Hamlet, William et Laforgue apparaissent inscrits, à la fois. La parodie multiplie les farces : « Ah ! que tout n'est-il opéra-comique ! »⁷⁹, soupire le narrateur du légendaire « Miracle des roses », habitant les anachronismes littéraires - ou numériques - qui se mettent à défier l'histoire avec la mention de dates qui ne peuvent passer inaperçues :

⁷⁹ Idem, 73.

« C'est aujourd'hui le 14 juillet 1601 »⁸⁰, dit le narrateur de « Hamlet... ». Mais cet anachronisme incertain n'implique pas seulement la synchronisation absurde d'événements notables. Le narrateur de Laforgue, comme celui que Borges évoque dans « Pierre Menard, auteur du *Quichotte* », déplore « ces livres parasites qui situent le Christ sur un boulevard, Hamlet sur la Canebière ou don Quichotte à Wall Street »⁸¹.

L'action de « Hamlet ou les suites de la piété filiale » se passe au Danemark au XVII^e siècle, mais son narrateur est contemporain de Laforgue, il a lu la *Gesta Danorum* de Saxo Gramático, il connaît le Docteur Faustus et ne peut ignorer qu'Ophélie est quelqu'un chez qui « en grattant bien on retrouvait l'Anglaise imbue de naissance de la philosophie égoïste de Hobbes »⁸². Il n'ignore pas non plus les insolences du dandysme intermittent de son orgueilleux personnage, du découragement de ses « idées hamlétiques », de son « sixième sens, ce sens de l'Infini ! »⁸³. À propos de cette modalité légendaire, un compte rendu de l'époque signale : « [...] tous Hamlet, hommes de lettres, rêveurs au balcon du monde moderne, appuyés sur la balustrade morne de l'ennui, de l'oisiveté et de l'inutilité de vivre »⁸⁴.

On n'est pas surpris par les références à une actualité culturelle que le narrateur intercale dans la trame, ni par la sonorité de pianos que ni Hamlet ni Shakespeare ni leurs contemporains ne pouvaient connaître, mais qui ne manquent pas dans la constante scénographie laforguienne. Le temps du récit et celui de la poésie se répètent

⁸⁰ ML, SR, III, « Hamlet, ou les suites de la piété filiale », 15.

⁸¹ Borges, *Œuvres complètes*, Op. cit., I, 470.

⁸² ML, SR, III, « Hamlet, ou les suites de la piété filiale », 19.

⁸³ Idem, 31.

⁸⁴ *L'art Moderne*, Bruxelles, 8 janvier 1888, in J.-L. Debauxe, *Laforgue en son temps*, Op. cit., 222.

ponctuellement le dimanche (comme s'il n'existait pas d'autre jour de la semaine pour Laforgue) ; les saisons se ramènent à l'automne qui est, dans ses poèmes, la saison la plus fréquente de l'année. Le temps météorologique aussi intervient entre les perpétuelles lamentations du vent, qui fait vibrer les fenêtres aux carreaux jaunes, l'endroit du palais préféré par Hamlet. Les fenêtres aux vitres fragiles lui rappellent la fragilité de la beauté féminine, la fragilité des femmes, belles ou pas, que princes, rois et poètes répètent inlassablement, et une phrase écrite sur une fenêtre flamande que, comme eux, Laforgue aussi récrit. Comme tant d'autres poètes qui se demandent mélancoliquement « Ubi sunt ? », Chateaubriand s'interroge : « Où est le carreau de vitre ? », rappelant les jeux de François 1^{er} à Chambord. Semblable à Hamlet, le roi « qui sentait l'inanité de ses plaisirs avait gravé avec la pointe d'un diamant ces deux vers sur un carreau de vitre » :

Souvent femme varie,
Mal habil qui s'y fie⁸⁵.

Le roi s'amuse, le drame de Victor Hugo, rappellera aussi ces mots gravés sur la vitre :

Souvent femme varie,
Bien fol est qui s'y fie !
Une femme souvent
N'est qu'une plume au vent !⁸⁶

⁸⁵ François René de Chateaubriand, *Vie de Rancé*, In *Oeuvres complètes de Chateaubriand*, 10, Garnier, Paris, 1861.

⁸⁶ V. Hugo, *Le roi s'amuse*, Acte IV, scène II, 161.

Satirisant le proverbe réel dans une chanson qui, à son tour, inspire « La donna è mobile », de *Rigoletto*, et bien d'autres mentions. Une telle fragilité a été certifiée tant de fois qu'avec le temps elle a fini par se consolider et disparaître. Hamlet réplique à ces moralités légendaires : « - Stabilité ! Stabilité ! ton nom est Femme... »⁸⁷

Si les fixations habituelles du temps et le culte de l'anachronisme se révèlent *intempestifs*, c'est dû, en partie, à ce qu'ils dénotent l'*extemporanéité* de l'occurrence ; ainsi en va-t-il du texte écrit : ce qui se passe se fixe et demeure hors du temps, ou reste hors du temps, comme une sorte de lapsus de l'absolu. En réalité, la suspension du temps, fixation ou anachronisme, se révèle inévitablement par la contemporanéité de temps différents que la lecture synchronise ; chaque lecteur habilite « une bibliothèque imaginaire », la sienne, et il n'est pas nécessaire qu'il se gargarise de « l'idée primaire que toutes les époques sont égales et que toutes sont différentes »⁸⁸. De sorte que la fixation et l'anachronisme littéraire seraient *prescrits*, contretemps inhérent au texte puisque, nécessairement, deux temps, au moins, coïncident dans la durée du texte. Ils coïncident et diffèrent : c'est une autre forme de la *différance* qui est ce néologisme par lequel Jacques Derrida différencie la différence de temps, le différemment déterminé par l'écriture⁸⁹. Alors, depuis la perspective duelle ou la fusion d'horizons qu'implique la lecture, la fixation et l'*anachronisme* constituent une condition nécessaire : la propre permanence de l'écriture, que la lecture implique, le préfigure.

⁸⁷ ML, SR, III, « Hamlet, ou les suites de la piété filiale », 17.

⁸⁸ J.L. Borges, « Pierre Menard... », Op. cit., Ibidem.

⁸⁹ J. Derrida, « La différence », in *Marges de la philosophie*, Minuit, Paris, 1972.

Comme tout lecteur, ce lecteur a lu - la lecture est sans doute une chose qui intervient maintenant ou dans le passé, comme la pluie qui « tombe ou tomba », pour Borges⁹⁰. Il ne peut pas ne pas savoir ce qu'il sait et, contrairement au *Quichotte* de Pierre Menard, qui est « verbalement identique » à celui de Cervantès et sur les lectures duquel le narrateur du récit de Borges peut seulement émettre des suppositions, le Hamlet de Laforgue explicite ses lectures, ses préférences, qui sont comme les reliques d'un monde plus ancien ou moins récent, qui est le sien. Il n'observe pas le silence du lecteur⁹¹ qui ne lit pas à haute voix, ne commente ni n'écrit ; comme lecteur, il s'en tient au texte de Shakespeare ; comme écrivain, il ne s'en éloigne que pour le remanier. Cependant, l'univers de Pierre Menard n'est pas étranger à celui de Laforgue. Borges les aurait identifiés avec plaisir parce que, semblable à Laforgue, Pierre Menard « devait être français ». Son célèbre récit traite de poètes symbolistes, de lecteurs réels qui transposent ou *s'approprient* les œuvres qu'ils admirent le plus, établit la généalogie des engendremens littéraires successifs dont le narrateur prend note. Il aurait pu inclure Laforgue dans la série, ou l'un de ses amis, sans altérer sa liste : « Baudelaire qui engendra Mallarmé, qui engendra Valéry, qui engendra Edmond Teste »⁹², car ce n'est pas seulement l'héritage qui est ambivalent, Menard (un personnage) tout autant que Laforgue (un auteur), ou que Hamlet (un personnage) et ses auteurs ; c'est l'œuvre qui engendre ces conséquences de la piété littéraire.

Le sacrifice filial et pluriel, qui précipite la tragédie élisabéthaine dans le récit de Laforgue, se banalise ;

⁹⁰ J.L. Borges, « La pluie », *L'auteur, Œuvres complètes*, Op. cit., II, 38.

⁹¹ L. Block de Behar, *Una retórica del silencio*, Siglo XXI, México/Buenos Aires, 1984, 1994.

⁹² J.L. Borges, « Pierre Menard... », *Œuvres complètes*, Op. cit., I, 471.

soigneusement concentré dans les essais de son propre *dumb-show*, enthousiasmé par l'action, Hamlet se rappelle à peine encore les objectifs de sa vengeance, les haines se diluent en blagues de salon qui atténuent les tribulations intenses de la situation dramatique originale pour une autre situation littéralement dramatique : sa mise en scène. La parodie affecte le caractère tragique ; les répétitions de la tristesse ne le renforcent pas, « d'au delà la vie (la vie, cette diète de néant) »⁹³ - dit le narrateur du « Miracle des roses ». Hamlet se trouve confortablement à distance, il prend ses distances, se moque de sa tristesse, en incarnant un personnage que Laforgue aurait pu qualifier de *mélancomique*. Bien que le sien soit un « homme d'action », et qu'il perde parfois cinq minutes à rêver, il en vient à affirmer tout le contraire de son modèle. L'imitation parodique le double, mais ne le calque ni le désarticule, bien au contraire, les contrastes et les discordances établissent un duel de contradictions - en absence - et à la fin l'image de Hamlet en ressort encore plus contradictoire, plus douteuse que celle du Hamlet évoqué par la tragédie. Comme si la parodie complétait l'archétype qu'un personnage ne peut éviter de particulariser : « Tout Hamlet qu'il soit », le Hamlet de Laforgue n'a pu mener à bien la représentation du *Hamlet* qu'il se proposait, et comme « Rome brûle tout le temps », il n'est pas étonnant qu'en son dernier soupir il se lamente : « Ah ! Ah ! *Qualis... artifex... pereo !* »⁹⁴

Theodor Adorno dit que le Hamm de Samuel Beckett a fait du *qualis artifex pereo* néronien sa devise. Comme tout Hamm, Hamlet se sent aussi l'âme d'un artiste à moitié, bien que ce récit de Laforgue rapporte à la fin « Un Hamlet de

⁹³ ML, SR, III, « Le miracle des roses », 83.

⁹⁴ ML. SR. III. « Hamlet, ou les suites de la piété filiale », 67.

moins ; la race n'en est pas perdue, qu'on se le dise ! »⁹⁵ Ce sont là les dernières paroles d'un narrateur qui aurait préféré que Laërtes et non Hamlet soit le héros de son récit, de sorte que son personnage aurait survécu aux autres tandis que, avec Hamlet pour protagoniste, il doit se résigner à la *dissémination* littéraire, à la multiplication textuelle, mais à une mort sûre au lieu d'une *réverb(ér)ation*, donnant le jour non seulement à la chair, mais aussi au verbe. On dirait que cet Hamlet connaît bien l'œuvre de Shakespeare, mais il connaît bien aussi celle de Laforgue :

Les morts,
C'est discret ;
Ça dort,
Bien au frais⁹⁶.

Il récite le refrain de sa « Complainte de l'oubli des morts »⁹⁷ ; en outre, Hamlet arbore à son doigt l'anneau au scarabée égyptien qui appartient à l'un des Pierrots de Laforgue ; il renvoie à ses propres vers et, entre autres références privées, il cite, tout bonnement, des lettres signées par Jules Laforgue.

Comme Hamlet, Laforgue cite et se cite mais c'est parce qu'il ne vit qu'au milieu des lettres, dans une solitude littéraire, exclusive et excluante, une vie « surlettrée », comme on pourrait dire d'une interprétation « surjouée ». Il écrit avec des lettres qui, à en croire ce que dit Edmond Jabès de toute littérature, ne sont pas des lettres mais des livres exhumés, des images peu nettes d'une dialectique de

⁹⁵ Idem, 69.

⁹⁶ Idem, 66.

⁹⁷ LC, SR, I, 165.

l'apparition/disparition des mots et du monde. L'intercession poétique n'exclut pas l'interception des mots : le poète décrit si parfaitement le palais de l'Empereur Jaune qu'il le fait disparaître, « comme aboli et foudroyé par la dernière syllabe »⁹⁸.

⁹⁸ J.L. Borges, « La parabole du palais », *L'auteur, Œuvres complètes*, Op.cit., II, 23.

L'abc de la lecture

Il faudra que je lise tous ses livres. Oh ! Je vais l'aimer bien⁹⁹.

S'il est vain de rappeler que les livres sont chargés de lettres, il ne le serait pas, en revanche, d'avoir présent à l'esprit que les lettres de Laforgue sont chargées de livres. Comme Pierrot qui est un écrivain (un « homme de lettres », ainsi qu'il le présente), Laforgue peut bien craindre qu'une de ces nuits, « Enfin [...] elle meurt dans mes livres »¹⁰⁰, des excès d'un plaisir plus esthétique qu'érotique, parce que la sienne est « l'âme que les Lettres ont bien nourrie »¹⁰¹, jusqu'à la satiété ou l'évanouissement.

Déconstructionniste *ante litteram* : les faits, mais aussi leurs embrassades, leurs sentiments, sont différés par l'écriture, par les Écritures, par « Ma Vipère de Lettre »¹⁰² qui inverse les termes (lettre de vipère, une possibilité) parce qu'il

⁹⁹ AH, I, *Pierrot fumiste*, Deuxième tableau, scène IV, 511.

¹⁰⁰ LC, SR, I, « Autre Complainte de Lord Pierrot », 137.

¹⁰¹ LC, SR, I, « Complainte des pianos qu'on entend dans les quartiers aisés », 80.

¹⁰² LC, SR, I, « Complainte du pauvre Chevalier-Errant », 119.

souffre de la malédiction de l'origine qui condamne la langue jusqu'à la lettre (langue de vipère, seconde possibilité), la lettre qui est cette « lèpre de la connaissance », contaminée depuis la Genèse par la maladie, la mort, le Mal (autre possibilité ou la même). Dans les Évangiles, ce n'est pas seulement l'esprit qui sauve la lettre, mais la lettre en l'esprit ; une connaissance - ou peut-être *co(n)naissance* (la simultanéité de la pluralité sémantique est de Paul Claudel) - qui est autant l'origine de la Chute que celle du Salut. C'est la condition ambivalente de la lettre, missive, texte, érudition, culture, une lettre bifide qui conserve le venin d'autres époques, lettres d'autres ères, appartenant à la fatalité d'un espace marqué depuis le début, où le Temps ne figure pas, toujours différé, ajourné. L'écriture contre le temps, tel est son destin et son hasard.

L'écriture de Laforgue est, sans doute, une écriture complexe, composée d'écritures accumulées, difficile, qui réclame la lecture lente (*langsamen Lesen*) que proposait Nietzsche à un lecteur capable de saisir toutes sortes de « bizarreries, hiatus, anacoluthes, aposiopèses, détails apparemment sans importance, c'est-à-dire toutes les marques de l'inexplicable, dont il n'est pas utile de rendre compte (*inaccountable*), peut-être de la folie dans le texte »¹⁰³. Elle requiert un lecteur apte à savoir interpréter sur cette clé de lune le signe secret qui chiffre l'œuvre et renferme son mystère.

Si une lecture consécutive et rectiligne est probablement la plus simple, la poésie de Laforgue ne se prête pas à cette simplicité. Le poète cultive une étrange simplicité où l'on remarque des ressemblances, avant la lettre, avec les réductions de l'imagination minimaliste. La formulation

¹⁰³ J. Hillis Miller, «Grounds in Literary Study», in *GENRE* XXIII, 1984.

presque dépouillée de son écriture, l'abstraction verbale qui condense en quelques termes la possibilité de sens et de connotations. On enregistre fréquemment une tension disruptive, une tendance à un certain dessaisissement brusque qui ne résout pas la compréhension de cette complexe simplicité. Son texte devient spécialement complexe en raison des difficultés qu'il pose à la compréhension, mais il est complexe, en outre, par la diversité éparse qui *contracte* des allusions elliptiques, des références laconiques, des répétitions qui n'éclairent rien et, bien au contraire, font rebondir le sens de mots qui s'entrecroisent et s'entrechoquent, un discours refermé sur lui-même, qui s'enferme dans les mots et, dans cette enceinte verbale, sans autre référent, sans plus de réalité que les mots, se clôt : « Et moi j'intitulai ma pièce : *Intérieur* »¹⁰⁴. Par là il n'y a pas d'issue.

La citation appartient à un poème publié en 1879 dans *La guêpe* (une revue provinciale à laquelle Laforgue collaborait souvent) et intitulé « Intérieur », tout comme il le dit dans le poème, le dit et le montre : la fin renvoie au début (*my end is my beginning*), la lettre, comme un serpent qui se mord la queue, parcourt un itinéraire circulaire auquel elle ne peut échapper. Ce sont les clôtures verbales d'une tour guère différente de celle de Babel ou la tour d'ivoire, comme celle où Hamlet s'est arrangé pour vivre après le décès de son père - dit le narrateur -, comme dans celle où Hoffmanstahl enferme un prince, l'inévitable « *maison-prison* » qu'est le langage dans le langage de Nietzsche, d'où il est impossible de s'évader. Claudel disait que la tâche du poète n'était pas de donner la liberté mais de « simplement, rendre la prison visible ». Tâche du poète et aspiration du critique qui la

¹⁰⁴ AH, I, « Intérieur », 236.

revendique aussi pour lui : « Who would not wish to escape the prison house of language and stand where one could see it from the outside? »¹⁰⁵ Malgré les exacerbations de son langage naturaliste, Émile Zola se référait peut-être plus à la fragilité qu'à la transparence en souhaitant que le roman se construise comme une maison de verre. C'est la même fragilité qui, réfléchie dans le miroir de Stendhal, dissimule par la fascination de la fidélité l'illusion qu'on se rappelle à peine.

Comme dit l'auteur de *À Rebours* à propos de Poe, Baudelaire, Villiers de l'Isle-Adam, d'autres poètes et peintres, la théorie du milieu de Hippolyte Taine adaptée à l'art « est juste - mais juste à rebours »¹⁰⁶. Bien qu'il ait été lui aussi élève à l'École des Beaux-Arts, pour Laforgue, le milieu n'agit sur lui que « par la révolte, par la haine ». Ni transparence naturaliste ni illusion du réel chez Laforgue ; dans sa demeure légendaire et ses plaintes de l'au-delà, des épithètes suggestives ouvrent, d'après Joris-Karl Huysmans, « des échappées sur lesquelles on rêve, ses verbes fabriqués curieusement, ses vers bizarrement rimés où les pluriels baisent le singulier »¹⁰⁷.

¹⁰⁵ J. Hillis Miller, *The Linguistic Moment*, Princeton University Press, New Jersey, 1985, XVII.

¹⁰⁶ J.-K. Huysmans, *L'art moderne/Certains*, Union Générale d'Éditions, Paris, 1975, 258.

¹⁰⁷ Lettre CXIV bis de J.-K. Huysmans à Jules Laforgue, Paris, 11, rue de Sèvres - 28 7bre [18]85, in J.-L. Debauve, *Laforgue en son temps*, Op. cit., 285.

Les lectures i(li)mitées

Lire.

Cette pratique -

Mallarmé¹⁰⁸

Entre ces cercles pleins d'allusions, le lecteur avance à peine, les devinant, les remarquant à demi ; il suit l'ordre du vers, il reconnaît un itinéraire sinueux, cherche un sens ou le revoit, inverse l'orientation progressive de la lecture (c'est la prose qui progresse), tourne, fait des tours (donnant raison à l'étymologie de « vers », parce que c'est ce tour qu'il a signifié au début), dans ce texte écrit en langue de vipère qui se love en répétitions.

Les répétitions ne surprennent pas le lecteur de poésie qui sait la définir précisément par ces répétitions (rimes, rythmes, lettres, mots, vers, strophes, poèmes qui s'accouplent), mais Laforgue formule des *répétitions nouvelles*, si l'on pouvait une fois de plus tolérer la contradiction plausible de l'oxymore. Ce sont des répétitions qui, contextualisées

¹⁰⁸ Mallarmé, « Quant au livre », *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, 1945, 386.

dans le discours littéraire, déconcertent dans un premier temps, par la mince élaboration, une minceur caractéristique de l'insistance familière : « Jamais, jamais, jamais, cette petite ville d'eaux... » sont les paroles initiales du *Miracle des roses*¹⁰⁹, qui, de façon significative, commence par une répétition. Ou le commentaire que l'on entend à maintes reprises dans « Hamlet » : « L'horrible, horrible, horrible événement... »¹¹⁰, « Oh ! Je devrais trouver des mots, des mots, des mots ! »¹¹¹, mots répétés plusieurs fois. Ce ne sont pas des vers où les répétitions ne surprendraient pas ou surprendraient moins, ni une prose qui, littéraire ou familière, pourrait conventionnellement les repousser. Ce recours, pourtant, réclame une *itérabilité* qui ne devrait pas être étrangère au récit en général, puisque le propre nom générique définit - en français du moins - cette tendance inhérente - *récit* est une façon de *citer*, de *réciter* - et, s'agissant d'un poète, les rapports qu'établit le signifiant - bien que Saussure ne les ait considérés que de façon subsidiaire - constituent l'association la plus évidente et littérale : ils ne peuvent que s'imposer, ils sautent aux yeux et aux oreilles.

Également pour cette fréquence sonore, cette façon apparente de dire la même chose comme si on ne le disait pas encore, rares sont l'événement et la succession. Ce n'est pas la première fois que, pour mettre le mot en relief, s'appauvrissent les faits qui auraient justifié le motif de toute narration. Les contes de Laforgue ne se contentent pas facilement, *ils content peu*, ou bien ce sont des contes où compte surtout le mot ; on dirait presque que seule la parole est prise en compte.

¹⁰⁹ ML, SR, III, « Le miracle des roses », 73.

¹¹⁰ ML, SR, III, « Hamlet, ou les suites de la piété filiale », 20.

¹¹¹ Idem, 45 et 47.

Tout comme il décrit les yeux de Gaspard Hauser, « doux d'une douceur très douce », qui regardent le monde depuis une marginalité plus accentuée par le contraste avec sa position princière, les mots sont des répétitions qui répètent maintes fois ou maintes voix et cette répétition avec variations met en relief le caractère parodique, inhérent à toute répétition - un discours parallèle, qui imite et distingue une référence antérieure. Sans modifications majeures, de la même façon que la répétition pourrait définir la poésie, on pourrait supposer que la parodie définirait la nature du mot en soi.

Toute parodie donne lieu à un *déplacement* : d'un texte à un autre, la répétition est altérée par un mouvement développé latéralement¹¹² qui implique une décontextualisation : mots utilisés, citations qui, pour n'être citées qu'avec d'autres citations ou hors de leur contexte original, acquièrent un sens différent ou différents sens.

Chaque répétition introduit une différence et aussi d'autres répétitions. Bien qu'apparaissant en formulations nouvelles, le mot ne peut se détacher de sa participation en phrases toutes faites et se charge de stéréotypes avec les adhérences d'autres discours, les discours d'autres dont se fait l'écho chaque mention. Des creux se forment. Entre eux, dans le texte, le mot prend la parole : des dialogues s'engagent avec des voix semblables d'autres textes, à grands cris, cris du passé, annonçant le caractère déterminant de ce qu'on dénomme encore « le caractère post-moderne ».

¹¹² À l'époque d'Aristophane, le mot *parodos* s'utilisait pour décrire l'entrée latérale à droite de la scène, comme un discours parallèle très courant dans le théâtre antique : *odé* est le chant, *para*, au long de.

Geoffrey Hartman évoque dans « The struggle for the text »¹¹³ « la conscience que toute écriture est une fusion d'histoires ou de types de discours hétérogènes, auxquels elle est liée, voire macaroniquement mêlée tout en cherchant une apparence d'unité ». Mais c'est dans la répétition textuelle que cette recherche échoue de façon plus éclatante, car l'égalité de la répétition souligne le désaccord de discours qui résistent à une contextualisation : « Il y a dans la vie des minutes absolument déchirantes, déchirantes pour toutes les classes de la société »¹¹⁴. La répétition de « déchirantes » résonne dans le vide et appelle une autre répétition : « pour toutes les classes de la société », un mot *en consigne*, un signe avec d'autres signes se révoque lui-même par obéissance au stéréotype.

« Le frère et la sœur, mais de mères différentes (très différentes)... »¹¹⁵, « l'avait tenu éveillé toute la nuit (la nuit qui porte conseil) »¹¹⁶. L'unité brisée de la répétition en révèle la dissonance. Il construit la phrase comme une phrase musicale, mais discordante : le même thème, les mêmes notes ont une sonorité différente parce qu'elles sonnent une seconde fois, résonnent, et cette résonance - la répétition des mots précédents - évoque d'autres répétitions inscrites entre parenthèses ; plus qu'un éclaircissement de sens, la phrase toute faite éclaire la redondance. Par la répétition consécutive du mot ou de la phrase, il se produit une *réplique*, une imitation ingénieuse et loquace. La réplique est cette imitation, mais est aussi une réponse, elle coïncide avec une autre réplique. La coïncidence provoque des drôles de

¹¹³ Geoffrey Hartman, in Lisa Block de Behar (Coord.), *Diseminario. La desconstrucción, otro descubrimiento de América*, Op. cit.

¹¹⁴ ML, SR, III, « Le miracle des roses », 97.

¹¹⁵ ML, SR, III « Le miracle des roses », 84.

¹¹⁶ ML, SR, III, « Hamlet, ou les suites de la piété filiale », 33.

formes d'énergie, combine des forces d'identité et d'altérité que préserve l'ambivalence sémantique : le signe est toujours un signe commun et établi, dans cette communauté qu'il représente, le *dialogue*, au sens que donne Mikhaïl Bakhtine à ce mot, une stratification, une diversité ou incertitude (la liberté sous parole), qu'il appelle aussi *hétéroglossie*¹¹⁷, acceptions qui n'écartent pas le sens fondamental, le plus courant, la conversation entre deux langues, entre deux voix, ou plusieurs.

¹¹⁷ Michael Bakhtine, *The Dialogical Imagination*, Austin, 1983.

Quelles voix ?

AVEZ-VOUS MÉDITÉ LA TRISTESSE DES BÊTES¹¹⁸

D'où, cet instinct qui confond le penseur à certaines heures ?...

- Je ne sais pas, puisque c'est un instinct¹¹⁹.

La répétition crée généralement un espace à part, souligne une distance : plus ou moins, les mots répétés s'affrontent. Le même mot, dans le même texte, articulé par des voix différentes n'est plus le même, il est sa propre réplique. De sorte que quelqu'un articule un mot et, immédiatement, quelqu'un (un autre, le même) le recueille mais pour le discuter, à l'intérieur du texte, à l'extérieur de l'action.

Le narrateur de « Lohengrin, fils de Parsifal » dit que c'est le personnage qui fait cette réflexion tout haut : « Cette Villa-Nuptiale sent la fosse commune »¹²⁰. Plus avant, c'est ce même narrateur qui, en se relançant dans la description de la

¹¹⁸ ST, AH, I, 287. En accord avec l'éditeur, ce poème ne fut jamais trouvé.

¹¹⁹ ML, SR, III, « Lohengrin, le fils de Parsifal », 129.

¹²⁰ Idem, 126.

villa envahie par les herbes, lui donne raison. Les fleurs, les espaliers d'œillets, le balcon, le toit de chaume, la girouette, « Corridors sonores, trop d'escaliers tournants. Pièces vides. Noms et dates gravés au diamant dans les glaces. Étages, montée, descente : il avait raison, cela sent la fosse commune »¹²¹. La répétition soumise au changement de voix superpose et entrecroise les plans narratifs ; le dialogue éclate et se disperse. En spectre, on entonne à plusieurs voix, entre Lohengrin, personnage de ce conte, et Lohengrin, personnage légendaire, personnage d'autres œuvres ; le narrateur qui est au courant de ces antécédents et les suggère, et le lecteur qui saisit les subtilités de ce chœur, demeurent silencieux. S'il n'est pas impossible qu'un personnage ait des nouvelles de ce qui arrive dans d'autres parties du texte, à lui et à d'autres personnages (Énée, Schéhérazade, Don Quichotte), il est encore plus possible que le narrateur puisse entendre ses personnages, leur donner raison ou les contredire. C'est une attribution inhérente aux fonctions du narrateur omniscient, ce narrateur que Laforgue connaît très bien parce que, bien plus âgé que lui, il demeure son contemporain - il lui a même survécu.

La tenant pour réaliste, une offense de lèse réalité, celle-là même qu'il a envie de représenter, Laforgue tourne en dérision la démesure de telles attributions et les théâtralise ; il se divertit de cette diversité ; il montre le narrateur en fonction, et, par là-même, il montre que l'auteur, son pair, n'est pas différent, se parodiant ainsi lui-même. C'est une parodie d'auteur, une auto-auteur-parodie. Mais en même temps, le narrateur représente aussi un auditeur, un autre lecteur de son propre discours, de sorte que le lecteur non plus n'est à l'abri de ses railleries. Qui est alors ce narrateur ?

¹²¹ Idem, 128.

Quel est son statut ? Où se trouve-t-il ? Est-ce dans la diégèse, dans cet univers de fiction, que se passent les faits rapportés, ou dans une autre réalité ? Y en a-t-il une autre ? Y a-t-il une marge où ils marchent co(u)de à co(u)de avec le lecteur, à ses côtés et rivalisant avec lui ?

Comme le bouffon à la cour, au théâtre ou dans le tableau, se glissant en un *Zwischenwelt*, ni ici ni là, ni dedans ni dehors, dans un espace d'une autre espèce. Qui parle ? Qui raconte ? L'auteur, le narrateur, un lecteur, un personnage, personne : ça parle ? Sur quoi ? Sur Lohengrin ? Quel Lohengrin ? *Le Chevalier au Cygne*, d'origine française ? celui qu'adopte la traduction allemande, de Wolfram von Eschenbach, celui de Richard Wagner, de Hans-Jürgen Syberberg ? S'agissant de Lohengrin, vérifier l'identité de son origine serait, plus qu'une curiosité philologique, une impertinence mythique. Le mythe se sert du langage et celui-ci de ces artifices qui sont sa nature semblable. Il recourt à l'alibi de voix surajoutées pour dissimuler, par la ventriloquance littéraire, par la multiplicité des références (également, parce que littéraires, irréfutables), qu'il ne réfère plus qu'à lui-même, car inévitable est l'autoréférencialité primaire du signe. Ce sont des voix dans le texte et en réalité - une réalité discutable - le reste est ou plus de littérature, ou plus de silence.

Quand Geoffrey Hartman analyse le *Speak silence* (« Parle silence ») dans *To the Evening Star* (« Vers l'étoile du soir ») de William Blake¹²², il entend dire que la conciliation de termes opposés a lieu non seulement entre ces termes explicites mais que, en recouvrant l'absence d'un autre implicite, il oppose aussi *Speak signs* (« Parle signes »). Il s'agit d'une opposition structurellement verticale qui s'accomplit par

¹²² G. Hartman, *Diseminario ...*, Op. cit., 291.

substitution et analogie (*silence/signs*), une absence relative, absence et présence, entre signifiants semblables et signifiés opposés. Il découvre de la sorte un mécanisme associatif qui imite le jeu croisé sur lequel, entre présence/absence, signifiant/signifié, tout signe parie.

Pour qui redoublent les mots

Les cloches ! Les cloches !¹²³

Et j'écoute longtemps les cloches, dans la nuit...¹²⁴

Mon cœur est un lexique où cent littératures
Se lardent sans répit de divines ratures¹²⁵.

On a déjà dit que les contes de *Moralités légendaires* content peu. « Je rêve de la poésie qui ne dise rien, mais soit des bouts de rêveries sans suite. Quand on veut dire, exposer, démontrer quelque chose, il y a la prose »¹²⁶. Gustave Flaubert ne serait pas d'accord avec cette restriction affirmée par Laforgue. Dans une lettre souvent citée de 1852, Flaubert écrivait à Louise Colet qu'il aspirait à écrire un livre sur rien... Les deux écrivains se référaient-ils à la même nullité ? Rien d'autre que le langage : mots sur mots ou mots entre mots ou contre eux, une confrontation que la littérature

¹²³ LC, SR, I, « Complainte des cloches », 154.

¹²⁴ ST, SR, I, « Noël Sceptique », 44.

¹²⁵ LC, SR, I, « Complainte-litanies de mon Sacré-Cœur », 186.

¹²⁶ Lt, SR, IV, Lettre XLVII à Mme. Mullezer, Toujours Coblenz, mardi [18 juillet 1882], 182.

continue de poser comme un problème du langage qui est sa substance. Le véritable poète est celui qui « cède l'initiative au langage » et Mallarmé n'est pas le seul à lui donner la parole.

Il faudrait se demander quel but poursuit Laforgue en répétant, dans *Le miracle des roses*, après, en fin de paragraphe :

et la queue de la procession défilait.

au début du paragraphe suivant :

Elle défilait, la queue de la procession¹²⁷.

Comme sur la pellicule, pas dans le film, le cadre photographique répète une image et cette répétition révèle le processus en mouvement, mais à l'envers : *procession défilait - défilait... procession*. La syntaxe articule la référence dynamique des mots qui la construisent au moyen d'une diagrammation iconique, une imitation grammaticale déjà observée et décrite par Roman Jakobson¹²⁸. Le poète formule une sorte d'onomatopée intellectuelle qui n'imité pas les sons mais les relations qui s'établissent entre les mots au moyen de mots qui se construisent pour représenter l'« action », pour signifier le processus continu d'un déplacement qui ne s'achève pas.

C'est là qu'apparaît un autre aspect de l'actualité bien connue de Laforgue : la faculté de mener une réflexion qui, sans cesser d'être méditative, reste une *réflexion*, au sens le plus physique du terme, un phénomène qui se produit dans les profondeurs de l'esprit et aussi à la surface où se séparent ou s'unissent deux milieux différents. Ainsi « Hamlet,

¹²⁷ ML, SR, III, « Le miracle des roses », 97.

¹²⁸ Roman Jakobson, « À la recherche de l'essence du langage », in *Problèmes du langage*, Diogène, Paris, 1965.

personnage étrange, pouvait, quand ça le prenait, faire des ronds dans l'eau ; dans l'eau : autant dire dans le ciel. Voilà quel fut le point de départ de ses méditations et de ses aberrations »¹²⁹.

Entre l'eau et l'air, les nuages et le lac, tout embrumé et trouble au milieu de « matières foisonnantes et molles » car, ainsi que l'observe Gaston Bachelard, c'était la vision d'une nature presque abîmée que cultivait Laforgue : « c'est dans une sorte d'océan céleste que commence la vie rêvante », en « maman Nature » qu'invoque avec une douteuse tendresse Faust fils¹³⁰ en adoptant ce ton cosmique et comique qui gomme le pittoresque au bénéfice des inerties ou du découragement. Avec les inconsistances d'une nébuleuse d'obscurité et de lumière, il crée une œuvre que, par sa rêverie badine, Bachelard définit comme le « Cosmos littéraire de la Nébuleuse »¹³¹.

« Nébuleuse mère » ou « maman Nature » engendre un Hamlet-Faust-Sosie-Laforgue qui facilite l'association mythique au moyen d'un portrait du personnage qui est un autoportrait ou auteur-portrait : la figuration de l'auteur, comme son visage, reste gravée dans le texte. De là qu'il ne succombe pas à la contemplation de son image noyée ni ne se liquide dans la fascination complaisante de la réflexion qui le répète sans l'annuler. On assiste, en effet, à une réflexion, mais, observée par l'auteur, elle donne forme à une réflexion critique - une duplication qui se produit comme un *dédoublement*. La figure se dédouble, *se plie en deux*, se multiplie et se divise. Le discours répété se réduit, se plie au milieu et c'est dans ce double contradictoire (double et moitié) de la

¹²⁹ ML, SR, III, « Hamlet, ou les suites de la piété filiale », 13.

¹³⁰ LC, SR, I, « Complainte-placet de Faust fils », 69.

¹³¹ Gaston Bachelard, *L'air et les songes*, José Corti, Paris, 1943, 227.

parodie qu'il contracte la saturation et l'épuisement, « *replenishment* » et « *exhaustion* », les formes littéraires d'une dialectique postmoderniste¹³² que John Barth constate à partir de Borges et qu'il étend aux œuvres de Franz Kafka, James Joyce, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov... La liste ne finit pas là parce que la mise en écriture de livres et de légendes, les transcriptions textuelles ou détournées de leur sens, manifestent clairement que la littérature - Borges l'assure - ne peut s'épuiser simplement parce que même le moindre texte ne pourrait être épuisé, quoique l'écrivain, parfois, s'épuise dans l'entreprise et l'avoue. Si Mallarmé se lamentait : « La chair est triste, hélas ! et j'ai lu tous les livres »¹³³, il ne tentera vraisemblablement pas de contredire le fils de David, roi de Jérusalem, celui qui sait : « Quant à faire plus que cela, mon fils, garde-t'en : faire des livres en grand nombre serait sans fin et beaucoup d'étude est une fatigue pour la chair »¹³⁴. Il est significatif que ce soit sur cet avertissement que le Roi, le Sage, le poète, met fin à son discours.

Dans son remarquable essai « Kafka et ses précurseurs »¹³⁵, Borges révèle que « le fait est que chaque écrivain crée ses précurseurs. Son apport modifie notre conception du passé aussi bien que du futur ». C'est à T.S. Eliot que Borges renvoie dans cet article¹³⁶ et il est

¹³² J'use à dessein, anachroniquement, de la notion de postmoderne afin de décontextualiser une forme de penser et de créer qui ne fut pas exclusive de la fin du XX^e siècle.

¹³³ Stéphane Mallarmé, « Brise marine », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1979, 38.

¹³⁴ *La Bible, Ancien Testament, L'Écclésiaste XII*, 12, Gallimard, Pléiade, II, Paris, 1959, 1532.

¹³⁵ J.L. Borges, « Kafka et ses précurseurs », *Autres inquisitions, Œuvres complètes*, Op. cit., I, 751-753.

¹³⁶ T.S. Eliot, *Points of View*, Londres, 1941, 25-26.

précisément impossible d'aborder Laforgue sans penser à Eliot, Pound, André Gide, Joyce, auteurs considérés comme modernistes par les postmodernistes déjà cités.

On comprend, en conséquence, que la direction désignée par Borges soit double ; de ce mouvement rétrospectif et devancier que chaque auteur imprime à la littérature, on ne sera pas surpris de retenir pour la poésie de Laforgue la classification de *pré-post-moderniste*, si les extensions conflictuelles du terme « moderniste »¹³⁷ et ses notoires modifications n'invalidaient pas l'inutilité de toute classification littéraire, exception faite du sens baudelairien du terme. Comme Baudelaire, W. Benjamin voit que « In the ships, nonchalance is combined with readiness for outmost exertion of energy. This gives them a secret significance. There is a special constellation in which greatness and indolence meet in human beings, too. This constellation governed Baudelaire's life. He deciphered it and called it 'modernism' »¹³⁸.

Dans le théâtre la disposition du directeur à agir comme acteur pour un personnage qui imite son auteur, plus qu'une synthèse de « la chaîne des enthousiasmés » qui s'identifient dans le dialogue platonicien, introduit un « ton d'autodérision épistémologique »¹³⁹, une coupe de plans où se croisent réalité et fiction, accentuant l'intention ironique selon laquelle, depuis l'écriture, se manifeste la préférence ou l'inéluctabilité de la reproduction - par la lecture - d'un chef d'œuvre. Une redondance qui rappelle la *futilité* (le manque de

¹³⁷ Dans la définition du « modernisme » que donne l'*Oxford English Dictionary*, le terme est attesté dès 1737, dans une lettre adressée par Jonathan Swift à Alexander Pope.

¹³⁸ W. Benjamin, *Charles Baudelaire. A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, Op. cit., 95.

¹³⁹ John Barth, Op. cit., 199.

sérieux est son premier sens), l'insignifiance de la tentative d'écrire des œuvres originales ou, simplement, de cette tentative ou tentation d'écriture quand tout est déjà écrit. « Pour moi, laissez-moi vous écrire souvent, à l'aventure, vous racontant n'importe quoi, avec toujours cette épigraphe sous-entendue : *nil sub sole novum* ou plutôt *omne sub sole novum* »¹⁴⁰, dit-il depuis Berlin et il le redit depuis Wiesbaden : « Spleen, spleen, spleen... Rien de nouveau sous le soleil »¹⁴¹. Voici plus d'un siècle, Laforgue se rappelait aussi le *Qohelet* et la vanité de l'invention qui est autant enflure que vide :

« Vanité, vanité, tout n'est que vanité ! »

- Puis je songeais : où sont les cendres du Psalmiste ?¹⁴²

¹⁴⁰ Lt, SR, IV, Lettre XVII à Ch. Ephrussi, Berlin, 31 décembre [1881], 81.

¹⁴¹ Lt, SR, IV, Lettre XXXV à Ch. Ephrussi, Wiesbaden, 26/4/82, 149.

¹⁴² ST, SR, I, « Soir de Carnaval », 14.

L'ennui : une pose naturelle

Je suis si exténué d'art !
Me répéter, quel mal de tête !¹⁴³

Cependant, sans remords, sans insolence, Laforgue ne se lasse pas de répéter les mots, peut-être est-il las seulement de la répétition inaperçue et inéluctable que les mots supportent et dissimulent. Une fatigue qui, bien qu'on commence à l'appeler, à un certain moment, *spleen*, est aussi ancienne que les répétitions, car c'est l'ennui face aux inévitables répétitions qui est à l'origine du spleen. Quand il mentionne l'ennui dans ses lettres - et il le mentionne très fréquemment - il apparaît généralement répété : « Je suis à Wiesbaden depuis bientôt une semaine. Et je m'y ennuie, je m'y ennuie ! »¹⁴⁴ Un dégoût que même les beautés de la nature ne parviennent à atténuer parce qu'il n'y a pas non plus de nouveauté dans la nature, vu que toute répétition est naturelle : « Tout est déjà vert ici, mais rien à lire »¹⁴⁵. Ce sont là « [...] mes petits accès de nausée universelles », comme il les définit dans sa lettre à M^{me} Mullezer : « Je m'ennuie, je m'ennuie », la répétition renvoie à la répétition et à la plainte¹⁴⁶ :

(Un spleen me tenait exilé

¹⁴³ ML, SR, III, « Hamlet, ou les suites de la piété filiale », 27.

¹⁴⁴ Lt, SR, IV, Lettre XXXV à Ch. Ephrussi, Wiesbaden, 26/4/82, 147.

¹⁴⁵ Ibidem.

¹⁴⁶ Lt, SR, IV, Lettre XXXI à M^{me} Mullezer, Berlin, [avril 1882], 136.

Et ce spleen me venait de tout.)¹⁴⁷

Il se plaint du temps qui passe, exagère les passions à distance, frémit devant l'imminence de la mort. « Et votre photographie ? Si je ne la reçois pas dans une semaine, je ne vous revois de ma vie, qui d'ailleurs ne sera pas bien longue, car je meurs de spleen, de spleen »¹⁴⁸.

S'il est vrai que les répétitions lui pèsent, il n'hésite pas à répéter ses plaintes, une litanie prémonitoire sur sa propre mort, qui ne saurait se faire attendre :

Et moi, combien de jours me reste-t-il à vivre ?
Et je me jette à terre, et je crie et frémis,
Devant les siècles d'or pour jamais endormis
Dans le néant sans cœur dont nul Dieu ne délivre !¹⁴⁹

Comme Baudelaire, Laforgue sent gémir l'esprit prisonnier d'interminables dégoûts. Mais elles sont bien de lui les « spleenuosités » dans les « *dies iraemissibles* »¹⁵⁰ qui donnent l'atmosphère du siècle. Ce « ciel est bas et lourd » qui pèse sur Baudelaire, et auquel Mallarmé n'échappe pas non plus, c'est l'oppression ambivalente « De l'À QUOI BON ? »¹⁵¹ de ceux qui s'autodénomment « *quoibonistes* », bien qu'ils reconnaissent la péremptoire rédemption de l'ouvrage, spécialement fondé sur l'ouverture de quelque nouveauté intellectuelle : « Ce travail va me désespleeniser

¹⁴⁷ FBV, SR, II, "Arabesques de malheur", 114.

¹⁴⁸ Lt, SR, IV, Lettre XXXI à Mme. Mullezer, Berlin, [avril 1882], 137.

¹⁴⁹ ST, SR, I, "Soir de Carnaval", 14.

¹⁵⁰ LC, SR, I, « Grande Complainte de la Ville de Paris. Prose blanche », 180-182.

¹⁵¹ INDL, SR, I, « Un mot au soleil pour commencer », 208.

pour un mois »¹⁵². Il établit une constante travail-temps qui le distrait de la tristesse pénétrante des jours vides, de la « paresse » qui, forcée par le calendrier, « parce qu'elle vient alors de l'extérieur, parce qu'elle, imposée, devient un supplice. Ce supplice s'appelle l'ennui »¹⁵³.

L'inutilité est une forme de beauté si on entend, comme Théophile Gautier, qu'« il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien ; tout ce qui est utile est laid »¹⁵⁴. L'oisiveté, le désenchantement des dimanches, le jour unique, la journée chronique dans la semaine poétique de Laforgue. Barthes rappelait Schopenhauer quand il estimait que « l'ennui a sa représentation sociale le dimanche »¹⁵⁵. Il fait peut-être allusion au dimanche comme marque conventionnelle du lapsus de discontinuité que se permet le continuum temporel, un hiatus festif et pour cela divers, quoiqu'il soit substantiellement le même temps, ce temps qui montre le temps, qui cristallise la panique du temps libre, l'insipidité du temps pour soi - une liberté - ou le temps en soi - autre liberté. La perturbation du temps libre de l'homme se confond avec « le désarroi vertigineux de l'homme libre dans le temps ». C'est l'évidence du *passé-temps*, du temps qui passe, de l'inutilité qui divertit, comme si le temps existait en cachant le temps ou en passant pour ne pas être remarqué.

Cependant, en observant les formes de l'ennui dans la société contemporaine, Vladimir Jankélévitch étend cette même insipidité du temps libre au travail, aux oppressions

¹⁵² Lt, SR, IV, Lettre XXXVI à Ch. Ephrussi, [Baden-Baden, 1er mai 1882], 151.

¹⁵³ Roland Barthes, « Osons être paresseux », *Le grain de la voix*, Seuil, Paris, 1981, 320.

¹⁵⁴ Théophile Gautier, « Préface », *Mademoiselle de Maupin*, Larousse, Paris, 1929, 124.

¹⁵⁵ R. Barthes, *Ibidem*.

qu'impose le travail mécanique : la « machinisation » de l'homme et la mécanisation de ses gestes renouvelleraient le spleen qui survient entre temps et liberté, répétition et ordre ; dans tous les temps, le temps présent, toujours.

Associés aux démesures d'une vie intérieure, inhabituelle, les excès de la réflexion, le profond pessimisme envers les certitudes de la connaissance, les nostalgies accumulées, la tristesse et le découragement par un énervement qui se répète avec monotonie, précèdent un ennui qui se répète autant que les répétitions qui en sont l'origine. C'est ce même abattement qui exacerbe la sensibilité et l'intelligence, en contrecarrant poétiquement le mélancolique héritage du spleen : « Voilà le but des vers. On a des amis spleenétiques du même spleen que nous. On distrait son spleen en faisant de ces curieuses choses rimées qu'on appelle des poésies (quel vieux mot !) et on distrait le spleen de ses amis. Ne pensez-vous pas comme moi ? Publier des vers est un reste de bourgeoisisme »¹⁵⁶. Le jeune poète se consacre à la poésie pour atténuer le spleen mais, devant ce doux chagrin qui imprègne l'époque, sa poésie succombe aussi, perd son sens, comme si elle s'évanouissait. Déprimé, comme si le statut poétique se dégradait en pur passe-temps, l'harmonie en sonorité vaine, la révélation en curiosité, la passion se réduisait à la souffrance, le mystère à la banalité. Ce sont des fluctuations qui accompagnent le *Zeitgeist* confondant les inquiétudes nostalgiques et le désir d'un retour identifié comme une plaisante fuite du présent. À cause des désespérances de l'exil - qui est le mal de l'émigrant -, on sent un mal du pays qui croît comme « le mal du siècle », ce mal de vivre compris comme la plus grande des nostalgies, qui est

¹⁵⁶ Lt, SR, IV, Lettre XLVIII à Ch. Henry, Hombourg, samedi [12 août 1882], 184.

la nostalgie de les éprouver : « Où s'aigrissent des nostalgies de nostalgies ! »¹⁵⁷ Mais il ne cesse d'écrire.

Même quand il feint de banaliser son propos, Laforgue sait bien que la poésie a ses propres ressources qui, comme toute *ressource* - plus encore les poétiques - sont une façon de revenir. Contre la prose qui continue (*prorsum*, « qui marche en ligne droite »), le vers entreprend un mouvement de retour : revenir en arrière, verser, faire des tours, en prétendant éviter, par le mot, la consécuitivité du mot, en simulant au moyen des ressources poétiques, un retour. On accepte que c'est le propre de la nature du langage d'aller contre la nature du langage, si on l'entend seulement comme successif et temporel ; le transgresser, si on l'entend seulement dans un sens. La transgression est réelle, le retour, un simulacre. En tant que tel, le retour poétique invente, au moins, deux fictions : l'une, l'illusion que le temps n'existe pas ou qu'il ne s'écoule pas ; la deuxième, l'illusion, sinon d'un éternel retour, d'un retour à peine et c'est déjà quelque chose, bien qu'il ne soit pas éternel.

Ce ne sont que des recours et, en tant que tels, ils se répètent ; répétition de sons dans les rimes et les allitérations, de rythmes, de mots, de phrases, de vers ; comme toute répétition, le recours renvoie au début et suspend de la sorte la fin aussi ; et bien qu'il se termine, le vers laisse la fin en suspens. Les limites atténuées, sans extrêmes, cette circularité du tour peut être le chiffre de la poésie - chiffre, dans ses origines arabes, désigne une forme circulaire, le zéro qui indique la coïncidence du début et de la fin de la numération.

La poésie de Laforgue, qui abonde en assimilations d'exil-spleen, ne les attribue généralement pas à la nostalgie de paysages de son enfance, étendus sur d'interminables

¹⁵⁷ LC, SR, I, « Complainte des Consolations », 130.

horizons, bien qu'il la suggère plus d'une fois dans ses écrits. Dans son cas, il n'est pas besoin de pointer du doigt ces nostalgies tropicales que supportent « les grands ennuyés », qui n'ont pas manqué dans la poésie française et que G. Jean-Aubry renvoie aux visions d'un Montevideo d'il y a quatre-vingts ans, « aujourd'hui presque légendaire », mais qui n'était pas non plus alors tropical ni exubérant. Pourtant, dans un numéro du 10 mars 1922 de la *Revue de l'Amérique Latine*, le commentaire souligne que « Montevideo, une des capitales les plus aimables et les plus athéniennes du Nouveau Monde, a donné naissance, en moins de quarante ans, à trois poètes français qui, s'ils y fussent restés, eussent peut-être cédé à l'influence de l'école, à celle de l'entourage, aux habitudes prises de l'enfance, aux enchantements d'un langage plein de sonorité et de noblesse, aux charmes du pays, à ceux de l'amour et de l'amitié, et auraient écrit leurs œuvres dans la langue de Cervantes et de Rubén Darío »¹⁵⁸. Et il poursuit en faisant l'éloge de cette ville que Jean-Aubry nomme « le Parnasse français ». Le commentateur, sans nul doute, devance « ces intellectuels européens » qui, aux dires de Christian Metz voici quelques années, « rêvent et délirent sur le Río de la Plata », tout en s'incluant parmi eux : « Ô mers, ô volières de ma Mémoire ! »¹⁵⁹

Bien que les nostalgies de ces terres australes et maritimes constituent un topique de la critique laforguienne, le poète ne l'illustre que sporadiquement :

Vous ai-je parlé de Coblenz ? Non, c'est une ville que j'adore. Il y a des ruelles extraordinaires, des maisons à pignon. Un vieux pont gigantesque aux piles duquel

¹⁵⁸ Marius André, Ms 16031, Bibliothèque Fonds Jacques Doucet, 227-280.

¹⁵⁹ LC, SR, I, « Complainte du pauvre Chevalier-Errant », 120.

poussent des arbustes. Et les quais, la manœuvre des radeaux, etc. J'apaise toutes mes nostalgies de bonhomme né dans un port de mer¹⁶⁰.

Précisément, dans ses lettres familiales et amicales, il fait référence à Montevideo, comme si les distances impliquées par toute correspondance épistolaire avaient introduit l'association avec d'autres distances plus grandes. Les relations familiales avec la capitale uruguayenne ne s'étaient pas interrompues ; après son installation en France, ses parents étaient revenus à Montevideo et, outre les parents, divers intérêts se trouvaient là. Les Laforgue avaient conservé vivaces des relations avec leur pays, comme le prouve une lettre que Jules adresse à son beau-frère, Gustave Labat, préoccupé par ses préparatifs de mariage :

Un homme d'affaires à qui j'ai exposé le peu que je sais de nos affaires à Montevideo m'a suggéré ceci : Ne serait-il pas possible (que ce que nous avons à Montevideo soit régi par la législation de l'Uruguay ou par celle de la France) ne serait-il pas possible, et cela est-il au pouvoir de Mr Carbonnel de *déplacer* une partie de cet avoir ? [...] Vous me rendriez un grand service de consulter quelqu'un à ce sujet. Je le ferais bien, mais je ne suis nullement au courant de ces affaires de Montevideo¹⁶¹.

En revanche, escamotant explicitement sa provenance uruguayenne, il revendique plus d'une fois sa nationalité

¹⁶⁰ AH, I, Lettre 51 à Charles Henry, Coblentz, jeudi [22 ou 29 juin 1882]. À la fin de cette lettre, une note de l'éditeur précise : « Laforgue, on le sait, était né à Montevideo. », 786-787.

¹⁶¹ AH, II, Lettre 246. À Gustave Labat. Paris, lundi [11 ou 18 octobre 1886], 8, rue Papillon, 887.

française, comme le dit G. Kahn, présentant « JULES LAFORGUE - honnête poète français »¹⁶², légitimant la formule épistolaire par une répétition qui l'avalise en poésie :

Mais je te dirai que c'est,
Et pourquoi je pars, foi d'honnête
Poète
Français¹⁶³.

Honnête poète ? Sans doute. Français ? Peut-être. Il ne convient pas de discuter la vérité poétique en termes de certification civique. Que signifie, en fin de compte, un acte de naissance ? On pourrait répondre par une de ses affirmations : « Car c'est à prendre et à laisser »¹⁶⁴.

Comme tant d'émigrants, Laforgue se sent doublement étranger : il regrette d'autres temps (antérieurs), il regrette d'autres espaces (intérieurs) et, malgré ces deux carences, il s'identifie à un même spleen, un même désordre. L'éloignement de sa terre, qui fut le premier des écartements successifs et le plus évident, ne fut pourtant pas le premier ; il ne s'ajoute qu'à la mise à l'écart de l'enceinte maternelle, inévitable, et aussi antérieur. Exhibant son détachement viscéral, au fur et à mesure qu'il s'émancipe, il se lamente sur l'imminence d'une naissance dans la « Complainte du fœtus du Poète ». Il sort, peu à peu, de ce mauvais pas, se moquant du désagrément que ses indiscretions biologiques ne marchandent pas et décrivent jusqu'à la nausée. Il est répugnant ce « pauvre enfant-terrible », ce fœtus de poète, un fils presque abandonné comme Baudelaire, condamné par l'atroce « Bénédiction » qu'il écrit et reçoit de sa mère

¹⁶² J.-L. Debaue, *Laforgue et son temps*, Op.cit, 218. Voir la note nr. 1.

¹⁶³ INDL, SR, I, « Locutions des Pierrots », 240.

¹⁶⁴ Ibidem, 242.

horrifiée, « Lorsque, par un décret de puissances suprêmes / Le Poète apparaît en ce monde ennuyeux »¹⁶⁵. Le dégoût qui, pour être sarcastique, n'en est pas moins déchirant, se prolonge devant une expulsion et une répulsion qui se déchaîne : « Un fœtus, il faut le tirer, c'est autre chose ! » également insignifiante ou *res nata, nada*, rien.

Différent de l'éternité et du devenir, le temps où se déroule le spleen « se passe hors de l'histoire »¹⁶⁶ et, contradictoirement, chaque instant *pèse*, comme l'ennui, instant par instant. Le spleen désole l'homme *déparadisé*¹⁶⁷ ou, parce qu'il se sent dépouillé, le fait souffrir. Il souffre de l'indicible nostalgie d'un temps sans temps, de la perte originelle, du chagrin de la Chute qui a précipité l'exil de tous, une peine si constante qu'elle rivalise avec le temps édénique suspendu. Laforgue vit seulement parce qu'il n'y a d'autre choix : « Vivre est encor le meilleur parti ici-bas »¹⁶⁸ mais, accablé par le poids des exils accumulés, par le chagrin de ce premier départ : l'accouchement (un principe naturel, un principe natal), ou d'un premier et second départ : le bateau qui l'éloigne de sa terre nationale, de la Terre, l'« Éden-Natal »¹⁶⁹. « Mother Earth in thy lap », cite dans ses *Cantos* Pound, cette comme il se doit nostalgie d'une double filialité qui n'est pas propre au poète.

¹⁶⁵ Ch. Baudelaire, « Bénédiction », *Les fleurs du mal*, *Œuvres complètes*, I, 7.

¹⁶⁶ W. Benjamin, *Charles Baudelaire. A Lyric Poet*, Op.cit., 143.

¹⁶⁷ On pense que « emparadiser » est le premier néologisme inventé par Laforgue, dans *Tessa. Comédie en deux actes et en vers*, de 1877 (AH, I, Acte II, 147). *Paradis* sert de base à l'invention, doublement originale, du verbe. Le terme qui désigne la perte du paradis, ou la perte du pays, tente de s'ajuster au même paradigme.

¹⁶⁸ LC, SR, I, « Complainte de l'ange incurable », 112.

¹⁶⁹ Idem, « Préludes autobiographiques », 63.

« Je m'ennuie prodigieusement. Depuis que j'ai traversé l'Atlantique (6 ans couchant sur la mer) je n'avais eu d'aussi noires crises de spleen »¹⁷⁰. Ce sont des réminiscences de son enfance, des allusions à un autre milieu, le souvenir du médecin du bateau qui leur avait diagnostiqué, à ses frères et lui, « une crise d'ennui », à cause de la traversée océanique. Retardé interminablement, le voyage dura soixante-quinze jours et ces souvenirs rapportent, plus que la discontinuité racontée par l'anecdote biographique, les antécédents d'un état d'esprit qui ne l'abandonnera jamais plus. « Poète hydraulique' pourrait-on blasonner Laforgue: poète-fou de la cour et des eaux d'artifice »¹⁷¹. Une catégorie heureuse que lui assigne Alfons Knauth, qui a théorisé et interprété le symbolisme nautique à partir des routes maritimes orientées par son « herménautique »¹⁷², principes d'une interprétation amphibie que Laforgue n'aurait pas mise en question. Après le départ de Montevideo, le départ de Tarbes, le départ de Paris, des départs successifs qui l'éloignent de tout enracinement, de tout lieu.

¹⁷⁰ Lt, SR, IV, Lettre XIV à Ch. Henry, Dimanche, [décembre 1881], 65.

¹⁷¹ A. Knauth, « Ricochets sur le vieil Océan », in *La cuestión de los orígenes / Lautréamont & Laforgue / La quête des origines*, Op. cit., 19.

¹⁷² Ibidem.

Complainte sur des lieux déplacés

- Maintenant c'est comme une rade !
Ça vous fait le cœur tout nomade¹⁷³

Trop d'éloignements pour ce « pauvre chevalier-errant » qui pluralise aussi l'Éden en divers « Édens qui / Sonneront sous vos pas reconnus »¹⁷⁴. Lointain partout, éloigné d'un lieu reculé qui fait partie de sa mémoire, où, même de la Terre, il se bannit. Avec une égale désespérance, parce que lointaine ou distincte, il guette la lune qui n'est pas le Paradis mais, au moins, n'est pas la Terre. Tout comme W. Benjamin parlait de la tendance chtonienne de Victor Hugo¹⁷⁵, on pourrait déceler une tendance *antichtonienne* chez Laforgue, des émotions et des mutations qui produisent la claire excentricité de sa *gravité* lunaire : « Lune, vagabonde Lune »¹⁷⁶. Il définit son choix taciturne, avec la conviction d'un exil total, d'un éloignement de cette « terre d'exil »¹⁷⁷, un autre « ex-ciel »¹⁷⁸, révolu et étranger, et revendiquant l'adoption, au moyen de l'écriture, d'un mouvement de retour, la récupération du refuge dans un espace antérieur-intérieur, l'intime enceinte du cloître littéral qui aveugle ou ferme le destin du poète, la fatalité du *Tout est écrit* universel. « Tout est écrit et vrai [...] »¹⁷⁹, le signe-sort qui prescrit un destin, un

¹⁷³ LC, SR, I, « Complainte sur certains temps déplacés », 160.

¹⁷⁴ LC, SR, I, « Complainte du pauvre Chevalier-Errant », 118.

¹⁷⁵ W. Benjamin, Op. cit, 84.

¹⁷⁶ LC, SR, I, « Complainte de la Lune en province », 103.

¹⁷⁷ AH, I, « Au lieu de songer à se créer une position », 232.

¹⁷⁸ LC, SR, I, « Complainte de l'automne monotone », 108.

¹⁷⁹ LC, SR, I, « Complainte du Sage de Paris », 195.

itinéraire de déplacements successifs et précipite la (més)aventure de l'écriture : « Calme Lune, quel exil ! »¹⁸⁰.

De même que le duc Jean des Esseintes, le héros imaginé par Huysmans, qui, dégoûté de tous les plaisirs et dépourvu de tous les désirs, décide de vivre à l'écart du monde, Laforgue éprouve un pareil rejet quoique les motifs de la décadence ne soient pas les mêmes. Ce sont d'autres qui font crier Baudelaire : « ANY WHERE OUT OF THE WORLD. N'IMPORTE OÙ HORS DU MONDE » ; c'est son âme qui éclate et lui crie sagement en deux langues, à l'idée de fuir vers d'autres pays « qui sont les analogies de la Mort », où les « lentes alternatives de la lumière et de la nuit suppriment la variété et augmentent la monotonie, cette moitié du néant »¹⁸¹.

Laforgue risque une aventure encore plus intrépide que le voyage à Batavia, à l'extrême bout de la Baltique ou au pôle, ces parcours proposés par le poème de Baudelaire, car ce n'est pas la traversée de l'espace qui est en jeu, il s'agit de *traverser* le temps, de l'annihiler : retourner, réaliser une aventure intérieure qui l'écarte du monde, un écartement qui, de façon imprévisible, l'introduise encore plus à l'intérieur. Il n'est pourtant pas surprenant que le besoin d'expérimenter l'espace intérieur s'opère au moyen d'une volonté de ségrégation, le désir de tout laisser dehors ou d'être laissé en dehors de tout, dans ce lieu où s'expose le manque de lieu : l'*atopie* de l'écriture comme unique espace possible.

Le désir de revenir, l'impossibilité de le cristalliser, se transforme en dégoût devant le temps qui a passé, devant le temps qui passe, qui passe en se répétant, comme si rien ne

¹⁸⁰ LC, SR, I, « Complainte de la Lune en province », 102.

¹⁸¹ Ch. Baudelaire, « Le Spleen de Paris, XLVIII », *Œuvres complètes*, Op. cit., I, 356-357.

se passait dans cette « *Éternullité* »¹⁸² inventée par Laforgue et que d'autres philosophes adoptent et décrivent : une nullité prolongée qui n'annule pas les vagues afflictions « ennuiverselles »¹⁸³, ni le désir de créer des mots pour les désigner. Cette forme de *nihilisme* - un mot que, selon Maurice Blanchot, Nietzsche a repris ironiquement de Bourget, l'ami de Laforgue - résulte de la possibilité qui habilite l'homme à s'occuper d'activités illimitées, car « The will loves even more to will nothingness than not to will »¹⁸⁴, la conviction d'un découragement qui ne cesse pas. Une des versions les plus récentes du même désordre affirme : « Être une chose, c'est - inexorablement - ne pas être toutes les autres choses ; l'intuition confuse de cette vérité a induit les hommes à imaginer que ne pas être est davantage qu'être quelque chose, qu'en quelque façon c'est être tout »¹⁸⁵. Laforgue ne peut se soustraire à la contrariété de voir Tout se continuer, malgré la disparition de tous, et s'il est possible « Que Tout se sache seul au moins, pour qu'il se tue ! »¹⁸⁶, alors, peut-être il renoncerait. Il n'est pas nécessaire de signaler qu'en français *tue* et *tué* sont presque homonymes et sont plus semblables encore à la vue, « *L'œil artiste* », qu'à l'oreille, tout comme sont homophones *terre* et *taire*. Même le dictionnaire les enregistre ainsi¹⁸⁷, et Laforgue rappelle cette

¹⁸² LC, SR, I, « Préludes autobiographiques », 63.

¹⁸³ ML, SR, III, « Lohengrin, le fils de Parsifal », 132.

¹⁸⁴ Cf. dans M. Blanchot, « The limits of experience: nihilism », In David B. Allison (Ed.), *The New Nietzsche*, The MIT Press, Cambridge, 1985, 124.

¹⁸⁵ J.L. Borges, « De quelqu'un à personne », *Autres inquisitions, Œuvres complètes*, Op. cit., I, 780-781.

¹⁸⁶ LC, SR, I, « Préludes autobiographiques », 63.

¹⁸⁷ « TAIRE (...) Hom. Ter, terre », in *Le Nouveau petit Robert*, Le Robert, Paris, 1994, 2203. « TERRE (...) Hom. Taire, ter », *Idem*, 2237.

similitude et la fait rimer, bien qu'il lui plût souvent de sacrifier « quant il lui plaisait la rime à l'œil »¹⁸⁸.

¹⁸⁸ Gustave Kahn, « Jules Laforgue », in « La critique devant l'œuvre », J.-L. Debauxe, *Laforgue en son temps*, Op. cit, 235.

Répétitions différentes

Vanité, vanité, vous dis-je ! - Oh ! moi, j'existe,
Mais où sont, maintenant, les nerfs de ce Psalmiste ?

[...]. *Et nunc et semper. Amen.* Se taire¹⁸⁹.

Malgré sa nature répétitive, le mot reste exposé à l'excentricité habituelle du poète qui tente de briser les stéréotypes, en *s'appropriant une bonne fois* - comme si c'était un de ces hapax que consignent et légitiment les philologues - de la langue commune : « C'est le Tout-Vrai, l'Omniversel Ombelliforme »¹⁹⁰. Laforgue recourt à une forme paradoxale de répétition qui se révèle par l'extravagance : les mots se répètent, en série, les uns contre les autres, en se contractant en laforguismes qui parient ironiquement sur le défi impossible d'un langage personnel, auquel aspire tout poète, en sabotant les réduits grammaticaux, ces résidus conservés par l'indifférent acquiescement social. Il se moque au passage d'un prestige qui a vieilli, de la clarté française et de ses doctrines.

Laissez faire, laissez passer;
Laissez passer, et laissez faire;
Le semblable, c'est le contraire¹⁹¹.

Excessivement connus, les mots miment les mots,
comme s'ils étaient prononcés dans un discours parallèle,

¹⁸⁹ LC, SR, I, « Préludes autobiographiques », 63-64.

¹⁹⁰ LC, SR, I, « Complainte du Sage de Paris », 198.

¹⁹¹ LC, SR, I, « Complainte de Lord Pierrot », 134.

parodient et, en se répétant, se tordent en tout sens, en se révoquant eux-mêmes. Disant et niant ce qu'ils disent, les mots se méconnaissent fugacement ; articulés par un mécanisme qui engrènent poésie et parodie, ils introduisent le double registre que Laforgue souligne dans toute diction et qui éblouit dès le départ Eliot, Pound et Borges.

Dans une lettre qu'il adresse à sa sœur Marie, Jules lui confie qu'il s'est proposé de « faire de l'original à tout prix »¹⁹² et, paradoxalement, il y parvient en *contrefaisant* - qui, pas seulement en français, signifie « trompant », « défigurant » et, surtout, « imitant ». Faire quelque chose d'original de la sorte devient une façon contradictoire d'imiter, une façon contradictoire de faire ou, simplement, de *contrefaire*. Il reconnaît que sa langue, devenue « plus minutieuse, plus clownesque »¹⁹³, se prête docilement à cette tentative d'heureuse répétition originale. Marcel Duchamp admira particulièrement le factice de ces blagues de Laforgue qui affectent une sorte de divertissement pervers avec des mots qui se répètent, se répercutent dans des contextes différents, et brisent des phrases toutes faites, des fétiches profanés, que Duchamp lui-même multiplie dans les petits textes de ses « Texticules ».

L'artiste responsabilise quelques poèmes des *Sanglots de la terre*, tout particulièrement certains de ses titres : « Comice agricole », « Les soirs, les pianos », « Médiocrité », « Encore à cet astre » - qui fut l'origine de son célèbre « Nu descendant un escalier » :

Rimbaud et Lautréamont me paraissaient trop vieux à l'époque. Je voulais quelque chose de plus jeune.

¹⁹² Lt, SR, V, Lettre LXV à sa sœur (Bade, lundi, 83 [mai]), 20.

¹⁹³ Ibidem.

Mallarmé et Laforgue étaient plus près de mon goût - le « Hamlet » de Laforgue notamment¹⁹⁴.

C'est précisément là un des tableaux de Duchamp les plus appréciés par André Breton, bien que la légende veuille qu'on attribue aux exactions surréalistes et à leurs porte-parole les plus notoires les plus grandes insultes proférées contre Laforgue, « bien *contre* » lui, et peut-être convient-il d'appliquer aussi dans ce cas l'ambiguïté bien connue de celui qui *exalte* son opposition tout en se rapprochant.

Il y a des versions qui citent « Vive Rimbaud ! À bas Laforgue ! » comme la consigne qu'auraient lancée Max Jacob, Apollinaire et Picasso dans les rues de Montmartre. D'autres variantes du même rejet : « Vive Corbière ! À bas Laforgue ! », modifications qui n'altèrent pas ce commun dénominateur : réitérer l'acharnement contre Laforgue. Cependant, il n'y a guère, Daniel Grojnowski s'est consacré à comparer les particularités poétiques d'Apollinaire à celles de Laforgue, et celles qu'il a trouvées sont trop semblables, fréquentes et significatives¹⁹⁵.

Comme les âmes lourdes d'ennui, les textes de Laforgue sont lourds d'autres textes, les phrases d'autres phrases, les mots d'autres mots et son écriture ne dissimule pas cette charge, elle la met, bien au contraire, en relief, forgeant une *caricature* de la langue - une langue qui se moque de la langue - au moyen d'un discours qui se déroule parallèle et marginal, qui prend de la distance pour mieux observer et revient à la charge : « Des puits ! et puis ? »¹⁹⁶

¹⁹⁴ Marcel Duchamp, *Du champ du signe. Écrits*, Flammarion, Paris, 1975, 170.

¹⁹⁵ D. Grojnowski, « Fortune et infortune littéraires de Laforgue », *in* AH, I, 74 et ss.

¹⁹⁶ LC, SR, I, « Autre complainte de l'Orgue de Barbarie », 115.

L'irrévérence carnavalesque transgresse l'autorité établie, mais en la transgressant - pour le faire, elle doit la reconnaître - elle l'*observe*, c'est-à-dire la considère et, en même temps, l'objecte. Avec un mouvement sinueux, cauteleux, elle longe les contours, va de côté - parodiquement -, prodiguant des allusions, supportant les allusions culturelles qui stratifient le discours en requérant un auditeur-lecteur-philologue-géologue-archéologue, capable d'extraire le sens décanté entre les accumulations cachées, de suivre à la trace et d'identifier les traces de générations dans les lieux communs du déjà vu, du déjà entendu, du déjà lu, déjà écrit, déjà dit. Plus d'une fois Pound a dit que « la grande littérature est simplement du langage chargé de sens au plus haut degré possible »¹⁹⁷. La grande condensation (*Dichtung* est autant « condensation » que « poésie » en allemand), la surcharge de sens que comblent les textes de Laforgue ne purent passer inaperçues au regard de l'auteur des *Cantos*.

Défaites les phrases toutes faites, la parodie de Laforgue met en pièces les mots, fait sauter les morceaux, les rassemble à nouveau, s'approprie de la grammaire chaque fois qu'elle lui paraît *impropre* (également parce qu'elle n'est pas la sienne). Le poète savait disposer d'une « langue-self » comme celle à laquelle aspirait Valéry, de telle sorte que l'*appropriation*, plus qu'une usurpation, serait une adéquation et une appartenance, deux formes de *propriété* des mots qui accroissent leur sens.

Dans cette même lettre qu'il adressait à sa sœur, presque l'ébauche d'une esthétique, il manifeste son propos de renoncer, comme recours, à toute inflation du langage, son rejet de la gravité rhétorique et grandiloquente. Ce n'est pas

¹⁹⁷ E. Pound, *A. B. C. de la lecture*, Gallimard, Paris, 1967, 30.

seulement sa poésie, mais aussi ses *Moralités légendaires* qui dénoncent les vanités d'une éloquence peu convaincante.

Prodiguant la carnavalisation, le dialogisme, les diverses voix qui, polyphoniquement, font chorus à chaque voix, sa parodie réalise un défi à la linéarité, à la bien admise temporalité du signe que la spatialisation de l'écriture réfute. Si, théoriquement, la norme impose l'(uni)linéarité consécutive, le poète la met en question, la déborde au moyen d'une simultanéité de mots qui se confondent et se distinguent en produisant une « surimpression » verbale, comme une image photographique qui en révèle plus d'une.

Aussi l'écriture de Laforgue entreprend-elle un *Schreibzeit*, un *tempo* d'écriture (une durée spéciale) et une époque (*époké*, le temps arrêté), cet espace spécial où se note la *différence*, comme une critique du discours littéral et une pratique *avant la lettre*. Il suffit de changer une lettre, de la supprimer ou de l'ajouter, pour que la susceptibilité verbale devienne manifeste et qu'une grande transformation se déchaîne. Michel Foucault observait les répétitions transformantes de Raymond Roussel où la faille d'une différence phonologique - l'opposition *b* par *p* est moins qu'un son - non seulement produit une différence de signifié, mais ouvre un abîme dans les « interstices de quasi-identités, d'apparitions de scènes merveilleuses avec lesquelles les mots font corps »¹⁹⁸. Une syllabe ou une lettre pour une autre, une modification phonologique minimale, mettent en évidence la nature très subtile d'un système qui s'altère devant un changement mineur. Il s'altère, devient différent, mais rien ne se perd. Plus qu'une substitution, au moyen d'un *par*, c'est une

¹⁹⁸ M. Foucault, *Sept propos sur le septième ange*, Fata Morgana, [France], 1986, 36.

multiplication qui a lieu : la modification multiplie le sens, à plus d'un sens.

Le discours poétique de Laforgue est prodigue en de tels prodiges : *Violuptés à vif* !¹⁹⁹, *pompes voluptuales*²⁰⁰, *s'engrandeuille*²⁰¹, *sofalesque*²⁰². Il compose des mots à partir d'affixes qui peuvent bien appartenir au système, mais qu'il cite, décline ou dérive irrégulièrement : un air qui *s'in-Pan-filtre*²⁰³, *Hymniclames ! hymniclames !*²⁰⁴, *ciel crépusculâtre*²⁰⁵, *orphelinisme*²⁰⁶, *anomaliflore*²⁰⁷, une cloche *angéluse*²⁰⁸, conjugaisons incongrues mais valables : *Feu d'artificeront*²⁰⁹. Le XX^e siècle exagérera la distance critique que requièrent ces inventions et qui, dans pareil contexte, toléreraient la dénomination d'*idiologiques*, exaltant par la particularité de l'idiome, par la substitution d'une lettre insignifiante, leur idéologie contondante.

À propos de *Finnegans Wake*, Borges censurait les bizarreries qui consistaient en « un enchaînement de jeux de mots commis dans un anglais onirique et qu'il est difficile de ne pas qualifier de ratés et d'incompétents. [...] Jules Laforgue et Lewis Carroll ont pratiqué ce jeu avec plus de bonheur »²¹⁰. Quelques mois plus tard, Borges repousse derechef les

¹⁹⁹ LC, SR, I, « Complainte de Nostalgie préhistorique », 113.

²⁰⁰ Idem, « Grande Complainte de la Ville de Paris », 181.

²⁰¹ Idem, 182.

²⁰² LC, SR, III, « Lohengrin, fils de Parsifal », 124.

²⁰³ LC, SR, I, « Complainte des Mounis du Mont-martre », 183.

²⁰⁴ Idem, « Complainte des Cloches », 155.

²⁰⁵ Idem, « Complainte des Débats mélancoliques et littéraires », 188.

²⁰⁶ INDL, SR, I, « Locutions des Pierrots, XII », 243.

²⁰⁷ Idem, « Avis, je vous pris », 274.

²⁰⁸ LC, SR, I, « Complainte des Débats mélancoliques et littéraires », 188.

²⁰⁹ LC, SR, I, « Complainte du pauvre Chevalier-Errant », 119

²¹⁰ J.L. Borges, « Le dernier livre de Joyce », *Œuvres complètes*, Op. cit., I, 1225.

monstruosités de la profusion inventive de Joyce dans un article publié dans *Sur*, où il commence par exalter l'énergie néologique de Laforgue, au détriment des exagérations du romancier irlandais, autant que les éloges de nombreux critiques qui les cataloguent et les examinent. Malgré la longueur du fragment, il convient de s'arrêter sur la reconnaissance d'un mode lexical précurseur qui contraste avec les usages conventionnels imposés par la convention idiomatique ou par la subversion qui, de par sa constance, cesse de l'être :

Laforgue, autour de 1883, engendre ces monstres verbaux, beaux et précis : voluptés à vif, éternullité, chanthuant. Groussac, cette même années, fait allusion aux *japonecedades* - japoniaiseries ? - qui accablaient le musée des Goncourt. Swinburne, dans une page exaspérée de 1887, qualifie de Whitmaniacs les partisans de Whitman.

Et Borges poursuit ses observations de la même teneur aux paragraphes suivants :

Laforgue - quelquefois - a fait du jeu de mots un instrument lyrique ou élégiaque ; dans le vertigineux *Finnegans Wake* ce procédé est constant²¹¹.

Par dérision, par le biais de la parodie, la surprise que produit la voix altérée signale l'inéluctable *itérabilité* du langage. C'est l'expectative de la répétition bien connue qui marque la différence, une dialectique curieuse s'établissant selon laquelle c'est ce qui est le plus répété, à peine modifié,

²¹¹ J.L.Borges, « Joyce y los neologismos », *Sur*, Buenos Aires, Año IX, n°62, novembre 1939.

qui apparaît comme le plus bizarre ou le plus nouveau. *De nouveau* désigne de façon ambivalente ce qui ne l'est pas.

Farce éphémère

Songe d'une nuit d'août ?²¹²

Les mots s'encastrent en montages, en télescopages, mots-valise ou *portmanteau words*, ces dénominations peu heureuses - qui accumulent et croisent des mots de langues différentes par lesquelles la sémantique désigne ce recours -, affectant mythes, chansons traditionnelles, œuvres connues, les plus sacrées, les plus magistrales, phrases, mots seuls, lettres et sons. Il suffit qu'ils soient assez connus pour tenter le redoublement des initiatives transgressives. Une de ses *Complaintes* omet la mention du Pont d'Avignon comme s'il suffisait de dire « Patron » pour se rappeler que là «on danse, on danse... »

Dans l'giron
Du Patron,
On y danse, on y danse,
Dans l'giron
Du Patron,
On y danse tous en rond²¹³.

S'agissant de temps théologiques, un léger changement, un couple de lettres, suffisent à invoquer Dieu ou le révoquer : « *Notre Père qui étiez aux cieux* »²¹⁴ disait Bourget, donnant lieu à un Notre Père plusieurs fois sacrilège. Quand

²¹² LC, SR, I, « Préludes autobiographiques », 64.

²¹³ LC, SR, I, « Complainte de cette bonne Lune », 78.

²¹⁴ FBV, SR, II, « Petite prière sans prétentions », 36.

il vénère la Vierge, la révère-t-il ou, simplement, l'aplatit-il ? : « Je vous salue, Vierge des nuits, plaine de glace »²¹⁵. Tout motif de répétition est objectif de l'outrance : « Tout est dans Tout ! Vraiment ? Ah, ces gens à formules ! »²¹⁶ Il compose un univers où lettres, mots, écritures, livres oblitèrent toute forme de « réalité », tant qu'elle n'est pas culturelle, artistique ou simplement verbale. Pour le poète, la nature de la culture est sa nature, la création sa croyance, et le temps gronde comme le vent ou comme le démon :

Alors, j'ai fait d'la littérature,
Mais le Démon de la Vérité
Sifflotait tout l'temps à mes côtés :
« Pauvre ! as-tu fini tes écritures ... »²¹⁷

Bien que dans cette même belle lettre²¹⁸, où il résumait sa nouvelle poétique en parlant de ses *Complaintes*, Laforgue déclarât réserver la parodie exclusivement pour la poésie, les contes de ses *Moralités légendaires* chatouillent la veine parodique jusqu'au paroxysme. En revanche, il faut signaler que les chroniques d'Allemagne, *Berlin, la cour et la ville*, offrent des descriptions de la vie des empereurs, un splendide portrait de l'impératrice Augusta, des observations sur les bals de gala, l'opéra, les rues de Berlin, les cafés, un monde qui reste à l'abri de la distance parodique. La *distance réelle* - ou impériale - et les protocoles rendent, peut-être,

²¹⁵ Je vous salue, Vierge des nuits, plaine de glace, que votre nom soit béni entre toutes les femmes, vous qui satinez leurs seins de distinctions et y faites sourdre les laits nécessaires. ML, SR, III, « Lohengrin, fils de Parsifal », 106.

²¹⁶ ML, SR, III, « Pan ... », 200.

²¹⁷ FBV, SR, II, « Avertissement », 7.

²¹⁸ Lt, SR, V, Lettre LXV à Marie, Baden, mai 83, 19-22.

superflues les autres distances. Entre artistes, même « réalistes », le cercle se ferme²¹⁹.

« The best way to explain it is to do it »²²⁰. Il est sans doute impossible de ne pas donner raison à Lewis Carroll étant donné que dans l'explication - on n'aurait même pas besoin de l'expliquer - le dire et le faire se confondent. Citée, la « réalité » (qui oserait ne pas la mettre entre guillemets ?), acquiert un sens particulier, un sens verbal, de répétition textuelle, de texte, tel quel. Les guillemets n'existent pas en dehors du texte - on ne les dit, pas plus qu'on ne les lit : on les écrit - ils attirent l'attention sur une notion problématique. Plus problématique encore, la réalité apparaît entre guillemets, enfermée, entre des signes (le langage) graphiques (l'écriture), typographiques : l'impression est double. Les guillemets marquent les limites connues du texte connu. Également connu, l'aphorisme de Ludwig Wittgenstein identifie et confond à la fois : « Les limites de mon langage sont les limites de mon monde ». Entre guillemets tous deux, la citation ne les distingue pas. Pour Charles Sanders Peirce l'homme lui-même est un signe : « It is that the word or sign that the man uses *is* the man himself. [...] Thus my language

²¹⁹ Aussi indigné que Baudelaire, Henri Fantin-Latour peint un tableau en hommage à Henri Delacroix (1864), pour contrebalancer l'indifférence avec laquelle sa mort fut accueillie. Ce qui frappe c'est que, s'agissant d'un peintre qui défendit explicitement son affiliation au réalisme, Édouard Manet et son groupe, il réalise une peinture qui est un *remake* du *Prévôt des marchands* et de *Édiles de la ville de Paris* (1647-1648) de Philippe de Champaigne, un tableau qu'il avait eu l'occasion de voir dans une collection particulière exposée en 1860.

²²⁰ L. Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, Collins, London & Glasgow, 1966, 42.

is the sum total of myself ; for the man is the thought »²²¹. La réalité *sous parole, au pied de la lettre*, toujours. Cité, le discours se raréfie :

- Ah ! Mais Cambremer, c'est un nom authentique et ancien, dit le général.

- Je ne vois aucun mal à ce que ce soit ancien, répondit sèchement la princesse, mais en tous cas ce n'est pas euphonique, ajouta-t-elle en détachant le mot euphonique comme s'il était entre guillemets, petite affectation de débit qui était particulière à la coterie Guermantes²²².

Le narrateur de Proust observe dans cet écartement quelque chose de semblable à ce que Bakhtine allait appeler *pokazannyj*²²³ qui, traduit par l'anglais *displayed*, évoque le *déploiement* d'un mot qui se détache, mais qui, en même temps, reste « hors jeu », *dis-played*. Une barrière énonciative intercepte, même pour le distinguer, l'énoncé raréfié, qui vient d'ailleurs chargé de sa particularité.

Comme le personnage de Borges dans « Utopie d'un homme qui est fatigué », Laforgue croyait aussi que nous ne disons rien d'autre que des citations ; alors, pourquoi les indiquer ? Sa poésie, ses contes n'exigent pas les marques de l'étrangeté pour conserver cette qualité rare. Plus qu'une citation, la répétition de Laforgue fragmente la phrase et la réunit, brise et fonde, émeut les fondements de la communication : l'ex-citation cesse de l'être ou devient plus

²²¹ Charles Sanders Peirce, « Some Consequences of Four Incapacities », *Writings of Ch.S. Peirce. A Chronological Edition*, II, 1867-1771, Indiana University Press, Bloomington, 1984, 241.

²²² Marcel Proust, *Du côté de chez Swann. À la recherche du temps perdu*, I, Gallimard, Paris, 1954 (1978 imp.), 337.

²²³ M. Bakhtine, *The Dialogical Imagination*, Edited by Michael Holquist, University of Texas Press, Austin, 1983, 427.

stimulante. L'altération forme un creux par où le discours sort du texte, comme si les mots étaient cités malgré le poète, en passant ; ce sont des coïncidences qui ne surviennent pas au hasard seulement parce qu'elles sont inévitables et c'est cette inévitabilité essentielle que la poésie convoque.

Cracher sur l'Art ! l'Art pur ! sans compter le poète²²⁴.

Si la condition *palimpsestueuse*²²⁵ est une vérité verbale pour écrivains et lecteurs en général, dans le cas de Laforgue c'est une vérité à grands cris : il proclame l'écriture d'un lecteur - de plusieurs lecteurs - puisqu'il lit en silence (une lecture) et à voix haute (autre lecture). Il écrit sur des écrits, il surécrit, en partant de textures prêtes et disposées, de matériels usés, les seuls à partir desquels il peut élaborer ses textes, en mettant à découvert la nature d'un langage qui est toujours une seconde nature.

Mais, que sont les œuvres des hommes si, dès qu'on modifie les citations, les systèmes s'effondrent ? Et si l'existence n'était que la conséquence d'un raisonnement ou d'un hasard ? « Puis je *pense* et, après avoir pensé, je doute. Je doute si notre pensée rime à quelque chose de réel dans l'univers. Et je m'ennuie »²²⁶. Comme Paolo et Francesca, de *la Divine comédie*, comme Don Quichotte ou Madame Bovary, comme n'importe quel personnage, Laforgue commence par aborder la réalité par les textes depuis leur intériorité textuelle ; ce n'est qu'en cette intériorité qu'il trouve quelque chose qui rime, quelque harmonie véritable. L'impossibilité de distinguer le rêve de la réalité, l'art de ce qui ne l'est pas,

²²⁴ LC, SR, I, « Complainte des Blackboulés », 128.

²²⁵ Ce dérivé est de Philippe Lejeune.

²²⁶ Lt., SR, IV, Lettre XXVII à Ch. Ephrussi (Berlin [13 mars 1882], lundi), 119.

provient du manque d'adaptation-acceptation du *réel*, un mot qui sert à nommer le cauchemar lucide de celui qui croit au « DÉMON DE LA RÉALITÉ »²²⁷. Et Hamlet dit encore : le dégoût, la cruauté, la désolation, « une livre d'yeux crevés »²²⁸, et la conviction que la justice n'est rien d'autre qu'un mot entre autres. Seul, seul face aux textes, il tourne le dos au reste. Telle est sa *tergiversation* (*versare* signifie « tourner » et *tergum*, le dos), substantielle et poétique. À partir de cette substance textuelle, la *tergiversation* n'a de cesse.

Ses *Fleurs de bonne volonté* « tergiversent », de belle manière, *Les fleurs du mal*, *L'Imitation de Notre-Dame la Lune* tergiverse *l'Imitatio Christi*, en imitant un livre dont il avait revendiqué au début l'imitation. L'imitation fait école ; par exemple, le narrateur de Pierre Menard²²⁹, qui cultive la citation comme une fleur dotée de la meilleure volonté, attribuerait à Louis-Ferdinand Céline ou à Joyce cette œuvre à laquelle Laforgue fait tant de fois allusion dans sa correspondance. *Les Complaintes* tergiversent les chansons populaires qui se nomment ainsi et se répètent dans chaque « Complainte » jusqu'à atteindre, par leur variété et leur répétition, à l'archétype : la « Complainte des Complaintes » qui veut être un autre *Cantique des Cantiques* où s'entrecroisent, dans le modèle des modèles, lamentations et cantiques, entre chagrins et plaisanteries.

Malgré l'ancienneté et l'universalité de l'imitation, cette pantomime textuelle constitue l'aspect le plus généralisé d'une culture qui, comme l'actuelle, ne cesse d'insister, par tous les moyens, sur les redondances inévitables autant de la continuité que de la rupture. La *fragmentation* du discours, qui

²²⁷ ML, SR, III, « Hamlet... », 34.

²²⁸ Ibidem.

²²⁹ J.L. Borges, « Pierre Menard, ... », *Œuvres complètes*, Op. cit., I.

est une de ses conséquences, fait partie du bricolage culturel qui constitue, d'après Barthes, une pratique prioritaire de l'apprentissage français institutionnel. Dans son autobiographie, il met en valeur l'importance de la dictée dans la formation scolaire, littéraire et générale de tout Français. Une véritable fétichisation de la dictée et du cahier où l'élève doit copier des phrases célèbres comme une partie de ses *devoirs*. Comme Flaubert, comme Lautréamont, Laforgue parodie ce procédé : la répétition sentencieuse s'abat sur les phrases. Répétées par Laforgue, les expressions changent de ton, *donnent le ton* « Laforgue », par lequel s'altèrent les connaissances bien connues en les mêlant à des formules scientifiques, des proverbes, des paroles de chanson innocemment répétées par tous, mais qui, par une association insolite, deviennent soudain inquiétantes.

Dans une lettre à sa sœur Marie, où il intercale quelques vers qu'il confie à sa discrétion, compatissant pour son frère malade, il lui écrit : « Ce pauvre Albert. Il me semble d'ici l'entendre toussoter. *Sana, sana*, etc. Et Sarah ! vous ne me parlez jamais de Sarah ! »²³⁰ Dans une de ses remarques scrupuleuses qui le caractérise, Debauve formule une première note où il explique que « Sana est probablement l'abréviation courante pour sanatorium ». Si l'attribution de l'abréviation est correcte, il faudrait écarter l'explication, qui ne l'est pas. Outre l'isovocalisme de la rime avec Sarah, la répétition cite littéralement une comptine fort courante dans l'ambiance domestique et familiale uruguayenne : « *Sana, sana, colita de rana* » (littéralement : guéris, guéris, petite queue de grenouille) où le son répète le verbe, le même rythme et la rime, le mode affectueux entonné pour soulager la douleur et distraire par enchantement la plainte des petits enfants. Outre la rime,

²³⁰ AH, III, Lettre 73 bis (303) à Marie Laforgue, 1255.

l'apparition de la grenouille s'introduit dans l'imaginaire du batracien qui est présent dans l'analyse consacrée par Knauth à Laforgue, associant son caractère et sa figure, sa vie et son nom à un crapaud : « Laforgue the Frog »²³¹. Il ne serait pas non plus étrange de percevoir quelque coassement de ce batracien chez Prufrock, le nom du personnage d'Eliot.

Bien que petit, « un petit navire » est le vaisseau fantôme où Ugolin, comme le terrifiant équipage de la douce chanson enfantine, n'a aucun scrupule à manger ses propres fils, qui ne lui avaient jamais déplu, en évitant, compatissant et émouvant, à sa façon, de les laisser orphelins, d'une part, et affamés, de l'autre²³² :

Il était un petit navire
Où Ugolin mena ses fils.
Sous prétexte, le vieux vampire !
De les fair' voyager gratis.

Au bout de cinq à six semaines,
Les vivres vinrent à manquer,
Il dit: « Vous mettez pas en peine
Mes fils n' m'ont jamais dégouté ! »

Il faudrait tout mettre entre guillemets, ou rien. Seul, entre des mots, rien que des mots, il ne peut que les répéter : « *Words !, words !, words !*, entendez-vous ! des mots, des mots, des mots ! »²³³, répète Hamlet, ou Laforgue, aussi réitératif que lui, des mots qui répètent des mots d'un autre auteur et d'un même personnage, mais en deux langues. De la même

²³¹ A. Knauth, « Transport poétique par voix maritime. Laforgue entre l'Amérique et l'Europe », in *La cuestión de los orígenes / Lautréamont & Laforgue / La quête des origines*, Op. cit., 21.

²³² FBV, SR, II, « L'île. Le Vaisseau-fantôme », 96.

²³³ ML, SR, III, « Hamlet... », 40.

façon qu'il traverse les frontières, comme celui qui traverse espèces, espaces ou épées (*swords*), ce sont des mots qui raccourcissent les distances et les différences. « Words, words, words », dans un contexte où il ne serait pas recherché d'écrire (ou d'entendre) : word-s-word-s-words : « [...] 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 »²³⁴. Comme dans un vieux discours quichottesque sur les armes et les lettres, il les répète pour s'assurer une assimilation entre les mots, rimes provisoires en attente d'une plus grande harmonie, avec l'espoir d'un accord universel que, de Cratyle à nos jours, les poètes espèrent encore.

²³⁴ Idem, 45.

(On ouvre les parenthèses)

Changeant de nom, de rôle (d'âme !)²³⁵

Si, parce qu'ils sont prévisibles, Laforgue omet les guillemets de ses citations, parce qu'ils sont inattendus, il multiplie les parenthèses. La fréquence de ce signe de ponctuation, rarement poétique, est plus surprenante en poésie, où le caractère digressif ou explicatif et rationnel de l'expression enfermée entre parenthèses constitue une incise qui s'intercale et interrompt l'énoncé pour formuler des éclaircissements, ce qui est étranger à l'intensité énigmatique de la condensation poétique. De sorte que l'interruption surprend du fait même de son interruption et de son impertinence, surtout quand elle commence par interrompre, ou finit par interrompre, opérations que la discursivité logique conçoit difficilement.

Dans « Petites misères de juillet », la première et la dernière strophe apparaissent entre parenthèses, symétriques et déconcertantes. La raison symétrique n'épargne pas l'absurde d'un commencement et d'une fin qui, par ces marques d'intercalation, contrarient leur statut. Le recours est efficace : il réactive par des signes qui viennent d'ailleurs un

²³⁵ J. Laforgue, « Le vrai de la chose », 1^{ère} publication : *La Revue Indépendante*, avril 1888.

registre étranger qui s'ajoute à la première personne poétique qui, d'un geste théâtral, s'écarte de la scène (un aparté) et se met de côté, en utilisant cette marginalisation pour feindre sa complicité avec le lecteur-auditeur ; une complicité deux fois suspecte.

Au moyen des parenthèses, Laforgue réussit aussi à théâtraliser la *question* poétique. Dans « Petites misères d'août » - une autre des *Petites misères* - et dans « Air de binou », du même livre, l'aparté des parenthèses se renforce par des points d'interrogation. Ce sont des signes qui interrompent, éclairent, interrogent. La digression et le dialogue donnent un air familier au langage parlé, une poésie qui est plus près des spontanéités propres à l'oralité et à l'humour qu'elle suscite. Les questions qui sont posées à la fin des strophes respectives, entre parenthèses, récupèrent l'*peironeia*, l'ironie socratique de celui qui, se mettant de côté, interroge son auditeur afin de lui faire supposer son ignorance, en recourant au dialogue pour donner plus de vraisemblance à un discours qui tend de toutes ses forces à la vérité ou l'ironise. Comme les parabases dans la comédie antique, quand le chœur se faisait le porte-parole des intrusions d'un auteur qui se dispose à intervenir mais qui, préférant demeurer hors de la scène, crée, par sa voix *autorisée*, une zone latérale où le discours entre parenthèses filtre de l'intérieur. Une fugue visible du moi de l'auteur va et vient entre des espaces distincts.

La rupture est double : si les points d'interrogation brisent la surface lisse du discours, trouant le mur et ouvrant une sortie vers l'espace extérieur en quête d'une réponse requise, les parenthèses entrouvrent une fissure par laquelle s'insinue le soupçon d'autres strates que la fluidité artificielle ou plus élaborée de l'écriture cache généralement.

Guillemets, parenthèses, d'autres signes, sont des signes écrits et, de surcroît, des signes conventionnels de l'écriture, emblèmes graphiques qui favorisent des formes de repliement sur soi donnant lieu à un espace intérieur, intime, un aspect anticipé et condensé de ce qu'on appelle couramment « monologue intérieur ». Un discours que le roman du XX^e siècle a développé de façon monumentale dans des extensions romanesques que le cinéma a adapté à sa technique et que la science a analysé à la lumière de la sienne. Le monologue, qui était devenu fort à la mode au XIX^e siècle, inauguré dans les salons et les cabarets les plus fréquentés, n'acquiesce pas de prestige littéraire jusqu'à ce que les anthologies se préoccupèrent de l'inclure, et que certaines théories lui attribuèrent les qualités nécessaires pour l'instituer en genre considéré comme « l'expression la plus originale de la gaîté moderne, car il allie la fumisterie à la gravité »²³⁶. Borges qualifie de « *monólogo callado* » (monologue tu), un discours silencieux qui fait entendre les héros des romans « penser prolixement », et assure, d'après une déclaration faite par Joyce à Valery Larbaud, qu'il dérive du Français Édouard Dujardin, quelque'un qui fut très près de Laforgue. C'est Dujardin (conjointement à Félix Fénéon) qui présenta l'édition de ses *Derniers vers*, œuvre posthume, en 1890, attribuant la récurrence de cette espèce de monologue intérieur au rapport de Laforgue avec la psychologie d'Édouard von Hartmann et les théories de l'inconscient (qui n'annoncent pas Sigmund Freud et ne lui doivent rien) qui l'avaient tant marqué.

²³⁶ D. Grojnowski rapporte les travaux des frères Coquelin, *Le Monologue moderne* (1881) et *L'Art de dire le monologue* (1884), dans sa « Poétique des 'Complaintes' », in AH, I, 524.



L'ironie est possible

Laissez faire, laissez passer ;
Laissez passer, et laissez faire ;
Le semblable, c'est le contraire²³⁷.

En revanche, Paul Celan, un autre des poètes exilés, répétait plus récemment « *No pasarán* » (Ils ne passeront pas), un *mot de passe*, et bien que cela passe pour une consigne, Derrida sait que l'autorisation convenue peut être aussi une interdiction²³⁸. La contradiction fait accéder à un monde « mis de côté », biaisé, entre parenthèses, parabases, parodies, recours de passage et opérations de marginalisation, répétitions qui, en mimant la diction, la contredisent ou, en mimant la phrase toute faite, la contrefont. Dans ce discours poétique, comme dans le conte de Borges « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius », « un livre qui ne contient pas son contre-livre est considéré comme incomplet »²³⁹, et cette pratique de la controverse, plus que l'excentricité d'un lieu fantastique, révèle la gestion contradictoire de la littérature où une parole

²³⁷ LC, SR, I, « Complainte de Lord Pierrot », 134.

²³⁸ J. Derrida, *Schibboleth*, Paris, Galilée, 1986.

²³⁹ J.L. Borges, « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius », *Fictions, Œuvres complètes*, Op. cit., I, 462.

parle contre elle-même. Il arrive quelque chose de semblable avec les livres dupliqués et différents que mentionne le narrateur de *L'invention de Morel* : « Je sortis le livre ; je les comparai : ce n'étaient pas deux exemplaires du même livre, mais deux fois le même exemplaire »²⁴⁰. Chez Borges, comme chez Adolfo Bioy Casares, les ambiguïtés de l'identité favorisent la coïncidence de sens contraires, qui n'est pas rare ou est aussi fréquente que la cohérence discontinue de l'histoire et de ses protagonistes ou auteurs.

La poésie concentre cette énergie contraire, une contrariété qui est aussi nature¹ le au langage que le langage est naturel à l'homme : le plus grand artifice de sa nature. La poésie de Laforgue aussi nie deux fois : d'abord, le langage nie la réalité ; ensuite – bien qu'en même temps – le langage se nie lui-même. Ainsi proposée, la dualité constitue *une figure ironique*, une figure qui déborde les définitions de la rhétorique et les limites de ses classifications tropologiques, engageant la nature verbale dans tous ses aspects. Comme la philosophie et la critique, l'ironie est une question de mots, et tous deux savent (ex)poser la vérité en question, qui est un fait de mots autant qu'un risque. L'ironie, comme la vérité, comme la beauté, est possible. Aussi n'est-ce jamais une certitude mais « une marge de possibilité ». C'est dans ce sens qu'elle s'identifie à la nature du langage et aux ambivalences d'une révélation-occultation qui constituent son caractère. La solution ironique est une dissolution ironique, un trait d'esprit, une saillie :

D'un Port-Royal port de Circée
Où Pascal n'a d'autres *Pensées*

²⁴⁰ Adolfo Bioy Casares, *L'invention de Morel*, Robert Laffont, Paris, 1973, 99.

Que celles du roseau qui jase
Ne sait plus quoi, ivre de vase...²⁴¹

Pour Sören Kierkegaard l'ironie n'est pas la vérité mais la voie pour l'atteindre, un moyen d'accéder qui commence par la mettre en question. Cependant c'est, en effet, une stratégie de vérité, une stratégie véritable puisque, énonçant ce qu'elle énonce et impliquant son contraire, elle virtualise une étendue où, entre ses deux extrêmes, une certaine vérité doit avoir sa place. Mais cela ne va pas plus loin.

Sans autre forme de procès, Aristote définit l'ironie comme « quelque chose qui dit une chose et en signifie une autre », une définition qui, avec des variantes, reste valable jusqu'au XVIII^e siècle, mais qui s'applique à l'ironie comme elle pourrait s'appliquer à toute autre figure. Cette généralité, peut-être, corrobore simplement que l'ironie est *la figure du langage*, de la même façon que Laforgue est *la figure de l'ironie*. Son travail constant de répétition et rétractation habilite un procédé dissolvant. En répétant, il ne confirme pas : il réitère ou retire ce qui a été dit, intercale des intrusions qui, sitôt introduites, écartent ; il fait des gestes de connivence qui, soulignant la complicité, excluent. De sorte que, lorsqu'il laisse entendre la voix de l'auteur, son approche de sincérité n'entraîne aucune médiation, mais la ridiculise plutôt. Pour rire ou pour de bon, sa voix est là pour rappeler le caractère fictif de la fiction, la piètre réalité de la réalité et l'ambiguïté de toute représentation, qui est représentation de présence autant que d'absence, affirmation et négation, faisant de l'ironie une instance dialectique, un recours au dialogue à

²⁴¹ INDL, SR, I, « Guitare », 219.

partir duquel la voix de l'auteur se fait entendre au moins deux fois, et dans tous les sens.

Attrapé par le mot, *pris au mot*, écartelé entre la littéralité et l'ironie, le héros des *Moralités légendaires* participe du génie romantique, mêlant des sentiments, oscillant entre joie et mélancolie, spontanéité et aspiration à l'infinie. Il ébauche un sourire triste en un geste *humoresque* qui, avec la même grâce, se moque autant de l'esprit de sérieux que de l'espièglerie. Tragique, l'ironie est une arme à double tranchant, le mot qui exprime les sentiments du personnage est le même que celui qui se retourne contre lui, en représailles d'un sens littéral que le héros tragique refusait de reconnaître.

Dans le cadre agreste d'un paysage romantique, la nature libre et sauvage, entre bois et ruisseaux, où il aspire à se rencontrer lui-même, Pan, génie de la forêt, tombe dans le piège de ses propres mots et reste attrapé par le sens contradictoire d'une drôlerie qui se moque du fatalisme de l'ironie d'une « antinomie aussi irréductible »²⁴² et des contrastes qu'elle concilie : « Que faire, quand on *aime*, sinon attendre ainsi, en plein air, en essayant de s'exprimer par l'art ? »²⁴³ Pour vouloir comprendre, le Pan de Laforgue, réplique d'une divinité naturelle, se soumet aux artifices de l'art, sans pouvoir se soustraire ni aux mots qui répètent et révoquent, ni à l'ennui de vérifier cette curieuse répétition :

Pan se réabandonne à son galoubet imparfait mais fidèle et digne d'être appelé 'mon vieux'. Il commence l'antique ballade : *Je suis dégoûté des fraises des bois*, et aussitôt s'arrête, dégoûté de la ballade elle-même²⁴⁴.

²⁴² ML, SR, III, « Pan et la Syrinx ou l'invention de la flûte à sept tuyaux », 188.

²⁴³ Idem, 182.

²⁴⁴ Idem, 184.

Son discours ne progresse pas, il revient sur ses pas, interroge, analyse, traduit, se contredit. Moins stupéfait que le bourgeois qui ne sait pas qu'il sait, Pan se livre à une déconstruction sauvage sans le savoir : il applique les opérations critiques de « *reversal and reinscription* » qui fondent ses procédés et, séduit par la virtualité ironique de l'écriture, il désarticule mot, discours, prosodie, code - plusieurs codes - et coactive la vigueur de sa rigueur. Rien n'échappe à la fureur littéraire et métalinguistique du faune ; sur ses lèvres, amour et art sont des *théories* de l'amour et de l'art ; les fleurs et les tiges qu'il effeuille « comme un vil maniaque » illustrent *la beauté sans fin* définie par Kant ; dans les échos de la forêt résonne *l'art pour l'art* que Théophile Gautier réclame ; son intrépidité est la résistance aux lumières de la raison que préconise l'auteur de ces moralités légendaires et philosophiques.

- Ô 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 ses deux syllabes quelconques et si neutres ?

Pour moi, voici ce que je m'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 ! »²⁴⁵

²⁴⁵ Laforgue met en jeu la ressemblance graphique entre des mots interidiomatiquement homonymiques. Ils s'écrivent pareillement, mais ils ont des significations différentes. Le français *aime* s'écrit comme l'anglais *aim* = but, mais *but* en français s'écrit comme l'anglais *but* = mais. Idem, 185.

Le personnage invoque la femme deux fois, en lui déclarant son amour deux fois, comme s'il le niait, en faisant de son étonnement une question, de ses sentiments des mots, en se glissant en biais d'une langue à une autre langue. *Pan* embrasse tout, mais est aussi une partie, un morceau ; c'est la partie et le tout :

- Tout est dans Tout !²⁴⁶

Et *Tout* ce qui (lui) arrive, arrive par les mots. Il n'y a pas de barrières idiomatiques qui s'interposent et stoppent la force naturelle de son être hybride, pieds et queue de bouc, cornes sur le front et torse d'homme couvert de poils. Contrairement à son rival, le savant et ordonné Apollon, il a connu une participation presque insignifiante dans la littérature. Comme *Pan* ne représente ni l'équilibre ni la beauté, tout s'emmêle dans son entourage, bien que ne règne pas simplement le chaos, mais un ordre transposé et, par conséquent, un autre *chaosmos* (le croisement laforguien est de Joyçe et continue à jouir d'une fortune considérable).

W. Benjamin dans son essai bien connu sur *La tâche du traducteur*, et Knauth²⁴⁷, plus récemment, dans les travaux décisifs consacrés au thème et à ses variations interlinguistiques, auraient l'un et l'autre adhéré à l'argument de Peirce, quand ce philosophe affirme l'existence d'une identité translinguistique, au-delà de la langue et des différents idiomes : « That is to say, the man and the external sign are identical, in the same sense in which the words

²⁴⁶ Idem, 202.

²⁴⁷ A. Knauth, « Littérature universelle et plurilinguisme », in L. Block de Behar (Ed.), *Comparative Literature Worldwide : Issues and Methods / La littérature comparée dans le monde : questions et méthodes*. AILC/ICLA, Montevideo, 2000, 15-36.

homo and man are identical »²⁴⁸, et une coïncidence entre langues que ne rogne pas l'humour poétique de Laforgue. Le mot espagnol *fin* est, en français, *but*, mais pour un lecteur anglais *but* se lit *mais* ; en revanche *aime* est amour en français et *aim*, but, en anglais. Le poète met sur les lèvres d'une divinité suffisamment primitive sa quête de l'originalité à travers le langage, ou un langage original paradoxalement croisé, où sifflent les flèches lancées par l'amour pour atteindre une cible, dégonflant la grandiloquence des doctrines, entre langues différentes, dont les théories esthétiques précédentes (l'identification de la beauté, de l'amour et de la vérité, la finalité sans fin, l'art pour l'art, etc...) n'avaient pas tenu compte.

S'il se peut qu'elle ait, hors de l'art pour l'art, un but²⁴⁹.

L'intention de Laforgue aura-t-elle été de faire des idiomes des mythes, des objections des buts, des objectifs de l'amour, de sa force bestiale de l'esprit et de ce Pan un *pun* ?

Les messages croisés d'allusions superposées, de citations à tort et à travers, de faux éclaircissements et d'(im)postures contradictoires, font hésiter la compréhension trop chiffrée, établissant une sorte de « sélection culturelle » dirigée vers quelques *happy few* - que le français du roman a consacré dans l'anglais des origines. Rares sont les conspirateurs qui renforcent l'« isolement » (la notion est de Kierkegaard), consolidant la solitude *recherchée* qui est le difficile statut hybride de Laforgue au monde, un étranger partout : Européen à Montevideo, Américain en France, Français parmi les Prussiens, une conjugaison d'étrangetés

²⁴⁸ Ch. S. Peirce, Op. Cit., 241.

²⁴⁹ INDL, SR, I, « La lune est stérile », 259.

que son ironie constante recherche et renouvelle. L'affirmation de Kierkegaard énonce un principe général qui fait dériver la considération historique en note biographique : « Les personnes d'un milieu supérieur (il s'agit naturellement ici d'un rang spirituel) parlent le langage de l'ironie comme les rois et les souverains parlent le français, pour que le profane ne le comprenne pas ; c'est ainsi que l'ironie est en train de *s'isoler*, car elle ne veut pas être comprise par le commun des mortels »²⁵⁰.

L'ironie expose un jeu de contradictions entre lesquelles la réalité reste en suspens, ou suspendue, parce que le caractère verbal et artistique de l'écriture l'oblitére. Selon Kierkegaard, l'ironiste transforme l'histoire en mythe : il la réinvente. Mais Laforgue, sans méconnaître cette invention, réinvente aussi le mythe :

- Je suis Pan.

- Pan qui ?

- Je suis... bien peu en ce moment, mais en général je suis tout, je suis le tout s'il en fut. Comprenez-moi, c'est moi qui suis et la plainte du vent...

- Et Éole, alors ?²⁵¹

De sorte qu'il ne reste rien qui ne soit invention de sa chimère. Ni nature, ni histoire, ni religion, ni mythe, ni limites n'échappent à l'illusion que l'ironie révèle et démystifie :

Vos grands yeux annoncent quelque chose que j'appellerai le christianisme, et vous portez haut la tête

²⁵⁰ Sören Kierkegaard, « Le concept d'ironie », *Œuvres complètes*, II, Éditions de l'Orante, Paris, 1975, 224.

²⁵¹ ML, SR, III, « Pan et la Syrinx... », 192-193.

comme une qui regarde par-dessus les troupeaux des Pan pour voir si le Messie ne vient pas encore !...²⁵²

Semblable aux fusions symboliques que Gustave Moreau rassemble chez lui, où les images bibliques partagent le même espace que les païennes, de différente provenance, comme dans un musée imaginaire mais réel, l'ironie de Laforgue n'accède pas à une autre attitude rhétorique, qui ne concernerait qu'un besoin expressif particulier, mais à une conception qui engage, par le langage, la réalité entière, la mettant en question, lui répondant, affectant une totalité qui, diverse et divertie, existe *sub specie ironiae*. L'ironie habilite une négativité illimitée, exprime l'infini absolu qui, grâce à la poésie, consent à la manifestation d'une subjectivité en liberté où les nymphes, les walkyries, Caliban et le Messie se retrouvent dans un même Panthéon qui répète ses spectres dans des miroirs affrontés. En lisant Laforgue, non seulement Gide allait découvrir qu'aucun livre n'est innocent du moment que l'acte d'écrire comporte une réflexion sur sa propre écriture, une réflexion au second degré, une affirmation et sa négation correspondante, une création et le scepticisme qui l'annihile.

[...] Elle est toujours là, à son aise dans le thym, le considérant toujours de ses regards virginalement intelligents, de sa moue virginalement intelligente.

Non ! On ne regarde pas avec cette inimitable innocence !²⁵³

Si l'on disait plus haut qu'il ne valait pas la peine de marquer les citations par des guillemets parce qu'alors il

²⁵² Idem, 201-202.

²⁵³ Idem, 190.

faudrait tout marquer, en conséquence de quoi cette totalité annulerait cette marque, cela ne vaut pas la peine non plus, pour la même raison, d'indiquer l'ironie qui est la *diversion* latente, inhérente à toute écriture. Plus d'une fois, ironiquement peut-être, le besoin s'est fait sentir de disposer un « signe d'ironie », d'introduire un signe graphique qui la distinguât comme les points d'interrogation et d'exclamation distinguent respectivement leurs fonctions linguistiques ou expressives. Il est certain, aussi, que l'ironie requiert une intonation spéciale qui module l'écriture mais, ainsi prévue, la priverait de sa « modification contextuelle »²⁵⁴, qui fait d'elle une ouverture, une création inachevée et par conséquent infinie, que les pratiques de lecture - une gestion pragmatique - habilitent.

L'ironie de Laforgue met en question l'histoire par le mythe, le mythe par ses contes, ses textes par ses textes :

Chez moi, c'est Galathée aveuglant Pygmalion !
Ah ! faudrait modifier cette situation...²⁵⁵

Ce sont des vers de « Dimanches » du recueil *Des Fleurs de bonne volonté* ; cent pages plus loin, dans un autre « Dimanches » de *Derniers vers*, il réplique :

(Mon Moi, c'est Galathée aveuglant Pygmalion !
Impossible de modifier cette situation.)²⁵⁶

²⁵⁴ René Wellek, *A History of Modern Criticism, 1750-1950*, 5, *English Criticism, 1900-1950*, Yale University Press, New Haven & London, 1986, 158.

²⁵⁵ FBV, SR, I, 66.

²⁵⁶ DV, SR, II, 151.

Cette autoréférencialité ironique, que Schlegel aurait qualifiée d'ironie, assure une circulation de sens qui n'affaiblit pas pour autant l'incompréhension claustrophobique des tours ni le vertige de qui, depuis cette hauteur, se penche sur l'abîme. « Quels dieux seront capables de nous racheter de ces ironies ? », se demande l'auteur de *Über die Unverständlichkeit*, intéressé qu'il est aussi par l'ironie comme moyen d'incompréhension, une entrave intellectuelle par laquelle la poésie symboliste et postsymboliste clôtureront le sens en forme d'obscurité si dense que seuls la précéderaient les cris énigmatiques de l'oracle, ou ces poèmes où l'attention dispensée au langage empêche qu'on les comprenne, ou permet qu'on ne les comprenne que comme choses, objets non communicatifs, clairement non transparents.

Le Concile féerique, publié dans la revue *La Vogue* (juillet 1886), échantillon très bref de théâtre poétique, a été considéré comme exemple d'œuvre non originale puisque Laforgue l'a composé en réunissant cinq poèmes différents des *Fleurs de bonne volonté*, avec quelques variantes. Il note lui-même qu'il s'agit de « deux pièces en une » et il ne ferait pas d'objection à ce qu'on les définisse comme exemple accompli d'autoparodie : le poète écrit et lit ce qu'il écrit pour recommencer à l'écrire.

On voit s'opérer un double mouvement, semblable au *dédoublement* par lequel Baudelaire explique la nature du comique, une variante artistique de la réflexion philosophique, la duplication réfléchie qui, par l'ironie, se constitue en « comique absolu » révélant le rapport conflictuel de l'homme avec la nature, le conflit de la *distance*, qui est la base de toute réflexion : « Qu'est-ce que ce vertige ?

C'est le comique absolu ; il s'est emparé de chaque être »²⁵⁷. Paul de Man²⁵⁸ suit l'évolution de la notion d'ironie qui, chez Baudelaire, aurait commencé modestement, à ce qu'il dit, comme une autodéception qui a pu facilement atteindre les dimensions de l'absolu. N'étant au début, généralement, que litotes ou sous-entendus, ce qui est également circonspect, mais contient en soi le pouvoir de se transformer en hyperbole, glissant alors vers les démesures de l'exagération. La dimension ironique ne peut méconnaître la remarque de Socrate, un *gnothi seauton* nécessaire : l'homme sujet et objet de sa propre connaissance devient chez Laforgue - par le biais des théories de von Hartmann - « la rage de vouloir se connaître - de plonger sous sa culture consciente vers 'l'Afrique intérieure' de notre Inconscient domaine »²⁵⁹.

(Comment lui dire : « Je vous aime » ?
Je me connais si peu moi-même.)²⁶⁰

Dans un autre des « Dimanches », il avoue :

Bref, j'allais me donner d'un « Je vous aime »
Quand je m'avisai non sans peine
Que d'abord je ne me possédais pas bien moi-même²⁶¹.

²⁵⁷ Ch. Baudelaire, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », *Œuvres complètes*, II, Gallimard, Paris, 1993, 540.

²⁵⁸ P. de Man, « The Rhetoric of Temporality », *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1983.

²⁵⁹ D. Grojnowski, « Fortune et infortune littéraires de Laforgue », in *AH*, I, 81.

²⁶⁰ FBV, SR, II, « Dimanches », 42.

²⁶¹ DV, SR, II, « Dimanches (Bref, j'allais me donner) », 151.

Par la poésie, lucide et ludique, le poète réussit à réunir les deux extrêmes de la philosophie et de l'humour, résumant ainsi la difficile conciliation homme-monde, une conciliation épistémologique à laquelle Laforgue essaie de parvenir, paradoxalement, au moyen de l'accumulation de citations déplacées, par entrecroisement d'idiomes et de codes, au moyen de commentaires marginaux, une sorte d'accompagnement musical syncopé qui trouble le discours et ce qui en découle. Il exhibe les images d'une vision qui, pour Baudelaire, impliquait la condition d'*artiste*, celle de celui qui se sert du langage comme du « matériel d'un métier », mais qui, en même temps, est aussi instrument, deux en un, matériel et instrument, dualité qui l'écarte, par le mot, du mot, du monde et de lui-même.

Les frères Goncourt, dans leur *Journal* en 1885, année de la mort de Kierkegaard, attribuaient la mélancolie humoristique à une tristesse (*à*) *peine*, qui ne manque pas de douceur et où l'ironie se rit dans un coin. Ce sont les mélancolies de Hamlet, de Lara, de Werther, de René, voire de peuples « plus septentrionaux que nous », disaient-ils. Dans cette série, peut-être par une discrimination qui s'énonce, il manquerait Laforgue. Seule l'arbitraire septentrional et les dates - autre circonstance accessoire - l'excluent de ce *Welthumor*, du découragement, « un relâchement de l'urgence vitale » qui est aussi sa tonalité.

Si le monde a commencé par la parole, la discussion ou la dérogation de son sens par l'ironie, ou sa rémission au silence, justifieraient la disparition d'une entité prétendument stable que les pessimismes philosophiques et poétiques précipitent dans le néant. L'indolence opiniâtre, devant le *néant* restant et le nihilisme, se perçoit dans l'ennui, la perception aiguë d'une nullité universelle que le néologisme *ennuiversel* parodie tristement. Comme l'ironiste de

Kierkegaard, les ambivalences de la parodie prennent au sérieux *la nada*, le néant, ce qui diffère de ne prendre *nada*, rien, au sérieux : « Or, comme il n'y a aucune continuité chez l'ironiste, les sentiments les plus contradictoires s'y succèdent. Tantôt il est un dieu, tantôt un grain de sable. Ses sentiments sont aussi fortuits que les incarnations de Brama. [...] *L'ennui* est la *seule continuité* qu'il possède. L'ennui, cette éternité sans consistance, cette fade félicité, cette profondeur tout en surface, cette satiété affamée. Mais l'ennui, c'est précisément la synthèse négative résorbée par la conscience personnelle où s'effacent les contradictions »²⁶².

Par la réflexion critique, l'ironie pénètre la pensée et imprègne la poésie en découvrant son inhérence contradictoire, mais il ne s'agit pas d'une découverte défavorable. Au contraire, elle stimule l'aptitude extralucide qui multiplie de façon obsédante les contradictions, et le poète, tout en sachant qu'elles existent, ne pourra les ignorer ni les arrêter. La perplexité initiale de Borges à son époque ultraïste, surpris par l'adjectivation antithétique et la fréquence de mots qui embrassent les « termes opposés d'un même concept »²⁶³, fut à l'origine de son esthétique : la découverte d'une coïncidence de contraires qui ne laisse de surprendre ; en l'hypersémantisant il l'appliquera à son propre nom : le nom propre de Borges qui, comme celui de Pan, comme tant d'autres, propres et communs, emblématise ces contradictions qui le déterminent. Un étonnement sans cesse.

Promouvant cette attitude réflexive, « l'ironie ne perd jamais le fil ; l'ironie tient ferme à son système de référence,

²⁶² S. Kierkegaard, « Le concept d'ironie », *Œuvres complètes*, II, Éditions de l'Orante, Paris, 1975, 257-258.

²⁶³ J.L. Borges « La métaphore », *Œuvres complètes*, Op. cit., I, 848.

c'est-à-dire distingue entre la lettre et l'esprit et garde le contrôle du rapport exact de l'esprit à la lettre »²⁶⁴. De là que Jankélévitch voie l'ironiste sauter comme un acrobate, un bon funambule qui ne perd ni ses réflexions ni ses réflexes : « L'ironie, mimant les fausses vérités, les oblige à se déployer, à s'approfondir, [...] à révéler des tares qui, sans elle, passeraient inaperçues ; elle fait éclater leur non-sens, elle induit l'absurdité en auto-réfutation, c'est-à-dire qu'elle charge l'absurde d'administrer lui-même la preuve de son impossibilité ; elle fait faire par l'absurde tout ce que l'absurde peut faire lui-même »²⁶⁵. Bakhtine entrevoyait les mêmes propriétés comme des traits d'humour, d'ironie et de sarcasme, d'une carnavalesation qui s'atténue jusqu'au silence. Le mime ne parle pas. Gilles, indolent, drapé dans la blancheur d'un déguisement peint sur la toile d'Antoine Watteau, représente Gaspard Deburau, le mime de l'époque, le plus célèbre par poètes et romanciers qui, limités par les mots, se pressaient pour l'applaudir au théâtre des Funambules. Il fut, à son tour, le modèle de *Pierrot fumiste* (1882) que Laforgue présente, entre ses autres personnages, comme « poète très lyrique et boursier, 30 ans »²⁶⁶, languide sosie du Baptiste du film *Les enfants du paradis*, interprété par Jean-Louis Barrault, un homme de théâtre particulièrement sensible à l'œuvre de Laforgue, qu'il n'hésite pas à mentionner *Au Paradis des enfants*²⁶⁷. C'est Barrault qui mit en scène son *Hamlet ou les suites de la piété filiale* au Théâtre de l'Atelier, en avril 1939.

²⁶⁴ Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, Flammarion, Paris, 1964, 62.

²⁶⁵ Idem, 107.

²⁶⁶ AH, I, *Pierrot fumiste*, 499.

²⁶⁷ LC, SR, I, « Grande Complainte de la Ville de Paris. Prose Blanche », 182.

Hamlet, Pierrot, Lohengrin, Laforgue, entre palais, cirques, carnaval et scène, partagent le caractère taciturne, le spleen qui définissait le romantique par sa vocation au malheur, mais qui, à partir de cette affliction apathique, sa « triste joie », distrait ce « Watteau du café-concert » que fut Laforgue, ainsi que ses amis et ses lecteurs.

Blancs parias, purs Pierrots

Ah ! sans Lune, quelles nuits blanches !²⁶⁸

Choisir entre un grand nombre de travestis et revêtir un déguisement approprié à la figure poétique qu'il se crée lui-même, telle est la démarche qui importe le plus à l'ironiste et qui lui prend le plus de temps. Cependant, pour définir son choix primordial, Laforgue n'a pas dû hésiter autant que l'avait prévu Kierkegaard. Dans la confusion attentive de ses synthèses ironiques, entre des figures mystiques d'un syncrétisme fort peu cohérent, Laforgue intègre mythes, religions, philosophies, œuvres célèbres et récentes, connaissances scientifiques contemporaines, mentions bien connues, répétées ou implicites : « Ô enchantement lunaire !

²⁶⁸ INDL, SR, I, « Locutions des Pierrots », 234.

Climat extatique ! Est-ce bien sûr ? Est-ce l'Annonciation ? N'est-ce que l'histoire d'un soir d'été ? »²⁶⁹

Il n'est pas possible de transcrire tous les textes où les occurrences anachroniques et anatopiques des citations se concentrent, recueillies par la lecture, dans un même espace. La multiplicité et le désordre des références comblent l'imagination de telle manière que ces connaissances - communes ou érudites, déplacées et désarticulées, réunies par les licences du bricolage - fondent la sagesse, la confondent. Accablée par les excès du sens, l'analyse renvoie l'imagination à l'origine, à l'instance où se forment mythes et connaissances, quand se fonde la sagesse que la sagesse elle-même nie et la poésie espère :

[...] je vous chanterais tout ce que je suis ! Oh ! je chanterais fantastiquement ! La sobriété classique me fait rire ! Des *Kyrie*, des *Gloria in excelsis*, et puis des airs gracieux et un peu vifs de mon pays natal.

- 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 ionique²⁷⁰.

Dans une des *Moralités*, la Syrinx « pousse un strident éclat de rire de Walkyrie »²⁷¹ ; dans une autre, Lohengrin ne méconnaît cependant pas l'opéra de Wagner. De façon obsédante, réapparaît Pierrot, adapté de la *Commedia dell'Arte*, personnage banal, fort connu à l'époque, popularisé par la chanson « Au clair de la lune » que, du fait de sa notoriété, Laforgue parodie plus d'une fois.

²⁶⁹ ML, SR, III, «Pan », 218.

²⁷⁰ Idem, 193.

²⁷¹ Idem, 195.

Ressemblerait-il à Hamlet, doublement littéraire, personnage dépouillé et auteur du drame, l'ami dont il n'a même pas la plume pour écrire un mot ?

L'écriture de Laforgue assimile, en français de poète honnête, une galerie de personnages légendaires, littéraires, historiques, populaires, connus, anonymes, de toute origine : « Ci-gît n'importe qui »²⁷², tous pareillement égaux, dans la paix déchantée du cimetière.

Une fois qu'il abandonne le ton de pessimisme tragique des *Sanglots de la terre* (1878-1883) et le remplace par le sarcasme et les éclats de ses *Complaintes* (1880-1885), quand il passe du sanglot aux chansons, des plaintes de moins en moins tristes, commence à se profiler Pierrot, le mime qui résume thèmes et craintes de tous les Pierrots et aussi de Lohengrin, de Hamlet, de l'homme de lettres qui est autant lui que ses personnages. Derrida²⁷³ dit que Pierrot est le frère de tous les Hamlet qui harcèlent le texte de Mallarmé ; en effet, il ne rivalise pas avec lui, mais au contraire, fraternellement, se constitue en personnage des personnages. Laforgue l'inclut dans *Les complaintes*, dans *L'Imitation de Notre-Dame la Lune* (1881-1886), dans *Des fleurs de bonne volonté* (1881-1886) et dans sa petite pièce *Pierrot fumiste* (1882). Dans la poésie française, la saga des Pierrots est nombreuse et féconde. Parmi les plus remarquables : *Pierrot valet de la mort* (Jules Husson, dit Champfleury), *Pierrot assassin de sa femme*, de Paul Margueritte (l'auteur du « soliloque muet » qu'évoque Mallarmé dans sa « Mimique »), *Pierrot posthume* (Gautier), « Pantomime » et « Colombine » (Paul Verlaine), *Pierrot sceptique* (Huysmans et Léon Hennique), *Pierrot lunaire* (Albert

²⁷² LC, SR, I, « Complainte de l'Ange incurable », 111.

²⁷³ J. Derrida, « La Double séance, I », *La Dissémination*, Seuil, Paris, 199-257.

Giraud). Fantomatiques et tragiques, traditionnels et modernes, plus populaires que les autres mortels, ils montrent un aspect étrange. Tout à la fois rares et fréquents, ils procèdent d'une autre terre, d'une autre manière :

Blancs enfants de chœur de la Lune,
Et lunologues éminents²⁷⁴

Ils présentent

Une face imberbe au cold-cream,
Un air d'hydrocéphale asperge²⁷⁵.

Doublement pâles, solitaires, ils n'alternent ni ne changent ; discriminés par leur identité artificielle, d'origine incertaine, faits de poussière lunaire, ils retournent à cette « ordure stellaire » (*stellar junk*, dit Wallace Stevens). Ils renient la Terre, quoiqu'ils ne sachent pas grand chose de « l'alme Lune »²⁷⁶ et se formulent les mêmes questions dont débattent depuis des siècles les poètes de cette planète :

Mais où sont les Lunes d'antan ?²⁷⁷

Des questions qui ne répondent pas à d'autres questions. Qui François Villon interrogeait-il sur le sort de ces puretés si blanches et si froides, nouvelles et éternelles, neiges lointaines comme les lunes ? Contrairement au psalmiste, ces « dandys de la lune », bien qu'ils viennent et veillent depuis les hauteurs, n'ont que peu à voir avec Dieu. Quand ils font

²⁷⁴ INDI, SR, I, « Pierrots », 227.

²⁷⁵ Idem, 221.

²⁷⁶ Idem, 242.

²⁷⁷ Idem, « Locutions des Pierrots », 247.

vœu de silence, ils le rompent pour annoncer un autre silence :

Le cœur blanc tatoué
De sentences lunaires,
Ils ont : « Faut mourir, frères ! »²⁷⁸

Plutôt indifférents, ils déambulent, le geste crispé par une patience sceptique qui répète la sentence du trappiste sans partager sa dévote résignation. « Car c'est des gens blasés »²⁷⁹, aussi « Bref, le violet gros deuil est ma couleur locale »²⁸⁰, et bien qu'ils ne croient plus eux-mêmes à leurs pantomimes dolentes, ils continuent à faire des imitations, toutes égales, avec un visage et une tenue qui ne les distinguent plus ni ne les identifient. Ils font ce qu'ils savent faire ; c'est un savoir triste - comme disait Adorno -, comme celui qui dit « le vin triste ». Leurs parodies sont peu critiques. Ils répètent sans conviction, acceptant les indifférences homophoniques de signes et de cygnes : « je ferai le cygne »²⁸¹, en habits blancs, en cherchant à savoir si quelqu'un apprécie leur beauté « au clair de la lune », mais comme la chandelle moribonde de la cantilène, comme celle de Pierrot, ils ont « la cervelle morte »²⁸². Peu importe non plus la lucidité de la connaissance parce que, sages ou sots, « tôt ou tard, nous mourrons ». En attendant, le mouvement insensé est, par son absurdité, grotesque :

- Oh ! de moins en moins drôle ;

²⁷⁸ Idem, « Pierrots », 223.

²⁷⁹ Idem, 224.

²⁸⁰ Idem, « Pierrots (Scène courte, mais typique) », 231.

²⁸¹ LC, SR, I, « Complainte de Lord Pierrot », 133.

²⁸² Idem, 132.

Pierrot sait mal son rôle ?²⁸³

Cela ne vaut pas la peine de dissimuler la maladresse, mieux vaut reconnaître les revers de ce monde à l'envers, que Pierrot épie, la tête entre ses pieds :

Tiens ! l'Univers
Est à l'envers...

- Tout cela vous honore,
Lord Pierrot, mais encore ?²⁸⁴

Dans le cercle clos de la piste, Pierrot répète les surprises stéréotypées du répertoire, les pirouettes exactes du cirque qui s'interrompent brusquement, coupant le souffle, comme les questions que pose Laforgue. Ailleurs, il est chagrin de n'avoir pas appris auparavant ces facilités personnelles : « Je devrais être clown, j'ai manqué ma destinée »²⁸⁵. Semblable aux spectacles de cirque, la poésie sent l'assaut de la continuité, la brusquerie qui conserve une certaine énergie de l'initiation, la fluidité syntaxique se désarticule en imitant les négligences d'un discours en langage parlé, hors de propos. En ne se produisant pas sur le théâtre qui la représente, ou dans le roman qui la raconte, la poésie rechigne et résiste à plus de coupes, différentes de celles que les conventions établissent et ont dû établir parce que ni les mouvements ni les pensées ne finissent sur un point final ou une rime et à la ligne.

²⁸³ Idem, 135.

²⁸⁴ Idem, 133.

²⁸⁵ Lt, SR, IV, Lettre à M^{me} Mullezer [Berlin], Dimanche de matin, Spleen. [février 1882], 123.

La faille syntactique libère un désordre de l'intérieur, il se forme un creux dans le discours, une incohérence logique qui donne lieu à une expression différente, où le discours court et discourt. L'évidence de l'omission vaut plus que le mot capable de la désigner et le recours sert aussi, symptomatiquement, à établir, à l'évidence, que celui qui comprend par le mot peut se passer de lui. Plus qu'un inachèvement, l'interruption indique le geste qui, inachevé, évoque la relation qui se prolonge au-delà de ce que les signes désignent. La rhétorique appelle « aposiopèse » ce recours fort.

Semblables à l'ironie musicale des finales « déconcertants » d'Erik Satie, les gestes coupants surprennent parce qu'ils ne sont pas des finales, bien que rien ensuite ne se poursuit, car il ne se passe rien, ou passe seulement l'impression que quelque chose devrait continuer. Les coupes abruptes s'additionnent aux interrogations que Laforgue prodigue, également en fin de strophe ou de poème - malgré la prudence conseillée par Baudelaire quant à l'usage d'un procédé qui ne serait efficace qu'à dose modérée. L'excès fait partie de la gesticulation exaspérée du clown, de sa négligence théâtralisée qui, exposée, ne laisse d'être choquante, (in)adéquation transitoire et pathétique à une petite histoire à rebonds :

Va, et les gouttières de l'ennui !
Ça goutte, goutte sur ma nuque...
Ça claque, claque à petit bruit...
Oh ! ça claquera jusque... jusque ?... ²⁸⁶

²⁸⁶ FBV, SR, II, « Complainte des Crépuscules Célibataires », 102.

Il répète *jusque* (esp. *hasta*) jusqu'à l'ennui (esp. *hastío*), à en être las, la question qui ne conclut pas, laissant une pensée en suspens, plusieurs fois, parce que c'est une question sans conclusion aucune, et qui ne finira jamais ; c'est la question de ce monomane dissolu, « Par ses travaux de décadent et de reclus ? »²⁸⁷

La tendresse ne parvient pas à compenser le désenchantement de celui qui se profilait comme célibataire né et, bien qu'il arrive à se marier comme Pierrot (*Pierrot fumiste*), Laforgue abandonne le palais, l'impératrice, les privilèges de sa charge pour vivre avec son épouse. En revanche, dans son œuvre, c'est son alter ego qui préfère l'abandonner : « Te voilà veuve irremariable »²⁸⁸, dit Pierrot à Colombinette, après une unique nuit d'amour, pas la première, puisqu'il décide de partir plutôt que d'adultérer par l'indifférence de l'intimité quotidienne les élans vertueux de son pur amour.

Lys ! ivoire ! satin ! neige, épiderme de la femme aimée ! albâtre. Il n'ose la toucher²⁸⁹.

Pâle, chaste et retenu, élégant et silencieux, comme Margueritte, le mime qui impressionnait tant Mallarmé, pensif et dubitatif comme Hamlet, cygne solitaire à la recherche de neiges passées, avec son visage d'hostie blanchie, Pierrot est « un homme de lettres ». Cette fois c'est Laforgue qui le qualifie ainsi dans sa farce. En tenue de lune, Pierrot ne se cache pas sous son masque blanc, mais il disparaît peu à peu en retrait et mutisme théâtraux, écrivant

²⁸⁷ FBV, SR, II, « Célibat, célibat, tout n'est que célibat », 45.

²⁸⁸ AH, I, *Pierrot fumiste*, 512.

²⁸⁹ Idem, 508.

sans paroles « sur la page qu'il est »²⁹⁰, reflété, à l'endroit ou à l'envers, dans la glace, la *luna* (« lune »), dit l'espagnol.

Il n'a pas besoin d'intimité mais de distance, il préfère le blanc, qui n'est pas une absence de couleur, mais la couleur antérieure au spectre, la candeur parce qu'elle trompe moins, l'indifférence qui ignore la passion. Pierrot tombe dans des extravagances à peine intrépides d'un antihéros invitant à une aventure amoureuse très poétique, peu érotique, sur les terres de Watteau : le tableau au lieu de l'île, les mythes au lieu de l'action, Gilles n'embarque pas pour Cythère tout en restant à proximité.

Bien qu'il ait renoncé à l'espace sidéral, « avant d'être dilettante et pierrot j'ai séjourné dans le cosmique »²⁹¹, l'esthétique aimable et festive du poète n'abandonne pas le silence éternel de la Beauté²⁹² qui traverse un parcours circulaire, une tautologie entre deux langues, ou un truisme en miroir dans *Cosmos is Beauty* (Ralph Waldo Emerson), et qui, bien qu'il l'invoque dans sa prière, ne peut se libérer de tant de beauté (Rafael Cansinos Assens), parce que dans ce monde la beauté est commune (Borges) et fut, avant, difficile (Socrate).

²⁹⁰ J. Derrida, « La double séance », *La dissémination*, Seuil, Paris, 222.

²⁹¹ Lettre de Laforgue à G. Kahn, citée par Léon Guichard, *Laforgue et ses poésies*, Nizet, Paris, 1977, 60.

²⁹² Mp (MdF), « Littérature. Notes sur Baudelaire », 116.

Une claire terre de poètes

Ah ! sans Lune, quelles nuits blanches !²⁹³

Sur le point de sauter, en suspens, à distance, Pierrot fait des acrobaties à la Lune, le lieu commun et contradictoire de la répétition « Lunes l'une après l'une », pluralité en série que Verlaine ne se plaisait pas à trop distinguer, poétiquement convaincu de la singularité qu'à l'encontre de la grammaire, le sens-ouïe français défend. Pour Laforgue la lune est autant l'initiation : *l'une* et le but, *el blanco*, en espagnol, la cible blanche visée par le parcours récurrent de sa poésie :

Ah ! la Lune, la Lune m'obsède...

²⁹³ INDL, SR, II, « Locutions de Pierrots », 234.

Croyez-vous qu'il y ait un remède ?²⁹⁴

Dans « La Lune », de *L'Auteur*, Borges ne peut non plus s'évader du mystère ni de ses rites, les écrits qui célèbrent l'amitié silencieuse de la lune et les énigmes de l'amitié, que deux poètes évoquent : *Per amica, silentia lunæ*. Il fait peut-être allusion à Laforgue quand il invente l'histoire d'un homme qui

Fit le projet d'un gigantesque répertoire
Qui, dans un livre écrit, chiffrât tout l'univers²⁹⁵

et qui, en écrivant le dernier vers, dans un soupir de soulagement, élevant les yeux au Ciel et voyant en l'air « un disque blanc », comprit que dans son délire démesuré il avait oublié de chiffrer la lune. En racontant cette histoire dans sa poésie, il attribue à l'oubli le maléfice

Qui menace tous ceux dont le bizarre office
Est de changer en mots notre condition²⁹⁶.

Le monde n'est pas différent de l'écriture qui le chiffre et la Lune n'est pas exclue de la (in)version spatiale de l'écriture. Ce n'est ni en l'invoquant, ni en l'imitant, ni en « l'omettant » que le poète peut conjurer son maléfice. Car maléfice il y a, en effet ; comme si le poète ne pouvait éviter cet étrange sortilège, un « revenant » survient dans la traduction de Néstor Ibarra que reproduit l'édition de la Pléiade. Par art de magie - nocturne ou noire -, Laforgue apparaît précisément

²⁹⁴ Idem, « Jeux », 270.

²⁹⁵ J.L. Borges, « La lune », *Œuvres complètes*, Op.cit., II, 35-36.

²⁹⁶ Ibidem.

précédant Leopoldo Lugones - ce qui est à moitié juste puisque, dans l'original, Borges ne le mentionne pas :

Inquiet que quelqu'un - Laforgue ? Lugones ? -
N'eût déjà mis la main sur le sable ou sur l'ambre.

Or dans ce poème il ne nomme que Lugones :

Bajo el vivo temor de que Lugones
Ya hubiera usado el ámbar o la arena.

Quel truchement a converti le silence en nom ? Quel simple trucage assigna à Laforgue cette condition d'intrus dans un espace qui est tout à fait sien ? Et Virgile ? L'amitié intime, que Borges entretient avec les deux poètes à travers la lune silencieuse, tait son nom, mais Ibarra les mentionne. Quel effet maléfique fait pousser cette « pervenche » dans le vers d'un poème où la fleur est absente ? Là où l'omission du nom est sujet et secret, faut-il le révéler ?²⁹⁷

Est-ce ou n'est-ce pas « la fiancée impossible »²⁹⁸ de ce personnage triste de *Lunario sentimental* de Lugones qui, craignant de perdre son amour, craint de s'éprendre et, se croyant Endymion, l'homme qui fut aimé par la lune ou, sans le vouloir, amoureux d'elle, finit dans un lac, dormant à ses côtés. Solitaire, comme le poète, il prévoit, découragé, les amours fugaces, et s'abandonne au hasard, tantôt par peur,

²⁹⁷ D'après la confirmation, formulée par Nicolás Helft dans sa correspondance personnelle, ce dont je le remercie, Laforgue n'est pas mentionné non plus dans les éditions antérieures du poème : « Laforgue n'apparaît pas dans ce poème ni dans l'édition pré-originale de *Sur*, 1959 ».

²⁹⁸ Leopoldo Lugones, « La novia imposible », *Lunario sentimental, Obras poéticas completas*, Aguilar, Madrid, 1974, 304-310.

tantôt par oubli, sous la lune de fiction des vers de Verlaine, de Lugones, de Ludovico Ariosto ou de Francisco de Quevedo que Borges rappelle dans sa vaste mythologie où figure, aussi, la lune d'en face ou celle du coin. Comme eux, Laforgue-Hamlet-Lohengrin-Pierrot ne connaît de plus haute passion que la beauté d'une lune partagée :

Je sens l'effroi de la beauté ; qui osera me condamner
si cette grande lune de ma solitude me pardonne ? ²⁹⁹

« Pierrot est le frère de tous les Hamlet qui hantent le texte de Mallarmé », poursuivait Derrida en faisant allusion à un personnage qui souffre de cette fraternité illusoire, comme une *passion* esthétique, rarement sentimentale et érotique, qui s'éclaire du sens religieux du terme. C'est la même adoration mystique et « miss » à la « Vierge des nuits, plaine de glace »³⁰⁰, plate et froide, pleine de grâce, à qui, à la fin de ses *Complaintes*, Laforgue offre les « Litanies des derniers quartiers de la Lune », et comme le Christ, il y a des siècles, il lui consacre une *Imitation*. On pouvait prévoir qu'imitant des imitations, il parodie maintes fois, à commencer par le titre, la religion et l'imitation : ce n'est pas le Christ mais Notre-Dame, ce n'est pas Notre-Dame la Vierge, mais la Lune, bien que la lune soit Vierge et Dame. « *Madona et Miss* », pour le poète c'est « Une *miss* coquette »³⁰¹, comme pour Lugones, qui ne cache pas les tournures, rictus et francs symboles de Laforgue qui prolifèrent à n'en plus pouvoir : masques blancs, apprêtés au morbide *cold-cream*,

²⁹⁹ J.L. Borges, « Quasi-jugement dernier », *Lune d'en face, Œuvres complètes*, Op.cit., I, 63.

³⁰⁰ ML, SR, III, « Lohengrin... », 106.

³⁰¹ L. Lugones, « A la luna de verano », *Lunario sentimental, Obras poéticas completas*, Aguilar, Madrid, 1974, 301.

chairs d'asperges éclairées sous des tuniques lunaires ou les larges chapeaux de Watteau et des Pierrots sans lune, qui errent sans but au milieu de « lunologues dandys »³⁰².

En grande partie, la modalité chorale de la poésie contemporaine s'enracine dans ce régime imitatif qui n'imité pas la « réalité », mais imite toujours une autre imitation, ouvrant la voix à d'autres copies, ou le fermant en cirque :

- Façon de dire peu commune
Que Tout est cercles vicieux ?

- Vicieux, mais Tout !
- J'aime mieux
Donc m'en aller selon la Lune³⁰³.

Avec Pierrot comme protagoniste, le carnaval célèbre en plein l'inversion de rôles et de fonctions. Le paradoxe commence dès le départ : la première poésie de cette apologie nocturne et lunaire s'intitule « Un mot au soleil pour commencer ». La série continue à décrire climat, faune et flore de la lune, continue à invoquer son Immaculée Conception et insiste sur sa stérilité en recourant à toute sa réserve scatologique, dans une carnavalisation où défilent sans masques des papes abortifs, des excréments logiques de fœtus, des myriades d'animalcules, des esthétiques de l'Art pour l'Art (une théorie qu'il partage à moitié : « Où la faim d'Infini justifie les moyens »)³⁰⁴, des Infinis sans fin, des moyens sans fins, des fins avec des moyens, conciliés féeriquement ou pierrotesquement en une procession qui s'impose à une imagination qui se laisse porter. Basé sur von

³⁰² L. Lugones, *Lunario sentimental*, passim.

³⁰³ INDL, SR, I, « Dialogue avec le Lever de la Lune », 249.

³⁰⁴ Idem, « La Lune est stérile », 260.

Hartmann et ses théories de l'inconscient, quoique peu spectaculaire, le spectacle embrasse aussi celui qui le contemple :

Je m'agite aussi ! mais l'Inconscient me mène ;
Or, il sait ce qu'il fait, je n'ai rien à y voir³⁰⁵.

³⁰⁵ Idem, 261.

Orgies passables

Passants d'été,
Pistes d'automne !³⁰⁶

Princes et monarques absolutistes défilent, on confesse la foi d'un philosophe opposé à l'optimisme d'une science peu progressiste qui tolère des contradictions ou les établit ; il pense par paradoxes, formule des questions, ne lésine pas sur des exclamations du langage parlé dans un contexte peu commun, accordant cette « grâce subite de la conversation »³⁰⁷, qui est la complicité ou l'humour. Il

³⁰⁶ LC, SR, I, « Autre complainte de l'Orgue de Barbarie », 116.

³⁰⁷ J.L. Borges, « Note sur (à la recherche de) Bernard Shaw », *Œuvres complètes*, Op.cit. I, 791.

prodigue des formules, des formes petites, concises, qui énoncent avec précision à partir d'un discours qui les repousse, qui s'écarte des définitions du genre, dans un régime énigmatique et esthétique, en déclarant :

L'Art est tout, 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 part³⁰⁸.

Laforgue, comme Valéry, considère que Pascal est un philosophe aux traits de personnage théâtral. Les poètes sont d'accord pour le reconnaître capable de faire usage de la comédie de la connaissance : « une sorte de Hamlet », moins saxon, moins français et, comme tous deux, poète.

Inconscient, descendez en nous par réflexes :
Brouillez les cartes, les dictionnaires, les sexes.

Tournons d'abord sur nous-même, comme un fakir !
(Agiter le pauvre être, avant de s'en servir.)³⁰⁹

Entre des masques d'Arlequin, de pauvres Pierrots sans lune et des Colombines en crise, Lugones reprend intertextuellement la farce :

Cœurs galants
Qui en comédie d'amour
Perdent (*Agiter avant
de s'en servir*) leur candeur³¹⁰.

³⁰⁸ INDL, SR, I, « La Lune est stérile », 259.

³⁰⁹ LC, SR, I, « Complainte de Lord Pierrot », 132.

³¹⁰ L. Lugones, « A las máscaras », *Lunario sentimental*, Op. cit., 234. Les italiques sont de Lugones.

L'absurde en provoque d'autres. Borges se réfère au *Nulario Sentimental* au lieu de *Lunario sentimental*, qui est le titre du livre de Lugones, afin de faire rebondir le sens entre *luna* et *nula* (fr. lune et nulle), ou de se moquer du nom du poète. Au lieu de Leopoldo Lugones, Borges et ses amis parlent de Don Leogoldo Lupones³¹¹, parce que lui-même, en citant Tirso de Avilés, avait joué auparavant avec les résonances nobiliaires de son lignage onomastique :

Antiguamente decían
A los Lugones, Lunones ;
Por venir estos varones
Del Gran Castillo y traían
De Luna los sus blasones³¹².

Auteur d'un *Romancero*, le « Roman-zéro, à gauche » d'après ses adversaires, pour qu'il n'y ait aucun doute sur la nullité des sentiments, des vides lunaires, et l'éternel Néant, même aux temps des avant-gardes et de ses affrontements sans trêve.

On entend des éclats de rire de masques provoqués par l'exultation du Carnaval : ces pauvres êtres s'agitent et s'investissent : d'autres, pas tous, s'amuse. Fatigué et apathique, Pierrot ne cache pas son déplaisir pour l'amour sexuel, la réciprocité si elle est *sexciproque*, les sensations si elles sont seulement *sangsuelles*, l'amour-sexe conjugués dans un hybride aberrant, une alliance qu'il n'approuve que parce

³¹¹ Mar-Bor-Vall-Men, « Romancillo cuasi romance del 'roman-cero' a la izquierda », in J.L. Borges, *Textos recobrados 1919-1929*, Emecé, Buenos Aires, 1997, 246-247.

³¹² Tirso de Avilés, « Blasones de Asturias ». Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental*, Op. cit., 197.

qu'elle serait nécessaire ou qu'il en aurait toujours été ainsi. D'un côté, le sexe ; l'amour, pour la lune. Comme Arthur Schopenhauer, mais moins cynique que candide, il mésestime avec langueur la force absurde de la vitalité sexuelle et résiste à l'amour des sexes quand il n'est pas vouloir mais vouloir vivre ou, sans le vouloir, donner vie à plus de morts :

La Rosace du Temple, à voir, dans le satin,
Ces sexes livrés à la grosse
Courir, en valsant, vers la Fosse
Commune des Modernes Noces³¹³.

« *El amor* » et « La mort », dans le croisement des deux langues, les sons des signes se confondent : L'amour à mort, le signifié et ses sens se ressemblent. Le sexe ne distingue pas les différences : c'est une question de vie et de mort ; il s'identifie avec les deux termes, dans l'acte, le sexe éteint toute opposition ; la procréation, la prolongation de la vie, se confond avec « la petitesse de la mort » (une façon peu heureuse de le dire). Par le sexe, dans le lit, coïncident vie, mort et amour, toujours la même histoire. De là la misogynie de Laforgue, qui est moins aversion de la femme que son corollaire - une petite couronne funèbre, une conclusion - par lequel il résume ses méditations sur la fin de la vie, la mort infinie et l'amour comme un moyen naturel auquel recourt le milieu naturel, doublement inesthétique. Mireille Dottin-Orsini dit que « 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

³¹³ FBV, SR, II, « La vie qu'elles me font mener », 82.

romantiques, fût-ce au prix de risquer une accusation en misogynie primaire »³¹⁴.

Vos intestins sucrés, vos pieds souples d'almée,
Vos poumons roses, votre cœur,
Et votre clitoris qui vous tordait pâmée
En de longs spasmes de langueur.
Aux trous des vos bleus yeux rêvera la vermine,
Vos blonds cheveux, soyeux, ardents,
Tomberont ; et, pour faire aux vers bonne mine
Vous rirez de toutes vos dents³¹⁵.

Les cinq strophes d'un de ses poèmes intitulés « Guitare » (vraisemblablement écrites entre 1879 et 1880) prolongent la complainte traditionnelle par le sort malheureux de la beauté féminine, le topique qui court depuis l'antiquité autour de la fatalité de la fortune qui guette les charmes de la femme, son amour, l'art, l'opéra et la mode, au son d'une guitare qui trouve dans l'excuse macabre un air de fête. Il ne mentionne les traits sensuels, l'excitations des ébats érotiques, la grâce des atours et des mouvements qui les animent, la ville des plaisirs mondains, que pour leur opposer la perversité de la Nature et de ses cycles, qui réclament les dépouilles. Laforgue bafoue les rituels funèbres dans un monde qui persévère dans la distraction, enterrant ce qu'il pleure aujourd'hui pour continuer les célébrations après.

Déchiré par cette « loi de la nature » qui double les obscénités de la mort en une « mise en lambeaux »³¹⁶, une

³¹⁴ Mireille Dottin-Orsini, « Jules Laforgue ou l'Ève nouvelle », in *La cuestión de los orígenes / Lautréamont & Laforgue / La quête des origines*, Op. cit., 232.

³¹⁵ ST, AH, I, « Guitare », 413. Cette citation transcrit la version publiée par J.-L. Debauve, différente de celle publiée par G.-Jean Aubry chez Slatkine, I, 201.

mise en scène tragique, le poète se complaît à annoncer la putréfaction, dénonçant la corruption qui progresse mine de rien, la survie de vers fervents et le rire forcé d'une denture fixe dans un crâne décharné. Se flattant de telles certitudes, il oppose et combine les raffinements du plaisir avec les marques de sa brièveté, le délice avec la crudité, la cruauté et la décadence, les gestes disloqués, la dégradation de tout en rien, les chemins noyés par le même « spleen devant l'Océan » ou par le néant courant du « Radeau du Nihil »³¹⁷, le salut retardé dans les ténèbres nocturnes des ennuis³¹⁸, ou dans « la longue nuit spleenique et solitaire »³¹⁹.

La danse macabre ne mesure pas la transcendance à l'éternité, mais le passage à la décomposition qui disperse en même mesure les *dissecta membra* de la charogne en une chorégraphie peu solennelle qui dégrade la féminité précédente. Les *vanitas* de Baudelaire, les impressions fausses ou les fosses de Boris Vian, les échos des os creux qui résonnent dans « les vivants et les morts » de Raymond Queneau, les fleurs plantées dans le trou que remplissait le nez et les panthéons surpeuplés de Georges Brassens, les trèfles qui poussent et les bestioles qui pullulent entre les cadavres, hantent l'imagination populaire et savante, donnant vie à une autre *Totentanz* dans une procession qui ne commence ni ne finit. Laforgue rejette la résignation du requiem et du tremblement des répons ; ce sont les années de l'irritation violente, du pessimisme dur, d'une résignation qui ne vient pas. La roue femme-beauté-sexe-vie-joie ne met

³¹⁶ Daniel Lefort, « Le ressentiment de la nature dans *Les Chants de Maldoror* », in *Lautréamont & Laforgue dans leur siècle. Cahiers Lautréamont* : livraisons XXXI-XXXII, 1995, 167.

³¹⁷ INDL, SR, I, « Climat, faune et flore de la Lune », 215.

³¹⁸ Ibidem.

³¹⁹ ST, AH, I, « Guitare », 413.

en avant que l'inutilité d'une infatuation qu'il fait rimer dans la nuit-ennui-Néant-océan et toujours le spleen :

Chiffons, bals, fleurs, parfums, passions, fantaisie,
Bouts de spleen devant l'océan,
Torrent béni des mille ivresses de la vie,
Tout est fini ; Néant, Néant !³²⁰

Il ressent pour Schopenhauer une certaine « anxiety of influence »³²¹ et, bien qu'il soit cet homme que l'Impératrice Augusta déteste, il n'hésite pas à lui dédier un pèlerinage à Francfort. Il se rappelle que, selon le philosophe, la femme réunit tous les défauts du genre humain et qu'elle existe « solely for the propagation of the species, and are not destined for anything else »³²². L'autre sexe ne lui inspire pas des amabilités, et en condescendant au dialogue il concède seulement un peu de raison à celui qui l'écoute : « La raison d'être de Ton Sexe ! »³²³ Comme ce n'est pas une raison suffisante, il se complaît, comme Pierrot, à contempler - de loin - la beauté féminine en s'efforçant de ne pas oublier que sa séduction fait partie des attributs naturels seulement disposés pour remplir la fonction de conserver la mortalité de l'espèce :

Avec tes accessoires,
Ce n'est plus qu'une annexe

³²⁰ Idem, 412.

³²¹ H. Bloom, *The Anxiety of Influence*, Oxford University Press, New York, 1973.

³²² A. Schopenhauer, « Of Women (from *Parerga*) », *The Will to Live. Selected Writings*, Edited by Richard Taylor, Frederick Ungar Publishing Co., New York, 1983, 300.

³²³ INDL, SR, I, « Locutions des Pierrots », 234.

Du Tout-Conservatoire
Où s'apprête Ton Sexe³²⁴.

Si c'est là l'excuse biologique, elle ne rachète pas non plus la femme ; qui est pour lui « fausse sœur, fausse humaine, fausse mortelle »³²⁵, ou bien il lui impute la même frivolité que « les exemplaires sottes désagréables » de Schopenhauer qui escamotent, sous prétexte de beauté, l'argument génital :

Du ciel bleu, un air tiède, des ondées d'avril, un temps charmant qui emplit les belles rues de jolies femmes qui se croient au printemps. Mes fenêtres donnent sur la promenade la plus fréquentée et je regarde. Il y en a d'adorables. Je passe des heures à les regarder, je fais de rêves. Mais bientôt je songe qu'elles ont, ces anges ! pantalons et organes génitaux - pouah ! pouah ! - c'est là, d'ailleurs, la grande tristesse de ma vie. - Oui, monsieur !³²⁶

Ni Schopenhauer, von Hartmann, Laforgue, Hamlet, Lohengrin, Pan ni Pierrot ne veulent tomber dans la grande trappe biologique. Ils refusent de faire passer la reproduction sexuelle pour le vénéré « mythe de la femme », une ruse culturelle qui use de la complicité de l'amour pour assurer la continuité de l'espèce et de la naïveté de l'homme qui se prête, de bon gré, à ce choix du piédestal dressé à la beauté virginale, à l'invention de cette hauteur dans le but d'empêcher - par monumentalisation obligée - le naturel

³²⁴ FBV, SR, II, « L'aurore-promise », 78.

³²⁵ LC, SR, I, « Complainte de Voix sous le figuier Bouddhique », 75.

³²⁶ AH, I, Lettre à Charles Henry [Berlin, entre le 5 et le 13 janvier 1882], 741.

d'une relation égale. Bien que l'admiration masculine fasse pencher la balance en faveur de la femme, le préjugé qui rend grâce à l'espèce ne disparaît pas :

Sœurs, mères, veuves, Antigones,
Amantes ! mais jamais ma Femme³²⁷.

Ni seigneur ni serviteur : seulement son égal. Peut-être l'a-t-il été par son refus obstiné des ambivalences de cette dévotion captieuse, la reconnaissance de Laforgue réitérée par Simone de Beauvoir dans *Le deuxième sexe*. Cependant, le respect pudique à l'extrême qu'il observe envers qui sera sa femme et les émouvantes précisions qu'il rapporte à sa sœur ont donné lieu aussi aux interprétations moins discrètes au sujet de l'un et de l'autre³²⁸. Si Pierrot désire son épouse vierge, si une fois possédée - une seule fois - il l'abandonne, la désertion ne s'explique pas par des aversions misogynes, mais par la sincère profession d'un amour égalitaire et poétique qui n'implique pas l'appétit charnel escompté :

Ô jeunes filles, quand serez-vous nos frères, nos frères
intimes sans arrière-pensée d'exploitation ! Quand nous
donnerons-nous la vraie poignée de main !³²⁹

Grojnowski³³⁰ observe qu'une grande partie du vocabulaire érotique de Laforgue procède de la révélation d'une génitalité qui coïncide, en outre, avec le penchant au sacrilège et la perte de la foi. Il attribue la force de sa « verve

³²⁷ FBV, SR, II, « Maniaque », 13.

³²⁸ Marguerite Duprey, *Jules Laforgue. Su vida, su obra, su mensaje*, Montevideo, 1987, 101-112.

³²⁹ Mp (MdeF), 48.

³³⁰ D. Grojnowski, « Poétique des « Complaintes », in AH, I, 531.

néologique » à une imitation de l'attraction sexuelle, à laquelle il assimile ses effusions. On est impressionné par l'énergie des mots qui, s'introduisant les uns dans les autres, semblent faire l'amour sur un thalame - un lit nuptial - textuel. On pourrait même ajouter que la géni(t)alité verbocréatrice ne serait pas étrangère à une sorte de boulimie biosémiotique car elle ne finit pas d'engloutir les mots pour prolonger la jouissance de les savourer à son gré. « La femme ne m'excite ni le cœur, ni la tête, ni les sens, - peut-être les sens -, mais cinq minutes toutes les deux semaines à peu près »³³¹. Comme le plaisir du texte pour Barthes, comme le secret de la secte du phénix pour Borges, la parodie de Laforgue contracte texte et sexe ; il fait table rase de la pâle honnêteté de Lohengrin qui se croyait « le lys fait homme »³³² autant que des impétuosité de la vestale :

- [...] Seriez-vous libidineuse, Elsa ?
- J'ignore le sens de ce mot³³³.

L'ignorance du signifié n'implique pas qu'Elsa méconnaisse les dualités qu'offrent les sens et les plaisirs sensuels :

- Enfant, enfant, enfant, connais-tu les pompes voluptueuses ? Vois les bonbons de mes jeunes seins, touche comme ma chevelure d'un noir tendre est sensuelle, sens, sens un brin mes pubéreuses... Ô rancœurs ennuiverselles ! expériences nervicides, nuits

³³¹ AH, I, Lettre 48 à Charles Henry [Bade], lundi [22 mai 1882], 781.

³³² ML, SR, III, « Lohengrin, fils de Parsifal », 122.

³³³ Idem, 131.

martyriséennes !... Aime-moi à petit-feu, inventorie-moi, massacre-moi, massacrilège-moi !³³⁴

Les accouplements verbaux imitent d'autres accouplements, contractant frénétiquement durant cette *Nox irae* les élans nocturnes et nuptiaux. Les passions d'Elsa et les mots qui les désignent s'accordent mimologiquement : une répétition sardonique crispe action et diction en une séquence vitale et verbale, en spasmes égaux, mais l'esprit n'est pas cruel ni le rire impur. Les mots se reflètent dans le miroir, comme Elsa ; comme si, en se contemplant, ils réfléchissaient avec un esprit critique sur eux-mêmes. Il y a une magie vitreuse dans l'air, animée par les mêmes mots qui la brisent : « Et voilà qu'elle se mire et s'admire ! [...] et arrange, arrange encore ses cheveux. (Quelle absence de sens moral !) »³³⁵. L'innocence du Chevalier du Saint Graal et « lys des croisades futures pour l'émancipation de la Femme »³³⁶ transforme d'abord Elsa en oreiller, non par miracle, mais par mot : « O mon bon, bon, bon oreiller, tendre et blanc comme Elsa ! »³³⁷ ; puis elle transforme l'oreiller en cygne :

[...]. Mon bon oreiller, blanc et pur comme un cygne !
Tu m'entends ?
Tu m'entends, mon cygne, mon cygne !³³⁸

et il lui adresse la parole en homme habitué à penser à ses problèmes plusieurs fois sur son oreiller, qui est toute ouïe : lys ou lit, une noble mention ou une audition effrontée ?

³³⁴ Idem, 131-132.

³³⁵ Idem, 112.

³³⁶ Idem, 116.

³³⁷ Idem, 134.

³³⁸ Idem, 135.

Dans la pluralité privilégiée de sens d'*entendre*, qui est autant « écouter » que « comprendre », les homophones, *cygne* et *signe*, bien qu'ils se comprennent différemment, s'entendent pareils. Les transformations rhétoriques successives, du signe qui se glisse dans un autre signe, accompagnent les transformations de (l')espèce linguistique et non linguistique - poétique toujours - anticipant l'évolution verbale-biologico-verbale et visuelle des transformations de Maurice Cornelis Escher qui commencent par le mot « Métamorphose » pour passer ensuite par les échiquiers - carrés-losanges-insectes-poissons-chevaux-maisons - et un château médiéval qui pourrait avoir appartenu au père de Lohengrin ou à celui de Hamlet, et finir par le mot « Métamorphose ». L'image montre ce qu'elle dit, le mot fait avancer une métamorphose sous les yeux, à image et ressemblance, autant dans la Bible qu'en poésie, le mot au début et à la fin dit et croît.

Dans le conte de Laforgue, dans la légende germanique et dans l'opéra de Richard Wagner, qui se complaît à récrire à sa manière, autant que dans le lointain Éden, la curiosité lance une connaissance et précipite une fin. En n'observant pas l'interdiction mythique, comme Ève Adam, comme Orphée Eurydice, Elsa perd Lohengrin, Colombinette Pierrot :

[...] et voici que l'oreiller, changé en cygne, éploya ses ailes impérieuses et, chevauché du jeune Lohengrin, s'enleva et vers la liberté méditative cingla en spirales sidérales, cingla sur les lacunes désolées de la mer, oh, par-delà la mer ! vers les altitudes de la Métaphysique de l'Amour, aux glaciers miroirs que nulle haleine de jeune fille ne saurait tenir de buée pour y tracer du doigt son nom avec la date !

Et c'est depuis lors, qu'à de pareilles nuits, des poètes célèbrent froidement et inviolablement dans leur front certaine petite fête de l'Assomption³³⁹.

Moralité et fin de la légende « Lohengrin, fils de Parsifal ».

³³⁹ Idem, 136.

Dans les tours vertigineuses

Dans le simulacre de cette *forgerie*, dans la ruse du mot inventé se frappe et se fond la plus grande mémoire possible³⁴⁰.

Si le terme *forgerie* n'avait pas été inclus au catalogue minutieux de la parodie qu'a proposé Gérard Genette³⁴¹, il conviendrait d'appeler *forgeries* ou plutôt *laforgeries* ces inventions de Laforgue. En admettant l'hypersémantisation, favorisée par le manque de signification des noms propres, on pourrait penser que la parodie dérive du propre nom du poète ou que sa réécriture fut déterminée par la signification que le nom pouvait suggérer. Laforgue revendique, en effet, la parodie comme une « propriété » paradoxale, comme un exercice parallèle du lecteur qui, en écrivant, réécrit. D'autre part, mais à propos de Joyce et sans s'occuper de Laforgue,

³⁴⁰ Jacques Derrida, *Ulysse gramophone. Deux mots pour Joyce*, Galilée, Paris, 1987, 25-26.

³⁴¹ Il désigne l'imitation la plus transparente, « L'état mimétique le plus simple, le plus pur, ou le plus neutre, ... celui d'un texte aussi ressemblant que possible à ceux du corpus imité, sans rien qui attire, d'une manière ou d'une autre, l'attention sur l'opération mimétique elle-même ... », G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982, 94.

c'est ce dernier sens que récupère Derrida pour désigner les occurrences de *Finnegans Wake*. La coïncidence n'est pas le seul fait du hasard et Laforgue lui-même avait coutume de favoriser le hasard et de l'abolir par une raison incertaine. Knauth savait « que le poète était un amateur des calembours portant sur les noms propres. Dans la lignée de *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' »³⁴².

Il serait difficile d'inclure les textes de Laforgue dans l'état mimétique le plus simple, le plus pur ou le plus neutre, parce qu'il pratique une imitation qui se sait et se présume telle ; au second ou troisième degré, au moins. Barthes écrit : « J'écris : ceci est le premier degré du langage. Puis, j'écris que j'écris : c'en est le second degré »³⁴³. On l'a déjà dit : en écrivant, Laforgue imite d'autres imitations, limitant la réalité jusqu'à l'omettre. « Réalité », « choses », « nature », « vérité », « sincérité », « fait » sont quelques mots qui serviraient le « Démon de la Vérité »³⁴⁴. Entre les imitations et homophonies qu'il prodigue, le sort de Laforgue se joue linguistiquement « sous le signe du singe », selon une sémiose simiesque que Dottin-Orsini attribue à un bestiaire plus que plausible : « Laforgue s'est amusé à semer son récit de singes, c'est-à-dire de *signes*, successifs »³⁴⁵.

³⁴² A. Knauth, « Transport poétique par voix maritime. Laforgue entre l'Amérique et l'Europe », in *La cuestión de los orígenes / Lautréamont & Laforgue / La quête des origines*, Op. cit., 24.

³⁴³ R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Seuil, Paris, 1975, 70.

³⁴⁴ FBV, SR, II, « Avertissement », 7.

³⁴⁵ Mireille Dottin-Orsini, « 'Trop long à raconter...' ou : première étude de *Mort étrange de Mme. Tissandier, femme de ce professeur d'histoire naturelle* », *VORTEX* No. 1, <http://www.orsini.net/laforgue/vortex1/dottin.htm>.

Les mots apparaissent cités ou disparaissent de la vue (*c'est façon de dire*) comme la réalité qu'ils désignent ; ils provoquent une crise de l'évidence, une « déchosification », où seul le processus de la textualisation devient évident. Barthes disait : « Nous pouvons même devenir des maniaques du second degré : rejeter la dénotation, la spontanéité, le babil, la platitude, la répétition innocente, ne tolérer que des langages qui témoignent, même légèrement, d'un pouvoir de déboîtement : la parodie, l'amphibologie, la citation subreptice. Dès qu'il se pense, le langage devient corrosif »³⁴⁶. Sans plus de bruit, furtivement, il oblitère ce qu'il prétend représenter et, en même temps, il comble l'expression de tous les sens possibles. Si Pound, grand admirateur de Laforgue, faisait allusion à la fonction sociale de l'écrivain quand il affirmait que « La littérature n'existe pas dans le vide »³⁴⁷, il est plus légitime de penser que ce vide disparaissait entre des livres qu'il écrit et récrit, entre des livres qu'il lit et relit : « Pauvre ! as-tu fini tes écritures... »³⁴⁸

On sait bien que Platon déplorait que le poète imitât (troisième imitation) les objets construits par les artisans (seconde imitation) parce que cette copie s'éloigne d'un degré de plus de l'Idée, dont il identifiait l'originalité à la vérité parfaite. La répétition de l'écriture par la propre écriture, l'obsession démesurée de la citation et de la parodie, que la critique comprend actuellement au second degré, est, selon Barthes, la caractéristique saillante du travail intellectuel et artistique contemporain. Entre la philosophie classique et la plus récente, crissent les mille-feuilles que chaque feuille de Laforgue fait tourbillonner ; ces vents qui agitent l'air du

³⁴⁶ R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Op.cit, 71.

³⁴⁷ Ezra Pound, *A.b.c. de la lecture*, Gallimard. Paris, 1966, 26.

³⁴⁸ FBV, SR, II, « Avertissement », 7.

temps d'attraites « moralités postmodernes »³⁴⁹ et légendaires, Platon les aurait trouvés sept cent vingt-neuf fois plus insensés. Alors que pour ce philosophe c'est seulement le philosophe qui parvient à connaître la vérité grâce aux attributs d'une intelligence qui l'empêche d'être séduit par la fausseté de la copie, pour Barthes, par contre, c'est l'imitation au second degré ou davantage, une imitation qui, une fois mise en mouvement, ne s'arrête pas et qui mérite d'être accusée d'un intellectualisme que ne renierait pas Laforgue.

C'est ce caractère intellectuel que Pound appelle *logopœia* et définit comme « the dance of the intellect among words »³⁵⁰ qui le séduit le plus dans l'écriture de Laforgue. Apparemment il ne connaît d'autre exemple poétique meilleur que le sien pour illustrer et fonder une *logopœia* qui favorise les dualités de l'image. René Wellek³⁵¹ dit que Pound a été très sélectif dans la reconnaissance de la poésie anglaise ; dans la poésie française, il ne reconnaît non plus d'autres poètes que Villon, Gautier, Corbière, Rimbaud et Laforgue, les plus sophistiqués.

Cette appréciation limitée de Pound rejoint celle de Eliot, qui remarquait chez les poètes symbolistes français une vision semblable à celle des « poètes métaphysiques ». En particulier, « J. Laforgue et T. Corbière se trouvent plus proches de l'école de Donne, dans plusieurs poèmes, que maints poètes anglais modernes », quant au goût constant pour amalgamer en une unité ces diverses expériences que l'homme commun disperse chaotiquement, irrégulièrement

³⁴⁹ J.-F. Lyotard, *Moralités postmodernes*, Galilée, Paris, 1993.

³⁵⁰ E. Pound, *Literary Essays of Ezra Pound*, New Directions, New York, 1968, 25.

³⁵¹ R. Wellek, *A History of Modern Criticism, 1750-1950*, vol. 5. *English Criticism, 1900-1950*, Yale University Press, New Haven & London, 1986, 158 et sq.

et fragmentairement. Dans l'essai de Laforgue sur Baudelaire, Eliot reconnaissait que le poète franco-uruguayen « had an innate craving for order; this is that every feeling should have its intellectual equivalent, its philosophical justification, and that every idea have its emotional equivalent, its sentimental justification »³⁵². Dans un passage différent, mais considérant ce même aspect depuis une perspective religieuse - c'est Welles qui commente - Eliot comprend que Laforgue recherche le *salut* à partir d'une plus grande plénitude de vie (*fullness of life*), résultat de l'association de pensée et de sensibilité³⁵³. De sorte que l'ironie de Laforgue - que Eliot et Pound découvrent, détachent et déchargent dans leurs écrits - résulterait d'une « war between the feelings implied by his ideas, and the ideas implied by his feelings », au point que Laforgue serait capable d'être « at once a sentimentalist daydreaming over the *jeune fille* at the piano with her geraniums, and the behaviourist inspecting her reflexes »³⁵⁴. Eliot considérait que les connaissances puisées aux lectures philosophiques de Schopenhauer, de von Hartmann - dont Laforgue suivait en épigone la pensée - ne dérivait pas d'une philosophie pure, comme le serait celle de Dante Alighieri ou celle de saint Thomas d'Aquin, mais d'une philosophie poétiquement corrompue par les sentiments. Borges reconnaît que, dans « la construction languissante » et dans « la clarté de certaines images » des premiers poèmes de Eliot, « l'influence de Laforgue est évidente et parfois funeste »³⁵⁵. On pourrait pourtant présumer que les dualités intellectuelles et affectives, transcendantes et quotidiennes,

³⁵² Ibidem.

³⁵³ Idem, 210.

³⁵⁴ Ibidem.

³⁵⁵ J.L. Borges, « Biographie synthétique - T.S. Eliot », *Œuvres complètes*, Op. cit., I, 1081.

qui dépassent cette division dans la poésie de Laforgue, aient été une des causes de l'imagination épistémologique de Borges et de la prévenante profession de foi poétique qu'il lui vouait.

Comme les travestis de Laforgue, comme lui-même, le Prufrock de Eliot³⁵⁶ est aussi un personnage hamlétien et faustien, quelqu'un qui, bien que non défini, aspire à une connaissance du monde qui lui permette de les dépasser, le monde et la connaissance. Borges s'entête aussi à ce dépassement double et têtue qui ne les distingue pas non plus. Entre l'interrogation et l'action, le personnage choisit l'interrogation, qui est une décision douteuse ; entre le doute et la certitude, il ne doute pas, et continue à douter. Il configure ainsi une figure philosophique qui se sert de l'ironie pour hésiter, quelqu'un qui (se) connaît et questionne en même temps, concevant une autoconnaissance qui brise l'identité dans la parodie de lui-même.

Eliot n'est pas le seul à attribuer à Laforgue les ambivalences d'une expression poétique et sentimentale, intellectuelle et critique à la fois ; la vertu et les virtualités d'un « *at-one-ment* » ou « *at-once-ment* », comme on pourrait appeler en anglais cette unité de l'instant ou l'instantanéité de voix contradictoires et simultanées que prononce l'intonation ironique, en assumant la condition de l'art qui « requiert une double émotion : oublier qu'il s'agit d'une fiction et en même temps ne pas l'oublier »³⁵⁷. Et si, en raison de son caractère inaccessible et ineffable, la simultanéité était la cause de la

³⁵⁶ Prufrock, personnage de « The Love Song of J. Alfred Prufrock », une œuvre considérée comme le premier chef d'œuvre du modernisme anglais.

³⁵⁷ Iouri Lotman, *Estética y semiótica*, Barcelona, 1979, 26.

brusque quête de coïncidences entre sons et sens dissemblables, la plus grande urgence de la poésie ?

L'imagination de Laforgue multiple les bi-univocités de ces mots qui sont, au moins, doubles, semblables à ces figures que l'on considère dans les arts visuels comme « impossibles » et ludiques. Il n'est pas possible de voir des figures divergentes en même temps et dans la même image : amphore ou profil, lapin ou oiseau. Analyser une image à son tour ne réduit pas la stupeur de ceux qui découvrent dans les jeux visuels, pas seulement enfantins, l'humoristique ambiguïté des formes les plus simples. Une figure de fantaisie, aussi, comme celles conçues par Jean-Honoré Fragonard qui, entre parole et peinture, préférerait entendre dans son nom : « Gens, Honorez Fragonard ». Selon Ernst Hans Gombrich, nous pouvons passer d'une figure à une autre très rapidement, nous en « rappeler » une tandis que nous voyons l'autre, mais nous ne pouvons expérimenter les lectures-alternatives en même temps, de la même façon qu'il n'est pas possible d'observer notre illusion tandis que nous la vivons³⁵⁸. Salvador Dalí intitulerait « Le grand paranoïaque » une de ses images à double figuration où il exerce sa méthode « paranoïaque-critique ».

La rhétorique traditionnelle, plus compréhensive que la psychologie visuelle de la représentation, enregistre ce phénomène du sens double et contradictoire comme une des tropes mixtes, une sorte de *silepsis*³⁵⁹, c'est-à-dire la figure qui, selon Pierre Fontanier, donne au mot la possibilité d'être entendu dans deux sens différents en même temps, un primitif ou tenu pour tel et un autre figuré. Le mot tolère un

³⁵⁸ E.-H. Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, London and New York, 1960.

³⁵⁹ P. Fontanier, *Les figures du discours*, Flammarion, Paris, 1968.

aller-retour sémantique presque simultanément, un mouvement compréhensif et multiple, une autre *diversion* de la pensée qu'il divise, réunit et divertit à la fois. Laforgue exagère ces possibilités verbales en exploitant les ambivalences d'une figure à outrance, au-delà des frontières prévisibles : ses tours poétiques sont des prisons et des promenades, des lignes circulaires ou des mouvements giratoires, des *tournures*, dans son cas des mots qui font le tour du sens et font des tours jusqu'à donner le vertige.

De là les difficultés d'une traduction aussi impossible que les figures qui se découvrent seulement par le regard consécutif, déployées ou rationalisées par une analyse que la poésie intercepte. Pound considèrerait comme impossible à traduire la *logopœia*, cette forme poétique où le poète « employs words not only for their direct meaning, but it takes count in a special way of habits of usage, of the context we expect to find with the word, its usual concomitants, of its known acceptances, and of ironical play. It holds the aesthetic content which is peculiarly the domain of verbal manifestation, and cannot possibly be contained in plastic or in music »³⁶⁰. Il offre une autre impossibilité, ou plus d'une.

La poésie de Laforgue, saturée de significations et de connotations, sa « poésie du mot » - comme la définit Jean-Pierre Bertrand à propos des dualités du spectacle et de l'oralité³⁶¹ qui multiplient les voix et les silences dans les *Complaintes* - anticipe le mouvement vertigineux de la poésie actuelle et les notes discordantes qui, sonores et conceptuelles, compromettent la linéarité du signe. Pour lire Laforgue il semble inévitable de se jucher au bord de ces

³⁶⁰ E. Pound, *Literary Essays...*, Op. cit., 25.

³⁶¹ J.-P. Bertrand, « La scène des *Complaintes* », *VORTEX* 1, <http://www.orsini.net/laforgue/vortex1/Bertrand.htm>.

tours de mots et là faire des tours, surplomber vers et revers jusqu'à embrasser les diverses allusions et les laisser en suspens, sans plus, les laisser tomber de leur propre poids dans l'abîme du sens ou les saisir, en les encastrant les unes dans les autres, en les faisant glisser dans une écriture *vortographique*³⁶² qui aborde le vortex depuis le bord aux rapides mouvements hélicoïdaux du tourbillon :

Vortex-nombril
Du Tout-Nihil³⁶³

La marque scelle dans la chair l'union du commencement et la cicatrice de l'accouchement, le départ et la séparation. Les mots-entre-tirets impulsent une sorte de *voragine*, de tourbillon, qui abasourdit dans la plénitude du sens ou dans le vide. *Nombre*, en espagnol, se croise avec *nombril*, mais en français ; une trace dans les deux cas, où tout débute et change. De l'union émerge *nombre* (nom) et *hombre* (homme) ou ils disparaissent dans le tourbillon de la genèse et la dénomination : le *nom-bril*, *nombril du monde*.

Pères remarquait une caractéristique distinguant les Français vivant outremer ou y revenant : le caractère fondamental « d'un esprit qui ne se résigne pas à ce que tout soit *tout fait* », ni à cette sorte d'inertie résignée qu'il observait comme inhérente aux vieilles sociétés. Manuel Ulacia aussi, comme Pères, comme Alan Pryce-Jones, était surpris par « le fait que Jules Laforgue soit un des pères de la poésie moderne dans le continent américain. Sans aucun doute, et comme cela avait été prouvé à maintes reprises par la

³⁶² C'est sous ce terme qu'est qualifié le portrait (Voir E. Pound) réalisé par A.L. Coburn, qui montre un profil estompé par les répliques caléidoscopiques de plusieurs miroirs simultanés.

³⁶³ INDL, SR, I, « Litanies des derniers quartiers de la Lune », 273.

critique, ce poète né à Montevideo - *of all places* - transforma la poésie de langue anglaise et espagnole, outre la sienne propre, c'est-à-dire la française »³⁶⁴. Œuvre de départ et de retour dans l'aventure transocéanique, les textes de Laforgue mettent en jeu le métier de celui qui se propose de faire abstraction des banalités connues ou des virtuosités basées sur des concessions conformistes. On a reconnu justement la complexité de cet auteur qui s'écarte de la platitude, lisse et plate, au moyen de références stratifiées. C'est, sans doute, un « auteur difficile », mais, comme on l'a déjà dit, au sens de « le beau est difficile », proverbe grec par lequel Socrate conclut le dialogue avec Hippias : une quête éperdue de la concentration de forme et de sentiment « en défi constant contre ce qui est seulement 'littérature', art faux, faux idéal »³⁶⁵.

Quelques années plus tard, guère loin de ces tours vertigineuses ni des tentations d'une double fausseté, à Montevideo, dans la Vieille Ville même, à quelques encablures du domicile où avait vécu Laforgue, le poète uruguayen Julio Herrera y Reissig qualifiait de « Tour des panoramas » le mirador de sa maison, évoquant de mythiques tours que raillait ce nom prétentieux. Il guettait de là « l'abyssale portée musicale de la mer »³⁶⁶, languissant en une nostalgie encore plus grande que celle endurée par celui qui, comme Laforgue, avait levé l'ancre vers d'autres terres.

³⁶⁴ Manuel Ulacia, « Jules Laforgue: puente entre tiempos, continentes y tradiciones literarias », *La cuestión de los orígenes / Lautréamont & Laforgue / La quête des origines*, Op. cit., 195.

³⁶⁵ J. Pérès, *Revue de l'Amérique Latine*, 1^{ère} année, vol. II, n° 6, 134.

³⁶⁶ Julio Herrera y Reissig, « Eres todo!... », *Obras poéticas*, Colección de Clásicos Uruguayos, Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, Montevideo, 1966, 115.

Herrera y Reissig ne réussit même pas à connaître « les abstraits lointains »³⁶⁷ que ses illusions regrettaient.

L'audace lexicale des hybrides et des dérivations prodigués par les accès néologiques de Laforgue se manifestent, mais sous un éclairage différent, dans l'œuvre de cet autre *Julio* qui, aux côtés de Leopoldo Lugones et de Rubén Darío, a fait partie du mouvement moderniste hispano-américain. Dans sa poésie s'« effluvièrent »³⁶⁸ des reflets lunaires, imprégnés d'une « mauvaise humeur païenne »³⁶⁹, qu'il répète, mélancolique : « Esplín!... mi esplín eterno!... » (« Spleen!... mon spleen éternel!... »)³⁷⁰

Les initiatives lexicales de Herrera y Reissig mettent à mal aussi les bords labiles de termes interminables et ambigus, se chevauchant les uns les autres, ou de verbes qui conjuguent des actions inouïes. Une mise en scène somptueuse d'images « supersubstantielles »³⁷¹ s'immobilise devant l'ébahissement provoqué par les excès d'une telle beauté décadente. La fortune lyrique des « Eglogánimas » (« Églogâmes »)³⁷², de ses palpitantes « Eufocordias » (« Euphocordes »)³⁷³, habite ses vers ou ses « baisers

³⁶⁷ J. Herrera y Reissig, « Ciles alucinada », *Obras poéticas*, Op. cit., 80.

³⁶⁸ J. Herrera y Reissig, « El juramento », *Obras poéticas*, Op. cit., 131.

³⁶⁹ J. Herrera y Reissig, « Transfiguración macabra », *Obras poéticas*, Op. cit., 180.

³⁷⁰ J. Herrera y Reissig, « Almas pálidas », *Obras poéticas*, Op. cit., 132. Les points d'exclamation ne correspondent pas aux conventions typographiques de l'espagnol (où l'on fait précéder la phrase exclamative d'un point d'exclamation à l'envers), mais à celles du français, ou d'autres langues.

³⁷¹ J. Herrera y Reissig, « El arpa y Dina », *Obras poéticas*, Op. cit., 179.

³⁷² J. Herrera y Reissig, *Los éxtasis de la montaña*, *Obras poéticas*, Op. cit., 5.

³⁷³ J. Herrera y Reissig, *Los parques abandonados*, *Obras poéticas*, Op. cit., 93.

érudits »³⁷⁴, irradiant d'une clarté de lampes taciturnes les accouplements de statues pensives qui pâlisent, attentives aux accords de lyres héraldiques. Des figures lointaines et exotiques peuplent la fantaisie superbe de ses sonnets sonores, où les mots imbriqués et des motifs stéréotypés concurrencent la poésie de Laforgue, mais une aura irréelle enflamme les images hallucinées, exhalant un air de lis et de jacinthes tandis qu'on entend des notes de pianos crépusculaires. Ses vers parlent de chiens hurlant dans des couvents, de bergers déambulant, moribonds ou amoureux, sous « la lune qui neige et un billion des flocons »³⁷⁵. Les cimes se profilent « doucedombres »³⁷⁶; les décors bucoliques et dominicains découpent et prolongent des souvenirs enfantins ressassés ou s'assoupissent sur leurs images de rêve, faisant alterner montagnes placides, vals dormeurs, lacs « au frisson lacté »³⁷⁷, étangs panthéistes où - dit le poète - « naufrage l'impossible ».

Dans son prologue à l'œuvre de Herrera y Reissig, Guillermo de Torre commence par résumer des généralités sur le symbolisme, mentionnant le « dandysme lunaire » de Laforgue. Quand il présente l'esthétique particulière de Herrera, notamment dans *Les extases de la montagne*, il préfère y voir l'influence de Laforgue, qu'il tient pour plus grande que celle exercée par Albert Samain, dont il ne devait adopter que le goût pour attribuer des noms grecs et latins aux personnages, lieux et temps de ses églogues, répétant aux bords de la Plata l'artifice enchanté du célèbre poète. De Torre n'accorde pas une grande importance aux autres

³⁷⁴ J. Herrera y Reissig, « Liturgia erótica », *Obras poéticas*, Op. cit., 183.

³⁷⁵ J. Herrera y Reissig, « Oleo brillante », *Obras poéticas*, Op. cit., 135.

³⁷⁶ J. Herrera y Reissig, « Ciles alucinada », *Obras poéticas*, Op. cit., 79.

³⁷⁷ J. Herrera y Reissig, « La velada », *Obras poéticas*, Op. cit., 9.

antécédents littéraires de Herrera y Reissig, dans le but de souligner l'incidence de Laforgue sur son œuvre :

[...] si quelque reflet indirect peut être trouvé dans ces sonnets c'en est un fort différent : celui d'un autre Uruguayen, celui de Jules Laforgue, point tant par l'esprit ironique de ce poète, ici absent, que par la nouveauté de l'adjectivation. Je parle de Laforgue qui, transportant de son Plata natal à la langue française une fraîcheur visuelle, une audace anti-académique d'épithètes peu fréquents dans ces lettres, s'exclame :
Un couchant de cosmogonies !
Ah ! que la vie est quotidienne !³⁷⁸

Dans un petit livre qui rassemble des *Proses* de Herrera y Reissig peu après sa mort, l'auteur du « Portique » signale une influence semblable. En se référant à l'un de ses « Sonnets basques », intitulé « Déterminisme placide », il signale :

Et celui qui peint ainsi le paysage basque n'était jamais sorti de son pays. Samain, Laforgue, Verlaine, Baudelaire, Lugones lui-même, ont exercé une influence manifeste sur Herrera y Reissig³⁷⁹.

Pourtant, Herrera y Reissig nomme fréquemment Sainte-Beuve, Balzac, Flaubert, Baudelaire, Horace, Heine, Pindare et Eschyle, mais, quoiqu'il fasse la même citation de Salomon

³⁷⁸ Guillermo de Torre, « Estudio preliminar », in J. Herrera y Reissig, *Poesías completas*, Editorial Losada, Buenos Aires, 2^a ed., 1945, 20-21.

³⁷⁹ Vicente A. Salaverri, « Prólogo », in J. Herrera y Reissig, *Prosas. Crítica, cuentos. Comentarios*, Maximino García/Editorial Cervantes, Montevideo/Valencia, 1918, 13.

introduite par Laforgue : *Nihil novum sub Solem*³⁸⁰, il ne le mentionne pas.

Au-delà des distances personnelles et des différences esthétiques qui les opposent, il faudrait souligner la coïncidence d'un fort déracinement commun aux deux poètes, un oubli similaire de l'Uruguay, une évasion délibérée de leur terre natale, ou des raisons nationales qui ne trouvent dans la poésie d'aucun d'eux de justifications géographiques, mythiques ou culturelles. Chez Herrera y Reissig, ce vide patriotique laisse toute la place au patrimoine européen vénéré, symboliste et parnassien, aux mythes littéraires classiques, aux galeries d'auteurs français qui exposent la « patrie de la béatitude esthétique »³⁸¹, comme l'a appelée Alberto Zum Felde.

Si l'on admet, comme on l'a soutenue, l'étrange rareté de références uruguayennes dans l'œuvre poétique de Laforgue comme indice de son caractère français, si un recours obstiné à la littérature française confirmait cet indice, un raisonnement strictement semblable définirait l'identité française de celui qui, comme Herrera y Reissig, n'est pas né de parents français et ne s'est jamais rendu en France, ou disqualifierait, comme absurde, un tel critère.

Malgré la poétique différente qui anime leurs œuvres respectives, ils coïncident par le défi verbal, la thématique héritée, la négation du lieu, la blancheur lunaire et ses spectres, le déplacement comme soif de transcendance. L'extravagante perfection du paysage inconnu, étranger et incertain chez Herrera y Reissig, ainsi que les fulgurations des tableaux idylliques et arcadiques, cachent l'extérieur ; de la

³⁸⁰ J. Herrera y Reissig, « Conceptos », *Prosas...*, Op. cit., 47.

³⁸¹ Alberto Zum Felde, « Prólogo », in J. Herrera y Reissig, *Obras poéticas*, Op. cit., XXX.

même façon que l'affectation sentimentale exaltée de leurs vers étouffe le naturel du geste habituel. On l'a déjà dit, les deux poètes abordent des thèmes voisins mais, au lieu de l'indifférence fuyante de Laforgue, s'impose chez Herrera y Reissig la métaphorisation exagérée et élégante qui transforme en rictus hiératique la parole et son mystère.

Tout en ne dissimulant pas la sévérité de son jugement, Borges n'hésite pas à considérer Herrera y Reissig comme un poète majeur : « L'erreur du poète (et des symbolistes qui le lui ont conseillé) a été de croire que les paroles déjà prestigieuses constituent en soi le fait lyrique. [Herrera] a placé sa voix sur la montagne... »³⁸² mais, en marge de la juridiction biblique et extatique de l'allusion, son timbre a connu le déclin.

Rodríguez Monegal s'attristait qu'on n'eût pas remarqué une corde humoristique qu'il lui plaît de détacher et qui, bien qu'il ne le dît pas, aurait pu rattacher Herrera y Reissig à l'irrévérente inquiétude ludique de Laforgue : « En usant du néologisme ou du mot-valise, Herrera anticipe à nouveau le travail de l'avant-garde. Mais surtout il souligne la clé parodique, le jeu, l'inversion carnalesque du sens et du système »³⁸³.

³⁸² J.L. Borges, « Herrera y Reissig », *Inquisiciones*, Editorial Proa, Buenos Aires, 1925, 140.

³⁸³ Emir Rodríguez Monegal, « El caso Herrera y Reissig: reflexiones sobre la poesía modernista y la crítica », *ECO*, Bogotá, v. 37, n° 224-226, junio-agosto 1980, 199-216, http://mll.cas.buffalo.edu/rodriguez-monegal/bibliografia/prensa/artpren/eco/eco_37.htm

Circulaires et clôturées

Encore un de mes pierrots mort ;
Mort d'un chronique orphelinisme ;
C'était un cœur plein de dandysme
Lunaire, en un drôle de corps³⁸⁴.

Les difficultés basiques se compliquent par l'adhésion aux pratiques d'un métier de mots, « le plus dur des matériaux d'art » selon Eliot, faisant allusion à ces expressions dont la beauté visuelle et sonore est communiquée en même temps par une phrase grammaticale.

« Suis-je moi ? Tout est si compliqué ! »³⁸⁵ Les complexités sémantiques et syntaxiques de cette beauté se ramènent à une question mettant en jeu l'identité et la continuité du devenir : *je suis* (verbe *être*) et *je suis* (verbe *suivre*), en français un seul mot, presque une particule, chiffre des fondements de la philosophie occidentale au moyen d'un matériel humain usé, trop usé. Comment trouver un mot qui ne soit pas accablé par la pluralité du sens et d'autres

³⁸⁴ INDL, SR, I, « Locutions des Pierrots », 243.

³⁸⁵ LC, SR, I, « Complainte du Sage de Paris », 198.

contextes ? « Soit en vivisectant ces claviers anonymes »³⁸⁶, comment analyser les voix chorales « prises », enroutées par toutes les voix qui les ont émises ? La roche, le métal, le bois sont et sonnent neufs en les travaillant, pas en les nommant. De même que Laforgue se bat contre le lexique imposé et vétuste ou contre les raisons des oraisons grammaticales qui arrêtent une logique qui ne régit pas « nos folles langues »³⁸⁷, résiste aux formalités qui administrent et brident la ferveur poétique : « Des casiers de bureau, le Beau, le Vrai, le Bien »³⁸⁸, et tente de ne pas céder à *la tentation significative* des conformismes conventionnels ou des justifications qui confirment l'injustice : « Rime et sois grand, la Loi reconnaîtra les siens »³⁸⁹.

Son invention verbale désarticule ces « oreillers d'étiquettes d'éthiques »³⁹⁰, aux formes et formules familières, carnavalise les fermetés d'un code idiomatique, de plusieurs codes croisés, recherchant les combinaisons extravagantes qui n'escamotent pas les nostalgies adamiques ou prébabéliques d'un poète qui a la nostalgie des saluts de son enfance : « Adios, mein Kind. Je parle moins l'allemand que jamais »³⁹¹.

Ce sont des combinaisons inhabituelles que n'éclaire pas le spectre lunaire où la Lune est « Madone et miss »³⁹², une juxtaposition excentrique de termes communs. Mais l'excentricité, répétée, mot à mot, est abolie, sans

³⁸⁶ Idem, 194.

³⁸⁷ INDL, SR, I, « Au large », 212.

³⁸⁸ LC, SR, I, « Complainte du Sage de Paris », 196.

³⁸⁹ Ibidem.

³⁹⁰ Idem, 198.

³⁹¹ Lettre LVII bis À Eugène Ysaye. Berlin [vendredi 9 décembre 1882], in J.-L. Debaue, *Laforgue en son temps*, Op. cit, 283.

³⁹² INDL, SR, I, « Litanies des premiers quartiers de la Lune », 211.

éclaircissement, par la fidélité d'autres poètes. Dite, la nouveauté ne se (p)réserve pas et tourne comme une fausse monnaie. Selon Borges, « Lugones égale Jules Laforgue, voire le dépasse, par le nombre et la variété d'artifices verbaux, mais ces artifices qui, chez Laforgue comme chez Byron, servent à traduire une individualité et correspondent, ou semblent correspondre, à une idiosyncrasie, sont chez Lugones de simples habiletés, ce sont des jeux rhétoriques délibérés qui ne dépassent pas le plan littéraire »³⁹³.

Comme un aventurier indécis qui se trouve entre des entreprises différentes et des rives où d'une part tout est fait et de l'autre, à faire, Laforgue pousse son défi à l'extrême verbal et poétique ou « au bon sens et à la prosodie », comme le signale une critique de 1886 qui apparaît dans une revue de l'époque à propos de la première édition des *Complaintes* :

M. Laforgue prend de telles licences avec les lois du rythme, de la cadence, de la césure et de la rime, les lignes qu'il suspend les unes au-dessous des autres sont si riches d'incohérence, si merveilleuses de ténèbres impénétrables, les mots y prennent un aspect tellement sibyllin, qu'on ne peut plus que rire du mauvais tour joué par l'auteur au lecteur bienveillant³⁹⁴.

L'initiative entreprise par Laforgue contre les mots, les règles grammaticales, les règles de la langue et les relations entre les langues, manifeste plus qu'une volonté de *vouloir dire* - qui est une disposition à partager des références, une *volonté de dire* le personnel, l'indicible, le profondément

³⁹³ J.L. Borges, « Leopoldo Lugones », *Obras completas en colaboración*, Emecé, Buenos Aires, 1979, 473.

³⁹⁴ P. Z. LES LIVRES, *Bibliographie moderne*, n° 71, 10.11.1885, in J.-L. Debauve, *Laforgue en son temps*, Op. cit., 210.

incompa(r)tible : « Voilà l'immortel et seul soliloque ! »³⁹⁵ Et le signifié ? Le dissimuler ou le laisser de côté, le parodier, puisque ce passage est toujours ambigu, *laisser passer* peut être cesser de passer, *laisser faire* cesser de faire.

Allez ! laissez passer, laissez faire ; l'Amour
Reconnaîtra les siens : il est aveugle et sourd³⁹⁶.

L'impossible reconnaissance compromet la foi du croyant et dénonce le cynisme de vouloir croire seulement en de vieilles croyances. Grâce à sa résidence permanente ailleurs ou aux fatalités de son ministère à l' « Astre fossile »³⁹⁷, chez peu d'auteurs le destin de l'écriture, les contrariétés de l'action-diction convergent comme chez Laforgue à distance du lieu commun. Tout passe par son esprit, de main en main, de lettres en lettres, par le mot « Que tout exile »³⁹⁸. Ni la diction fondamentale se soustrait au régime de ce passage verbal : la création est une *recréation*, une invention et un jeu, la première est libre, mais le jeu aussi a ses règles. Regardant à distance, il s'amuse davantage, l'observe mieux et ne les observe pas. Dans une lettre qu'il adresse à Kahn³⁹⁹, il avoue son urgence vitale à écrire, il réalise une mise en poésie de sa nécessité de liberté, annonce et signe ainsi, discrètement, comme une confidence intime, l'acte de constitution du *vers libre*. Il ne fera plus d'autres vers que ceux-ci :

³⁹⁵ INDL, SR, I, « Au large », 212.

³⁹⁶ LC, SR, I, « Complainte du Sage de Paris », 197.

³⁹⁷ INDL, SR, I, « Litanies des premiers quartiers de la Lune », 210.

³⁹⁸ Ibidem.

³⁹⁹ J. Laforgue, *Lettres à un ami*, Wiesbaden, 7/8/86, Paris, 1941.

[...] pour me libérer de tout désir de publier le volume de vers que j'ai fait cet hiver et que je t'ai lu au lit (encre rouge et papier jaune), j'en ai fait un second complètement différent. Le type d'aspect est le même que la pièce sur l'hiver que je t'ai envoyé. J'oublie de rimer, j'oublie le nombre de syllabes, j'oublie la distribution des strophes, mes lignes commencent en marge comme dans la prose. L'ancienne strophe régulière n'apparaît que lorsqu'elle peut être un quatrain populaire. J'aurai un volume ainsi en arrivant à Paris. C'est la seule chose que je fasse. On vit dans un trou - dîner, tabac, vingt minutes de digestion aux toilettes, le reste du temps que faire sinon des vers ? je ne ferai plus jamais de vers qu'ainsi !

Il déclare l'urgence de se libérer au moyen de l'écriture et son désir de libérer l'écriture de règles et de préceptes, de la conformité normative qu'il reconnaît et réserve pour les compositions populaires. En aspirant à une nouvelle entité sous la consigne liberté-vérité-vers, il ne recherche pas une poésie naturaliste ni ne renonce à l'artifice, qui est la seule nature de sa littérature ambiante. « On a touché au vers », allègue Mallarmé, « quand Laforgue, pour le début, nous initia au charme certain du vers faux »⁴⁰⁰. Laforgue ne se contredit pas quand il exalte les vertus personnelles qu'il attribue à Émile Zola, tout en professant de la haine pour le naturalisme en poésie qui est - selon Kahn - la seule adhésion à rebours que partagent les poètes symbolistes. Laforgue comprend que le naturalisme du roman, vu au prisme d'une lentille différente, est aussi nécessaire que l'humour

⁴⁰⁰ S. Mallarmé, « Crise de vers », *Variations sur un sujet, Œuvres complètes*, Op. cit, 362.

mélancolique en poésie. Dans une lettre à sa sœur il explicite cette aversion en ces termes :

J'y regrette une chose - certains vers naturalistes y échappés et nécessaires [il se réfère aux *Complaintes*]. J'ai perdu de mon enthousiasme, mes naturalismes, comme poète seulement (pour le roman, c'est autre chose), (le milieu dans lequel je vis n'est d'ailleurs pour rien dans ce retour). La vie est grossière, c'est vrai - mais pour Dieu ! quand il s'agit de poésie, soyons distingués comme des œillet; disons tout, tout (ce sont en effet surtout les saletés de la vie qui doivent mettre une mélancolie humoristique dans nos vers), mais disons les choses d'une façon raffinée. Une poésie ne doit pas être une description exacte (comme une page de roman), mais noyée de rêve⁴⁰¹.

Le seul compromis qu'il assume alors c'est de n'en assumer aucun. La raison du vers libre, plus qu'une réponse à un débordement vital qui n'est pas dans sa manière répond à un rejet de l'inertie rhétorique « (l'éloquence ! tords-lui le cou comme dit Verlaine) »⁴⁰², un défi à la rigueur des règles, au non-respect des canons, observés par indolence, une observation qui est généralement plus détachement que respect. Il se propose de faire une poésie qui altère les automatismes de la *prévisibilité*, qui ne la nie ni ne la confirme.

Ce sont des poses d'arrogance poétique, des libertés que s'arroge un auteur en (re)sentant les pressions d'une culture qui n'est pas tout à fait la sienne et, pour cela, il ne se sent aucune obligation envers elle. Par un raffinement

⁴⁰¹ Lt, SR, V, Lettre LXV à Marie Laforge. Bade, lundi [14 mai 1883], 21.

⁴⁰² Lt, SR, V, Lettre XCI à M. Charles Henry. Coblenz, vendredi [juillet 1884], 93.

aristocratique - seulement par volonté - il s'écarte de la norme sans ignorer les transformations d'un monde au bord du siècle, d'un siècle qui se précipite dans l'abîme, qui n'atténue pas ses pessimismes, mais aiguisé plutôt son sens de la modernité. Selon W. Benjamin, Laforgue fut le premier à reconnaître la prédominance de la ville dans la poésie de Baudelaire, un *topos*, lieu et motif que sa poésie inaugure.

Toute la capitale,
Matricé sociale.
Que nul n'intercède,
Ce ne sera jamais assez,
Il n'y a qu'un remède,
C'est de tout casser⁴⁰³.

Entre les décadents et les symbolistes, Laforgue ne dissimule pas la (pré)somptuosité de son ironie expansive, l'obscurité qui est illumination du mystère, l'insolence d'un langage abstrus qui découvre et tient à distance les faussetés du réel, réel parce que commun, parce que vulgaire, normal, parce qu'arbitraire et révocable.

Sa poésie surprend par un langage qui se présente comme démarche d'accès à l'Idéal, capable d'atteindre d'autres espaces depuis les clôtures d'un espace intérieur : les discrétions de palais, la pensée secrète, les intimités de cavernes feutrées, de grottes tapissées de muqueuses, de viscosités organiques. Étrangères à la crudité d'une esthétique biologique, elles *masquent* les formations embryonnaires (les fœtus) et l'esprit spectral (les morts) en une mystique macabre, fantastique et fatale. Les larves (nom du masque, l'embryon, le fantôme) éclairées à peine par des feux follets, guettent les vivants et leurs poèmes : les « vers-

⁴⁰³ DV, SR, II, « Simple agonie », 165.

luisants »⁴⁰⁴, vers-lucides ou bestioles de lumière, vers de terre que nourrit et dissimule le cimetière, la fosse prévisible, le lieu commun, et les lignes sinueuses qui éclairent le poème.

Depuis ces interstices qui traversent un vide entre des corps distincts, la ventriloquance poétique - une voix des entrailles, étrangère partout - : qui parle ? où ? quelle est sa terre ? un Paris extravagant ? la cour fabuleuse ? l'Uruguay de l'origine ? l'Océan ? les cieux ? Rien ?

Et moi je suis seul dans ma demeure,
Avec mon noble cœur tout transi,
Et sans amour et sans personne,
Car tout est misère, tout est automne,
Tout est endurci et sans merci⁴⁰⁵.

Prenant son futur crâne entre ses mains, Hamlet se console en raillant des proverbes : « L'art est si long et la vie si courte ! »⁴⁰⁶ ; il lui en coûte de supporter l'inutilité de la pluie dans l'automne qui se répète goutte à goutte sur les morts, comme les dimanches morts, échos de toux, vertige des tours et asphyxies du poète, enfermé, malade :

- Allons, dernier des poètes,
Toujours enfermé tu te rendras malade !⁴⁰⁷

Malade et enfermé, dans l'une et l'autre langue, *enfermo et enfermé*, une langue pour l'autre, la même figure exagérée, dans le croisement de deux peines, il se glisse et écrit d'une plume bifide, Lettre de Vipère entre deux langues, deux

⁴⁰⁴ INDL, SR, I, « Litanies des premiers quartiers de la Lune », 211.

⁴⁰⁵ DV, SR, II, « Sur une défunte », 187.

⁴⁰⁶ ML, SR, « Hamlet ou les suites de la piété filiale », 49.

⁴⁰⁷ DV, SR, II, « Dimanches (Bref, j'allais...) », 154.

noms dans le vide rendant impossible la traduction : « Tu ne me traduiras pas »⁴⁰⁸, prescrit Derrida de sa tour de *Papel* (papier) contre une autre tour de Babel, de réclusion et d'exil, semblable à la première là à l'origine des langues et des confusions de la diaspora. Le malaise de l'identité, c'en est une ; le glissement de la langue propre et particulière, de l'idiome - c'est là la *langue* originelle - même si elle est étrangère. L'auteur de ces derniers vers se fait passer pour le dernier des poètes. Lui-même se déplace, il se *fait passer* : ce qu'elle *est* la traduction et ce qu'elle *fait* aussi.

Dans « Les Linges, le Cygne », où Lohengrin réapparaît, conduit au pays des candeurs, il parle de « Langes gardiens »⁴⁰⁹. On lit deux fois, on lit deux voix : les gardiens, ce sont les anges ou les langes ? Les deux à la fois. Dans les deux cas Laforgue fait allusion à une même innocence et, on sait bien, du sexe on ne parle même pas : si c'est un lange, on le range, il ne se voit pas ; si c'est un ange, on ne sait pas, simplement, un enfant, quelqu'un qui ne parle pas, ni discussion, ni sexe. Ignoré et gardé, *veillé*, c'est-à-dire contrôlé ou protégé par l'ange, le sexe est dans les langes, comme l'ange, restant à l'abri entre Dieu et le monde, parfois il passe, parfois il tombe.

L'ange invisible, ineffable, traverse deux milieux. Il passe entre deux espaces, entre deux temps, en silence. Il se sert de la traduction comme d'un *mot de passe*, un *password*, un sauf-conduit ou une contremarque qui « fait passer » le mot au-delà de la frontière, en lui imprimant une sorte de mouvement clandestin qui se cache, sinon dans une complicité verbale, un circuit partagé.

⁴⁰⁸ J. Derrida, *Ulysse gramophone. Deux mots pour Joyce*, Op. cit., 41.

⁴⁰⁹ INDL, SR, I, « Les Linges, le Cygne », 263.

Dans « O Uruguai », un poème de Murilo Mendes, le poète brésilien passe par-dessus les limites géographiques - ou simplement les efface pour faire passer en premier lieu les poètes :

O Uruguai é um belo país da América do Sul,
limitado ao norte por Lautréamont; ao sul por Laforgue, al
este por Supervielle.

O país não tem oeste.

As principais produções são: Lautréamont,
Laforgue, Supervielle.

O Uruguai conta três habitantes: Lautréamont,
Laforgue, Supervielle, que formam um govêrno colegiado.
Os outros habitantes acham-se exilados no Brasil visto não
se darem nem com Lautréamont, nem com Laforgue, nem
com Supervielle⁴¹⁰.

Si la géographie s'efface, la démographie ne peut faire moins. Pourquoi Borges déclarait-il, avec la plus grande certitude, que les « 33 Orientaux »⁴¹¹ étaient seulement deux : « (On sait que les trente-trois Orientaux sont le comte de Lautréamont et Julio Laforgue) ». Était-ce pour retrancher trente et un Orientaux à l'héroïsme glorieux du mythe

⁴¹⁰ M. Mendes, *Poliedro. Roma 1965/66*, Livraria José Olimpo Editôra, Rio de Janeiro, 1972, 99.

⁴¹¹ Entre histoire et mythes, les « Trente-trois Orientaux » sont considérés comme les héros de l'Uruguay, qui entreprirent la croisade pour la liberté qui sauva le pays du joug brésilien en 1825. Associés à la fondation de la nationalité, on les révère dans l'histoire, dans l'art, dans la toponymie des capitales départementales, comme les gauchos les plus vaillants de l'épopée patriotique. Outre cette mention, Borges fait allusions aux « Trente-trois » dans un conte ; Juan Carlos Onetti, pour ce chiffre, fait une célèbre référence moins christologiquement que sarcastiquement prophétique.

patriotique ou pour pouvoir décompter les deux poètes de plusieurs millions de Français ? Dans un contexte qui célèbre l'apparition du livre d'un poète uruguayen⁴¹², Borges a peut-être voulu signaler que, si l'espagnol n'était pas la langue maternelle de Laforgue, ce n'était pas pour autant une langue étrangère pour lui. Sans doute est-ce la langue qu'il a entendue une grande partie de sa vie, presque un quart - première partie - qui reste *au-dessous* de son français, échos qui résonnent de loin, en absence, qui est une façon d'être et ne pas être, dans un statut intermédiaire, dans l'intersection entre une langue et une autre, sur le fil du rasoir.

Écrire ! Comment ? Qu'est-ce que la langue ? Où commence-t-elle, où finit-elle ?⁴¹³

Ce sont les objections, les interrogations initiales d'une préoccupation poétique, qui révèlent la perplexité face à la définition linguistique, si c'en est une et rien d'autre. Dans ces questions il formule plusieurs *questionnements* - une *quête*, qui est une *recherche* de la langue (où commence-t-elle ? prend-elle fin ?), autre *quête*, la *question* complexe de l'origine (quelle est-elle ? a-t-elle un commencement ?). La double question n'est exclusive ni de Laforgue ni de son lecteur, mais de n'importe quel auteur perturbé par une rivalité entre les langues, un problème de limites - limites du langage ou limites du monde - où se posent tellement les coactions

⁴¹² J.L. Borges, « Nota bibliográfica al libro de Ildelfonso Pereda Valdés », *MARTIN FIERRO*, segunda época. Buenos Aires, Año 3, n° 30-31, 8 de julio de 1926. Cf. Jorge Luis Borges, *Textos recobrados 1919-1929*, Op. cit., 245.

⁴¹³ Ce texte s'intitule « Paul Bourget » (1882), publié dans la *Revue d'histoire littéraire de la France*, juillet-août 1972, cité par Daniel Grojnowski in James Hiddleston (ed.), *Laforgue aujourd'hui*, Librairie José Corti, Paris, 1988, 13.

idiomatiques, l'action violente qui oblige, par la force, à dire à l'intérieur d'un idiome déterminé ou à ne pas dire ; c'est là une première coaction. Ou bien, une action partagée, une *co-action* aussi, même quand elle apparaît comme une collaboration entre langues. Qui met fin, origine, orientation, sens aux mots, les accepte ou les interdit, les définit ou les défend ?

Depuis cette douteuse douane linguistique, Laforgue effectue un déplacement vers l'origine, vers la mer, la mère, toujours recommencées, cherchant « un je ne sais quoi qui n'a de nom dans aucune langue, de même que la voix du sang »⁴¹⁴ parce qu'il est antérieur à la naissance, à la connaissance et aux langues. Mer ou mère, rites du partage ou cris de la parturition, recherchent l'*idiomaterno*, une quête de la mise au monde et de l'éternité, toutes les deux par la parole⁴¹⁵. C'est ce tourment qui est à l'origine de la double cassure du langage, une coupure qui ne coïncide pas avec la segmentation dont parlent techniquement les linguistes parce qu'elle provoque la restauration des fractures d'une identité partagée, la récupération d'une unité antérieure individuelle, indivise : *lange* ou *l'ange* ou *langue* :

Que ne suis-je indivisible !⁴¹⁶

⁴¹⁴ ML, SR, III, « Le Miracle des roses », 80.

⁴¹⁵ « 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. Última. Mirabilis Miranda: caíram as estátuas. De metal. "Haroldo de Campos: "Ciropédia ou a educação do príncipe". *Transideraciones / Transideirações*, Recopilación y traducción de Eduardo Milán y Manuel Ulacia, Ediciones El Tucán de Virginia, México, 1987, 40.

⁴¹⁶ LC, SR, I, « Complainte du Temps et de sa commère l'Espace », 178.

Les voix divisées rappellent les fragments d'un vase brisé ou d'une vaisselle cassée, d'une cruche fracassée, reliques d'un calice réunies dans une ancestrale et énigmatique figure cabalistique⁴¹⁷ que W. Benjamin demande qu'elle soit combinée d'après les mêmes détails. Dans un vers, Laforgue souligne la *Cruche cassée*⁴¹⁸, *The Breaking of the Vessels* diraient les cabalistes - en anglais -, bateaux, vessels, vaisseaux, vases ou vaisselle que l'ange incurable rince, d'une main énergique et en agitant les ailes :

Non ! vaisselles
D'ici-bas !⁴¹⁹

« La Complainte du pauvre Chevalier-Errant »⁴²⁰ s'en prend, à la lettre, à l'Écriture Sacrée et la revendique comme propre : « Ma Vipère de Lettre »⁴²¹, Vipère et Lettre, la tentation d'écrire, la dualité du savoir, le Mal d'une langue dans la lettre lovée, inversée, partagée, sur le point d'attaquer. À nouveau, où commence ? où finit ? L'écriture se fait complice de la désobéissance, se laisse tenter par la

⁴¹⁷ Carol Jacobs dans « The Monstruosity of Translations », *MODERN LANGUAGE NOTES* vol. 90 (1975), 763, note 9, attribue le sens cabalistique du texte en se référant à Gershom Scholem qui, en commentant un texte de Benjamin, rattache la figure de l'ange à l'histoire de *Tikkun* de la Cabale de Louria : « 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. »

⁴¹⁸ INDL, SR, I, « Locutions des Pierrots », 239.

⁴¹⁹ LC, SR, I, « Complainte de l'Ange incurable », 112.

⁴²⁰ Idem, 118-120.

⁴²¹ Idem, 119.

connaissance qui a provoqué le châtement, l'expulsion, la Chute, le départ de l'Éden et une même faute : l'écriture double, la langue partagée, la langue de partance, langue d'arrivée, bifide, en un seul avènement, une seule adversité :

Ah, suis-je née, infiniment, pour vivre par ici ?⁴²²

Une fois entrepris le premier départ, il ne cesse plus de partir : il part en bateau d'une patrie qui est la sienne ; puis, le départ de la mère, sa mort des suites de tant d'accouchements, le départ de Tarbes, de Paris, de Berlin, d'ici pour toujours. La langue/lettre divisée des exils ou exiels, continue à se disperser en une diaspora territoriale et linguistique. « Perdu notre langage dans un pays étranger », disait Paul Celan en citant un autre poète qui adopte l'allemand mais, comme étranger ou victime, l'apprend, le domine pour le dominer et une fois vaincu par le yiddish, le désarticuler. Il ne faut pas s'en étonner : W. Benjamin sentait qu'il parlait sa propre langue comme un étranger, comme si elle n'était pas la sienne, éprouvant une contrariété semblable à la double étrangeté de Laforgue ou de Lautréamont qui demeurent de façon ambivalente dans la langue propre/étrangère avec la conviction de parler une autre langue, ou la langue d'un autre.

En lisant l'ex-libris que Lautréamont annote dans son exemplaire de *L'Iliade*, en espagnol, les auteurs de *Lautréamont Austral* établissent une approche idiomatique particulière d'Isidore Ducasse qui, jusqu'à cette découverte, ne semblait pas vraisemblable⁴²³. Mais, par ailleurs, l'*appropriation* semble

⁴²² Idem, « Complainte du pauvre Chevalier-Errant », 120.

⁴²³ Leyla Perrone-Moisés et Emir Rodríguez Monegal, *Lautréamont. L'identité culturelle*, L'Harmattan, Paris, 2001.

inévitable, quand bien même il s'agirait de la propre langue, qui appartient toujours à un autre.

Toute lecture entreprend une aventure littérale et, pour linéaire que soit l'itinéraire textuel à première vue, chaque lecteur propose une herméneutique anagrammatique, propre, particulière, idiomatique ; lecteur-sélecteur de fragments épars, plus ou moins clairs, plus ou moins dissimulés, il arme un texte avec un autre texte, l'un bâti sur l'autre. Comme une ville édifiée sur les restes d'une autre ville, comme on élève un temple qui rappelle d'autres temps et, bien qu'il enterre de vieux temples, chaque fois le monde se réordonne, nouvelles bases, nouveaux vases contenant la lumière originelle jusqu'à ce qu'ils éclatent en mille morceaux sous l'effet de la croissance d'un scintillement intérieur irrépressible.

Laforgue ajuste les traits, joue avec les lettres comme il joue avec des cartes et avec sa correspondance - il a vécu en l'écrivant - parce que pour lui comme pour son lecteur amusé, en lettres - *cartas* ou *letras* - il ne (an)note aucune différence :

Le jeu de mot ! - Mais folle, oh !, folle, la légende... ⁴²⁴

On a déjà dit qu'un lecteur hispanophone lirait probablement dans le nom de Leah Lee plus d'une lecture mais, s'agissant de Laforgue ou de ses textes, ni les répétitions ni les imitations ne sont improbables, moins encore si ses lectures préférées et les noms familiers sont en jeu. Écrivain et lecteur, lecteur aulique qui s'écoute lire, il se laisserait tenter par la Vipère de l'être ou les hasards du nom, le nom d'une lettre qui est nom et pronom de Dieu qui, parfaitement cohérent avec son identité évasive, prodigue des noms. Une

⁴²⁴ FBV, SR, II, « Dimanches (Je ne tiens que des mois ...) », 48.

lettre qui se lit, en outre, comme le nom d'un pronom féminin dans sa propre langue. Lettre emblème de Lettres, Livres, Lectures et Lecteurs, un monogramme divin, littéraire et familial, de son propre nom, de la langue et la lettre à la fois.

Jean-Louis Debauve écrit un article pour illustrer la relation entre « Jules Laforgue et Montevideo »⁴²⁵ où il signale, outre les intéressantes informations déjà mentionnées, les habitudes montévidéennes conservées par le poète et sa famille après leur installation en France. Jules s'adresse à sa sœur Marie en invoquant le diminutif « Mariquita », qui révèle, outre son affection fraternelle, la préférence pour un surnom courant en espagnol : « Ma chère Mariquita »⁴²⁶.

Debauve interprète ces traits comme antécédents de l'inter-nationalisme de Laforgue et sa qualité de « citoyen du monde ». Il se demande, de même, si ce n'est pas cette qualité qui a suscité le rejet des surréalistes qui l'ont considéré comme « un écrivain certes intéressant mais mineur ». Il rappelle une des lettres à Kahn où Laforgue lui raconte qu'il a assisté à l'arrivée d'un paquebot hissant le pavillon « de Montevideo » dans le port de Hambourg, et il en vient même à supposer un éventuel retour à sa ville natale, entre autres mentions plus ou moins suggestives.

Grâce au minutieux travail de recherche, de récolement et d'enregistrement mené à bien par Debauve, qui a été défini par les éditeurs des *Œuvres complètes* comme « le meilleur connaisseur de la vie, des œuvres et des secrets de

⁴²⁵ J.-L. Debauve, « Jules Laforgue et Montevideo », in *La cuestión de los orígenes / Lautréamont & Laforgue / La quête des origines*, Op. cit., 67-84.

⁴²⁶ AH, II, Lettre 183. À Marie Laforgue. Coblentz [dimanche 8 novembre 1885]. Debauve écrit : « Ce diminutif, d'origine espagnole, a été très longtemps utilisé par la famille Laforgue, qui avait conservé, nous dit M^{me} Rey, des habitudes uruguayennes », 796.

Jules Laforgue »⁴²⁷, il a été possible de récupérer le texte épistolaire et les commentaires de Laforgue où les canons littéraires (Shakespeare, par excellence) et des expériences vitales, au filtre aussi de la littérature, sont rappelés, dépourvus de toute insinuation pittoresque :

Mon cher ami,

C'est d'Elseneur, le pays d'Hamlet, que je t'écris. [...] un temps d'orage avec des intermittences de rayons bas, des mouettes, la pluie, mer sans horizon - et un affreux mal de mer (que je prenais pour un mythe avant !) horrible, horrible, horrible, comme on dit à Elseneur (J'en viens, Messieurs !) Puis deux bonnes journées de janvier à Hambourg - le port -, l'arrivée d'un paquebot avec le pavillon de Montevideo (raies bleues sur blanc, et soleil d'or dans le coin), vécu dans le quartier des matelots, indigestion de fruits du Sud, bananes et [un mot illisible], intéressantes séries de caboulots, négresses, chanteuses norvégiennes et anglaises, tirs, kiosques où l'on se pèse, ménageries des îles, phénomènes, etc. (surtout et caetera)⁴²⁸.

Cependant, la trace de son pays natal est peut-être restée marquée moins dans sa langue poétique, qui avait pour but de « faire de l'original à tout prix »⁴²⁹, que dans l'idée obstinée d'un retour à l'origine, à une étape antérieure, à un passé qui ne finit pas dans le passé ou qui, écrit en italiques, acquiert un sens de temporalité suspecte :

⁴²⁷ Les éditeurs, AH, III, 12.

⁴²⁸ AH, II, Lettre 194. À Gustave Kahn [Elseneur, Copenhague, Berlin, vendredi 1er au mardi 5 janvier 1886], 810.

⁴²⁹ Lt, SR, V, Lettre LXV à sa sœur, Bade, lundi, 83 [mai], 20.

En tenant compte des homophonies transidiomatiques que l'ouïe sensible de Laforgue ne pouvait négliger et qui résonnent dans cette pièce de moralité légendaire à l'exceptionnelle acuité - autant auditive que conceptuelle -, il conviendrait de se demander ce que sont ces « gerbes » qui procèdent du passé, du temps que devient espace, comme si le temps était un pays qui se dit à lui-même natal, ou qui prétend, abusivement, l'être.

Cette fois Laforgue ne joue pas à la cachette, en dévoyant par des orientations égarées le caractère agricole de son pays natal, car l'Uruguay est un pays à l'agriculture féconde et notoire. Mais, de quelles *gerbes* s'agit-il ? Et si, au lieu de signifier une gerbe d'épis ou un bouquet de fleurs, la mention botanique se déplaçait pour signifier une chose qu'un terme homophone désigne en espagnol ? Entre *gerbes* et *yerbas*, tel qu'on le prononce dans le Río de la Plata (« *jerbas* »), les différences sont insignifiantes, autant qu'elles l'étaient entre *aime* et *aim* ou *but* et *but*, ou toutes les coïncidences que Pan s'amuse à réunir, en sautant burlesquement entre le français et l'anglais, comme si l'on franchissait par plaisir la mer ou l'océan. Point n'est besoin d'observer que passer de plantes à paroles serait plus invraisemblable que passer de palabres à palabres, même si ce paysage, dans ce cas, inclinait au mouvement qui va d'une langue à l'autre. *Yerba* en espagnol se prononce comme *gerbe* en français et, si l'on voulait franciser le premier - dans le français macaronique de ceux qui apprennent à moitié cette langue -, les deux termes seraient identiques : fr. gerbe, esp.

⁴³⁰ ML, SR, III, « Pan et la syrinx ou l'invention de la flûte à sept tuyaux », 207

yerbe. Laforgue connaissait parfaitement le terme *yerba*, son sens et l'infusion réconfortante qu'on en fait dans les foyers du Río de la Plata. Dans plus d'une lettre adressée à « Mariquita », il mentionne cette « herbe » avec la familiarité aujourd'hui encore courante dans ces pays-là :

Tu dois avoir reçu à l'heure qu'il est le *maté* et la *Yerba*. Quand tu n'auras plus de *Yerba* tu me le feras assavoir, je t'en ferai *illico* envoyer de Paris (bien que tu sois un monstre) Hélas⁴³¹.

Les tentations encyclopédiques ont lamentablement confondu les annotations relatives à ce passage en les dirigeant vers des informations botaniques et médicinales qui ont peu ou rien à voir avec la large consommation traditionnelle du maté et de l'herbe dans les pays de la Plata⁴³².

Une brève digression est peut-être ici nécessaire pour restituer au maté son statut culturel, vu la diffusion d'une boisson, consommée antérieurement au XVII^e siècle et jusqu'à nos jours, dans une large part de cette Amérique du Sud, avec des caractéristiques particulières.

Imposée depuis lors, cette infusion est bue du matin au soir, autant chez soi que dans la rue, dans les bureaux publics et privés, dans les métiers d'art ou les humbles professions,

⁴³¹ AH, II, Lettre 183. À Marie Laforgue. Coblenz [dimanche 8 novembre 1885], 186.

⁴³² Debaube note encore : « Le maté est une plante diurétique d'Amérique du Sud dont les feuilles servent à préparer une infusion appelée : Thé du Paraguay. La Yerba de la perta est une autre plante récoltée surtout au Pérou dont les feuilles astringentes servent au traitement des hémorroïdes et arrêtent les hémorragies. Mais il peut s'agir aussi de la Yerba des Cancer, variété de salicaire, utilisée en infusions, pour le traitement des plaies et ulcères. ». Idem, 797.

dans les voitures particulières ou les transports collectifs, dans les classes de lycée ou d'université, par hommes et femmes de tout âge et de toute classe sociale, dans des provinces rurales ou villageoises, dans la ville tapageuse de circulation, de prouesses techniques, de vitesse et d'humeur variable. Aucune autre boisson que le maté n'a atteint pareille universalisation anthropologique à l'intérieur d'une société qui, outre qu'elle en jouit comme d'une infusion indispensable, lui assigne le caractère d'un événement rituel que nul ne discute ni ne remet en question.

Emblème d'identité et d'appartenance, d'histoire locale et d'histoires partagées, elle circule entre amis, signe du chaud lien de confiance plus ou moins intime, de l'intérêt partagé, de la stimulante convivialité. Encore aujourd'hui, s'il fallait proposer un symbole national senti et consenti par tous, cet objet emblématique serait le maté et l'habitude d'en boire. Dans un récipient creux où l'on verse l'herbe maté en feuilles finement hachées, et l'eau chaude ou bouillante qui les mouille, les gonfle et fait déborder, le maté irradie sa chaleur dans la main arrondie qui le tient avec tendresse, imprégnant l'ambiance d'un arôme amer. Le maté, la boisson, se sirote à petites gorgées au moyen d'une pipette plongée dans le maté, cettealebasse faisant rituellement le tour des participants. Le maté passe de main en main et, sans hâte, la savoureuse infusion accompagnant la cordiale conversation ou le travail partagé. Et c'est ce maté et cette herbe de son pays natal qu'évoque Jules, en faisant en sorte que, comme l'affection de sa correspondance fraternelle, Mariquita n'en manque pas.

Le poète s'était sans doute proposé de transgresser lexic et vers, modes et œuvres, langues et normes. On a dit

que la sienne était une « originalité intérieure »⁴³³ ; en effet, mais même ainsi il faudrait reconnaître que cette intériorité vient de dehors, qu'elle est extérieure : « il articule des propos venus d'ailleurs ».

Une originalité étrange, externe, intérieure, antérieure, la sienne pourrait être une *origi(natio)nalité*. Il ne s'agit pas d'enraciner ni de réduire son *originalité*, mais de retourner le terme à ses *origines*, à la nation, à la naissance qui l'affecte tant, au début d'un regret terrestre que l'océan aggrave.

⁴³³ D. Grojnowski, *Jules Laforgue et l'« originalité »*, À la Baconnière, Neuchâtel, 1988.

La mémoire est redondante

Mais déduite ou induite, la ville est dans la tête de toutes les philosophies modernes⁴³⁴.

Bien que Laforgue pratique des lectures abusives et insiste en citations, la bibliothèque ne brûle pas comme à Alexandrie mais, comme il en allait de W. Benjamin, le poète se complaît à « déballer » sa bibliothèque pour que rien ne revienne à sa place : les livres, les pages, les phrases, les mots, les sons répondent à un nouveau *mot d'ordre*, une collection « sous-tendue par une dialectique opposant les deux pôles de l'ordre et du désordre »⁴³⁵, la « raréfaction d'un discours »⁴³⁶ qui imite et trompe, trompe deux fois, autant la copie que l'original. « L'imitation est jusqu'à nouvel ordre la seule école de l'originalité », comme on a dit, et la contradiction de l'occurrence ne diffère pas de la formule philosophique qui, affrontant les circonstances de la répétition, affirme que « Le

⁴³⁴ J.-F. Lyotard, *Moralités postmodernes*, Galilée, Paris, 1993, 27.

⁴³⁵ W. Benjamin, « Je déballe ma bibliothèque. Discours sur la bibliomanie », *Esprit* n° 61, janvier 1982, 4.

⁴³⁶ M. Foucault, *L'Ordre du discours. Leçon inaugurale*, Gallimard, Paris, 1971, 28.

nouveau n'est pas dans ce qui est dit, mais dans l'événement de son retour »⁴³⁷.

Depuis la « multiforme élégie cosmogonique⁴³⁸, *L'Imitation de Notre-Dame la Lune* est pour Kahn « l'étude des reflets de la Lune à la Terre dans l'âme d'un songeur »⁴³⁹, une imitation qui filtre la clarté nocturne de ses textes, les éclaire et les obscurcit. Comme Lautréamont, il lit jusqu'à « la tentation des ténèbres », une « absence rayonnante » où il a trouvé « le moment juste et la vérité du jour »⁴⁴⁰.

Les deux poètes étaient dans l'expectative d'un Au-delà ou d'un En-deçà, deux buts inaccessibles : le passé d'une naissance propre et lointaine (« naître est un événement infini », disait Blanchot)⁴⁴¹ ou le passé des autres. Hannah Arendt, se référant à W. Benjamin, disait « qu'il lui fallait découvrir un style nouveau de rapport au passé. En cela, il devint maître le jour où il découvrit qu'à la transmissibilité du passé s'était substituée la 'citabilité' »⁴⁴².

La citabilité met le passé à la disposition, à l'ordre du jour. Par une joyeuse insolence nonchalante l'un ; par une sorte de blasphème énorme l'autre : un individu révolté, un flâneur, complètement seul au milieu de la foule. Chacun disparaît plus d'une fois : dans cette foule de la ville embrumée, assiégée, d'abord ; dans la parole des autres, dans un « Cheval de trois », disait Jacques Prévert en se référant

⁴³⁷ Ibidem.

⁴³⁸ G. Kahn, *Symbolistes et Décadents*, Librairie Léon Vanier, Éditeur, Paris, 1902, 184.

⁴³⁹ Ibidem.

⁴⁴⁰ M. Blanchot, *Lautréamont et Sade*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1963, 187-188.

⁴⁴¹ Idem, 187.

⁴⁴² H. Arendt, « Benjamin le pêcheur de perles... », *Esprit*, n° 61, janvier 1982, 2.

autant à un cheval de trois que de Troie, les deux, sans penser que Laforgue était né dans « Une nouvelle Troie », le titre par lequel Alexandre Dumas a l'idée d'exalter la ville de Montevideo⁴⁴³. Un lieu où se répète le mythe n'offre pas de surprises. Les poètes se servent des souvenirs de la ville pour s'orienter dans leurs rues, semblables au flâneur qui se promène sans but, vérifiant la permanence des endroits connus, un voyeur qui voit sans être vu : « La mémoire est redondante : elle répète les signes pour que la ville commence à exister », disait Italo Calvino⁴⁴⁴.

Comme les personnages-lecteurs-écrivains de Flaubert, Laforgue (en)tasse - répète et accapare - les écrits des autres qui s'accordent à son ton. Le ton Laforgue⁴⁴⁵ module une véritable *Stimmung*. Il faudrait le penser en allemand parce que dans cette langue la voix (*Stimme*) accumule la coïncidence (*stimmen*) avec l'humour (*Stimmung*), une identité dont personne ne peut s'écarter :

Je ne puis quitter ce ton : que d'échos !...⁴⁴⁶

Posant la voix de Pierrot, il répète le ton et les échos, absorbés par la lumière blanche de ses habits lunaires, comme si elle était nocturne, de la non-couleur qui confond toutes les couleurs. « Hélas ! Cet au-delà n'est pas ! »⁴⁴⁷ L'homophonie partielle entre *Hélas* et *est là*, la coïncidence phonique renforce la contradiction entre la félicité de la

⁴⁴³ A. Dumas, *Montevideo où une nouvelle Troie*, Imprimerie Centrale de Napoléon Chaix et Cie, Paris, 1850.

⁴⁴⁴ Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*, Minotauro, Buenos Aires, 1974, 26.

⁴⁴⁵ D. Grojnowski, « L'ironie laforguienne dans *les Moralités légendaires* », in *Lautréamont & Laforgue dans leur siècle*, Op. cit., 203-211.

⁴⁴⁶ DV, SR, II, « L'hiver qui vient », 145.

⁴⁴⁷ ST, AH, I, « Guitare », 412.

révélation et le conflit visé idiomatiquement par la poésie, une rare et fréquente *raison poétique* à laquelle la traduction appelle mais sans réussir à la transmettre.

En attendant, « tous ceux qui prennent plaisir à penser en lisant »⁴⁴⁸, en lecteurs de Laforgue, continuent de spéculer sur des registres polyphoniques, des spectres intertextuels, des recours dialogiques, des reconnaissances ambivalentes de plagiats, une épaisseur de palimpsestes, des filigranes anagrammatiques, des mots sous les mots, des marques d'eau qui s'entrevoient par transparence, des transpositions parodiques, des jeux en marge, des réécritures littéraires, culturelles, érudites, une accumulation de strates géologiques, dans une langue ou dans plusieurs langues, qui est ce qui soutient l'univers culturel. Impossible de faire abstraction de cette logique de seconde main - comme celle que passe le peintre pour dissimuler les traces de la première ou comme le texte qui étudie le travail de la citation, les « implicitations » de Georges Pérec, citations plus ou moins secrètes, où se vérifie *L'Œuvre de l'art*⁴⁴⁹ - ni de l'ironie de citer ou, ironie encore plus grande, l'impossibilité de ne pas le faire :

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 !⁴⁵⁰

Dans son *Dictionnaire pour l'étude des Complaintes de Jules Laforgue*⁴⁵¹, Pierre Brunel se plaît à signaler la récurrence d'une

⁴⁴⁸ Amédée Pigeon, in J.-L. Debauve, *Laforgue en son temps*, Op. cit., 203.

⁴⁴⁹ G. Genette, *L'Œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Seuil, Paris, 1994.

⁴⁵⁰ Isidore Ducasse, Chant Premier, *Les Chants de Maldoror*, José Corti, Paris, 1979, 151.

coquille, « *Littérature* », qu'il n'a aucun inconvénient à accepter comme « une bonne introduction à la poétique de Laforgue ». Vers la fin de la présente étude, entre cette allusion machinale aux dictionnaires célèbres et le lexique écoeuré d'un poète repu par les répétitions, les litanies et les plaintes, frémit son « cœur, cancer sans cœur » qui « se grignote lui-même », vacillant entre cent littératures où « se lardent sans répit de divines ratures »⁴⁵². Les errata peuvent être aussi justes et symboliques que les *biffures* auxquelles Emmanuel Lévinas attribue un caractère symbolique :

La pensée est originellement biffure - c'est-à-dire symbole. Et parce que la pensée est symbolique, les idées peuvent s'accrocher les unes aux autres et former un réseau d'associations⁴⁵³.

La littérature de Laforgue se charge de ces « ratures » : citations qui traversent le texte et le cœur, l'emplissant de creux, fissures, passages que traversent les mots comme, après la démolition, les passages traversent la ville en « rues comme blessures »⁴⁵⁴. Octavio Paz parle de Baudelaire et des nouveaux poètes qui opposèrent et imposèrent l'ironie et le prosaïsme comme « l'autre voix » dans la ville. Il parle du désespoir, des crimes, de la prostitution, des citations suspectes, de la lumière ambiguë des becs de gaz où les voix des hommes, comme les ombres, se perdent ou se cachent.

⁴⁵¹ P. Brunel, *Dictionnaire pour l'étude des Complaintes de Jules Laforgue*, Éd. du temps, Paris, 2000.

⁴⁵² LC, SR, I, « Complainte-Litanies de mon Sacré-Cœur », 186.

⁴⁵³ Emmanuel Lévinas, « La transcendance des mots. À propos des biffures », *Hors sujet*, Fata Morgana, France, 1987, 217.

⁴⁵⁴ Octavio Paz, *La otra voz*, Seix Barral, Barcelona, 1993, 41.

Depuis les origines, la connaissance, ou la tentation de la posséder, semblable à l'attraction de la citation, provoque un sentiment ambivalent de faute et de plaisir : « Les citations, dans mon travail, sont comme des voleurs de grands chemins qui surgissent en armes et dépouillent le promeneur des ses convictions »⁴⁵⁵ disait W. Benjamin, tout en citant sans arrêt des passages entiers ; comme Bouvard et Pécuchet qui ne savent faire autre chose que copier, ou même Pan lui-même qui continue et résume la saga française de Pantagruel, Panurge et Pangloss, s'exprimant en parlars macaroniques visant à l'universalité.

La « Grande Complainte de la Ville de Paris »⁴⁵⁶, bien que ce soit « Prose Blanche » (blanche comme un vers, comme la lune ou ces nuits sans trêve, comme une revue ou un livre), ne manque pas de « vestales minaudières » ni de « pompes voluptiales » - qui rappellent le conte de Lohengrin -, « rancœurs à la carte », « cloches exilescentes des *dies iramissibles* » tandis que « l'automne s'engrandeuille au bois de Boulogne ». Les mots de Laforgue (car ils sont bien de lui) s'ouvrent, s'élargissent, comme les boulevards de la grande ville, mais le texte ne se boulevardise pas. Qui revendiquait « bouleversement » comme l'étymologie de *boulevard* en projetant l'Hausmanisation, un tracé urbain qui déshumanise la ville ?

Dans cette « Grande Complainte de la Ville de Paris », Laforgue prend le mot comme si une armée prenait une ville. Comme s'il lui disait « Rendez-vous ! » et la ville se rendait : reddition et rencontre. De quel droit ? Un étranger comme Laforgue, quelqu'un qui ne connaît pas bien la langue et

⁴⁵⁵ H. Arendt, « Benjamin le pêcheur de perles... », *Esprit*, n° 61, janvier 1982, 2.

⁴⁵⁶ LC, SR, I, « Grande Complainte de la Ville de Paris », 180-182.

pourtant s'arroge le droit de citer, de faire et défaire dans cette langue, la dominant comme une ville rendue. Sera-ce le droit de l'étranger, de qui n'a pas droit de cité ? Il ressent la distance, écoute et perçoit des sens que l'usage affaiblit et introduit des sons par erreur ou errance de texte en texte ou de ville en ville, comme le pauvre Chevalier-Errant. Comment « décapitaliser » la multiplicité de sens possibles sans tomber dans les pièges de la facilité publicitaire où succombe la ville ? Mais Baudelaire, qui protestait contre Paris, « Horrible vie ! Horrible ville ! »⁴⁵⁷, et qui faisait de cette ville un siège poétique, ne pouvait se passer d'elle : « Je t'aime, ô capitale infâme »⁴⁵⁸. Il possédait tout comme Laforgue, tout comme n'importe quel habitant de la Cité des Lettres, son droit de citer comme si c'était un autre droit de cité.

Bien que les impressions de la ville le harcèlent, la ville apparaît comme « un fait accompli », une circonstance constante, implicite ; point n'est besoin de *citer* la cité, ni la ville ni la vie, qui est là, jour après jour : « Ah ! que la vie est quotidienne ! » Citer la cité ? « Le mot 'paysage' est la décoration verbale que nous accordons à la visualité qui nous entoure », disait dans le même sens Borges dans un précoce article⁴⁵⁹, en affirmant aussi que « Le paysage urbain non encore souillé par le verbiage », tout comme la campagne : « Le paysage de la campagne relève de la rhétorique. [...] Le paysage des champs est une imposture », bien que l'entrecroisement de la campagne et de la ville lui donne son identité permanente. Soulignant la beauté de la simplicité

⁴⁵⁷ Ch. Baudelaire, « À une heure du matin », *Le Spleen de Paris*, *Œuvres complètes*, Op. cit., 287.

⁴⁵⁸ Ch. Baudelaire, « Épilogue », Op. cit., 191.

⁴⁵⁹ J.L. Borges, « Critique du paysage », *Œuvres complètes*, Op. cit., I, 841-843.

spontanée de la ville, Borges conclut ce même article, auquel Laforgue aurait bien pu souscrire, sur « la ritournelle intermittente d'un orgue de barbarie qui épanche dans ses rouleaux les bruits les plus rudes ».

Bien que ne mentionnant ni Borges ni Laforgue, Jean-François Lyotard se trouve à un pas des deux poètes quand il affirme que « la phrase des faubourgs est la plainte : nous n'habitons nulle part, ni dehors ni dedans », tout en éprouvant la même nostalgie du vrai, la même lassitude du précaire qui angoisse la philosophie de l'Occident⁴⁶⁰. Il ne serait pas nécessaire de citer la cité, elle est là. Livres de poésie, les ponts poétiques de Ulacia, les « Transport(s) poétique(s) par voix maritime » de Knauth tirent parti des procédés homophoniques que Laforgue adopte à sa manière pour transporter - la grande métaphore - empires et langues, cités ou citations : « Ô croisés de mon sang ! transporter les cités ! »⁴⁶¹ Les mots jouent, se ressemblent, s'assemblent, se combinent, ne se distinguent plus. Droit de citer ou droit de cité, c'est du pareil au même : Tout est dans tout et - sa Vipère de Lettre ? - glisse entre la littérature et le silence.

⁴⁶⁰ J.-F. Lyotard, *Moralités postmodernes*, Galilée, Paris, 1993, 27.

⁴⁶¹ LC, SR, I, « Complainte propitiatoire à l'Inconscient », 68.

Éditions des œuvres de Jules Laforgue utilisées

P (MdeF): *Poésies. Œuvres complètes de Jules Laforgue*, Mercure de France, Paris, 1909.

Mp (MdeF): *Mélanges posthumes. Œuvres complètes de Jules Laforgue*, Mercure de France, Paris, 1913.

SR: *Œuvres complètes*, vol. I-II, III-IV et V-VI, Slatkine, Reprints, Genève, 1979.

AH: *Œuvres complètes*, tome I, II et III, L'Âge d'homme, Lausanne, 1986, 2000.

Abréviations des œuvres citées

BCV : *BERLIN, LA COUR ET LA VILLE*

DV : *DERNIERS VERS*

FBV : *DES FLEURS DE BONNE VOLONTÉ*

INDL : *L'IMITATION DE NOTRE-DAME LA LUNE*

ST : *LE SANGLOT DE LA TERRE*

CF : *LE CONCILE FÉERIQUE*

LC : *LES COMPLAINTES*

Lt : *LETTRES*

ML : *MORALITÉS LÉGENDAIRES*

Index des noms cités

- Adorno, Theodor, 58, 137
Alighieri, Dante, 167
André, Marius, 158
Apollinaire, Wilhelm, *dit* Guillaume, 97
Arendt, Hannah, 202, 206
Ariosto, Ludovico, 146
Aristophane, 67
Aristote, 119
Augusta, *Impératrice*, 36, 38, 104, 155
- Bachelard, Gaston, 77
Bakhtine, Mikhail, 69, 106, 131
Balzac, Honoré de, 49, 175
Barrault, Jean-Louis, 131
Barth, John, 46, 78, 79
Barthes, Roland, 36, 83, 109, 158, 164, 165, 166
Baudelaire, Charles, 24, 28, 47, 48, 49, 57, 64, 79, 82, 88, 89, 92, 105, 128, 129, 139, 141, 154, 167, 175, 185, 205, 207
Beardsley, Aubrey, 50
Beckett, Samuel, 58, 78
Benjamin, Walter, 25, 48, 50, 79, 89, 91, 122, 185, 191, 192, 193, 201, 202, 203, 206
Bertrand, Jean-Pierre, 170
Bioy Casares, Adolfo, 118
Blake, William, 73
Blanchot, Maurice, 93, 202
Bloom, H., 155
Borges, Jorge Luis, 6, 14, 15, 19, 28, 37, 53, 54, 56, 57, 60, 78, 79, 93, 96, 100, 101, 106, 108, 115, 117, 118, 130, 141, 143, 144, 145, 146, 149, 151, 158, 167, 168, 174, 181, 188, 189, 207, 208

Bourget, Paul, 14, 22, 40, 47, 93, 104, 164, 189
Brassens, Georges, 48, 154
Breton, André, 97
Bruant, Aristide, 48
Brunel, Pierre, 204, 205
Byron, George, *lord*, 181

Calvino, Italo, 203
Cansinos Assens, Rafael, 141
Carco, Francis, 48
Carroll, Lewis, 101, 105
Celan, Paul, 117, 192
Céline, Louis-Ferdinand, 108
Cervantes, 86
Chartier, Roger, 39
Chateaubriand, François René, *vicomte de*, 55
Chrétien de Troyes, 37
Claudel, Paul, 62, 63
Coburn, A.L., 171
Coleridge, S.T., 28
Colet, Louise, 75
Coppée, François, 45
Coquelin, 115
Corbière, Édouard, *dit* Tristan, 97, 166
Cros, Charles, 49

Dalí, Salvador, 169
Darío, Rubén, 23, 86, 173
David, *roi*, 78, 93
de Avilés, Tirso, 151
de Beauvoir, Simone, 157
de Campos, Haroldo, 6, 25, 188
de Man, Paul, 49, 128
de Champagne, Philippe, 105
de Torre, Guillermo, 175, 176

- Debauve, Jean-Louis, 13, 22, 39, 43, 46, 54, 64, 88, 94, 109, 153,
 180, 181, 194, 197, 204
 Deburau, Gaspard, 131
 Delacroix, Henri, 105
 Derrida, Jacques, 32, 56, 117, 135, 141, 146, 163, 164, 187
 Donne, John, 166
 Dottin-Orsini, Mireille, 152, 153, 164
 Ducasse, Isidore (*Comte de Lautréamont*), 11, 21, 23, 96, 109, 188,
 192, 202
 Duchamp, Marcel, 96, 97
 Dujardin, Édouard, 115
 Dumas, Alexandre, 203
 Duprey, Marguerite, 157
 Durrell, Lawrence, 24
 Dürer, Albrecht, 40
- Eliot, George, 36, 96, 167, 168, 177
 Eliot, T.S., 24, 78, 79, 110, 167
 Emerson, Ralph Waldo, 141
 Ephrussi, Charles, 29, 39, 40, 45, 46, 47, 49, 80, 81, 83, 107
 Erigène, Jean Scot, 36
 Eschenbach, Wolfram von, 73
 Escher, Maurice Cornelis, 160
 Eschyle, 175
- Fantin-Latour, Henri, 105
 Fénéon, Félix, 115
 Ferré, Léo, 48
 Flaubert, Gustave, 75, 109, 175, 203
 Fontanier, Pierre, 169
 Foucault, Michel, 99, 201
 Fragonard, Jean-Honoré, 169
 François 1^{er}, 55
 Freud, Sigmund, 115

Gautier, Théophile, 83, 121, 135, 166
Genette, Gérard, 163, 204
Gide, André, 79, 125
Giraud, Albert, 136
Gombrich, Ernst Hans, 169
Goncourt, *frères*, 101, 129
Goudeau, Émile, 48
Gracq, Julien, 36
Grojnowski, Daniel, 97, 115, 128, 157, 189, 199, 203
Groussac, Paul, 101
Guichard, Léon, 141
Guillaume 1^{er} d'Allemagne, *Empéreur*, 36, 45
Guillot-Muñoz, Gervasio & Álvaro, 23

Hartman, Geoffrey, 68, 73
Hartmann, Eduard von, 49, 115, 128, 147, 156, 167
Heine, Heinrich, 175
Helft, Nicolás, 145
Hennique, Léon, 135
Henry, Charles, 25, 29, 40, 43, 45, 48, 49, 84, 87, 90, 156, 158, 184
Herrera y Reissig, Julio, 172, 173, 174, 175, 176, 177
Hillis Miller, J., 36, 37, 62, 64
Hippias, 170
Hobbes, Thomas, 54
Hoffmanstahl, Hugo von, 63
Horace, 175
Hugo, Victor, 55, 91
Husson, Jules, *dit* Champfleury, 135
Huysmans, Joris-Karl, 64, 92, 135

Ibarra, Néstor, 144, 145

Jabès, Edmond, 59
Jacob, Max, 97

Jacobs, Carol, 191
 Jakobson, Roman, 76
 Jankélévitch, Vladimir, 83, 131
 Jean-Aubry, Georges, 16, 18, 86, 153
 Joyce, James, 78, 79, 101, 108, 115, 122, 163, 184

Kafka, Franz, 78
 Kahn, Gustave, 14, 19, 39, 48, 88, 94, 141, 182, 183, 194, 195, 202
 Kant, Emmanuel, 121
 Kierkegaard, Sören, 119, 123, 124, 129, 130, 133
 Knauth, Alfons, 26, 90, 110, 122, 164, 208

La Fontaine, Jean de la, 37
 Labat, Gustave, 87
 Laforgue, Albert, 109
 Laforgue, Charles, 12
 Laforgue, Émile, 21, 22
 Laforgue, Marie, 14, 36, 41, 104, 109, 184, 194, 197
 Lanson, Gustave, 27
 Larbaud, Valery, 115
 Lautréamont, cf. Ducasse
 Lee, Leah, 36, 37, 193
 Lefort, Daniel, 154
 Lejeune, Philippe, 107
 Lévinas, Emmanuel, 205
 Lindenlaub, Théo, 18
 Lotman, Iouri, 168
 Louis II de Bavière, 51
 Lugones, Leopoldo, 145, 146, 147, 150, 151, 171, 175, 181
 Lyotard, Jean-François, 27, 166, 201, 208

Maïmonide, 15
 Mallarmé, Stéphane, 25, 27, 31, 57, 65, 76, 78, 82, 97, 135, 140,
 146, 164, 183
 Manet, Édouard, 39, 49 105

Margueritte, Paul, 135, 140
Memling, Hans, 48
Mendes, Murilo, 188, 189
Metz, Christian, 86
Michelet, Jules, 152
Monet, Claude, 49
Moreau, Gustave, 49, 50, 125
Mullezer, Mme, 47, 75, 81, 82, 138

Nabokov, Vladimir, 78
Nietzsche, Friedrich, 62, 63, 93
Onetti, Juan Carlos, 188

Pascal, Blaise, 118, 150
Paz, Octavio, 205
Peirce, Charles Sanders, 106, 122, 123
Pérec, Georges, 204
Pérès, Jean, 19, 171, 172
Perrone-Moisés, Leyla, 21, 192
Pigeon, Amédée, 204
Pignatari, Décio, 25
Picasso, Pablo, 97
Pindare, 175
Platon, 165, 166
Poe, Edgar Allan, 64
Pope, Alexander, 79
Pound, Ezra, 34, 79, 89, 96, 98, 165, 165, 167, 170
Prévert, Jacques, 202
Proust, Marcel, 40, 106
Pryce-Jones, Alan, 23, 171
Puvis de Chavannes, Pierre, 50

Queneau, Raymond, 154
Quevedo, Francisco de, 146

Renoir, Auguste, 39
Rimbaud, Arthur, 24, 97, 166
Rodríguez Monegal, Emir, 21, 177, 192
Roussel, Raymond, 99

Saillet, Maurice, 11
Sainte-Beuve, Charles, 175
Salaverri, Vicente A., 175
Salomon, 173
Samain, Albert, 174, 175
Sarah, 109
Sartre, Jean Paul, 35
Satie, Erik, 139
Saussure, Ferdinand de, 66
Scheffer, Ary, 49
Schlegel, Friedrich von, 127
Schopenhauer, Arthur, 83, 152, 155, 156, 167
Scot Erigène, 37
Shakespeare, William, 51, 52, 53, 54, 57, 59, 195
Shaw, Bernard, 149
Socrate, 128, 141, 172
Stendhal, 49
Stevens, Wallace, 136
Stoppard, Tom, 53
Strauss, Léo, 15
Sue, Eugène, 46
Sully Prudhomme, René, 45
Supervielle, Jules, 16, 186
Swift, Jonathan, 79
Swinburne, Algernon, 101
Syberberg, Hans-Jürgen, 73

Taine, Hyppolite, 49, 64
Thomas d'Aquin, 167

Tirso de Avilés, 151
Trenet, Charles, 48
Troublot, Paul Alexis, 38

Ulacia, Manuel, 171, 172, 190, 208

Valéry, Paul, 33, 34, 37, 48, 57, 98, 150
Van Goyen, Jan, 49
Verlaine, Paul, 135, 143, 146, 164, 175, 184
Vian, Boris, 154
Villiers de l'Isle-Adam, Auguste, *comte de*, 64
Villon, François, 136, 166
Virgile, 145

Wagner, Richard, 73, 134, 160
Watteau, Antoine, 131, 132, 141, 146
Wellek, René, 126, 166, 167
Whitman, Walt, 101
Wittgenstein, Ludwig, 105

Ysaye, Eugène, 180

Zola, Émile, 64, 183
Zum Felde, Alberto, 176

Table des matières

Avant-Propos	9
Un Français précaire	21
(Le principe poétique)	31
Entre les âmes et les lettres	33
Un poète lu ?	35
Sur cartes et lettres	43
La parabole du palais	51
L'abc de la lecture	61
Les lectures i(li)mitées	65
Quelles voix ?	71
Pour qui redoublent les mots	75
L'ennui : une pose naturelle	81
Complainte sur des lieux déplacés	91

Répétitions différentes	95
Farce éphémère	103
(On ouvre les parenthèses)	113
L'ironie est possible	117
Blancs parias, purs Pierrots	133
Une claire terre de poètes	143
Orgies passables	149
Dans les tours vertigineuses	163
Circulaires et clôturées	179
La mémoire est redondante	201
Éditions des œuvres de Jules Laforgue utilisées	209
Abréviations des œuvres citées	211
Index des noms cités	215

Jules Laforgue ou les métaphores du déplacement

Plus que par sa vigueur, Jules Laforgue surprend par une écriture qui, non seulement participe des attributs de la littérature actuelle, mais les annonce. Les ambiguïtés de sa poésie rarement simple, les fulgurants récits où les mythes confirment et transgressent leurs vagues limites, la précision de ses essais sur écrivains et artistes, ou les impressions multiples de sa volumineuse correspondance sur les milieux illustres qu'il connut à partir d'une proximité privilégiée ou de différentes distances – pas seulement géographiques – témoignent de la pluralité significative d'une œuvre qui continue d'étonner. Son imagination alterne l'observation du quotidien avec les réflexions d'une pensée critique, les dédoublements d'une ironie lucide et ludique avec l'écho de voix propres et étrangères, transformant la linéarité des mots en une aventure littéraire qui entrecroise des espaces distants et des langages différents. De là l'intérêt à reconnaître les procédés d'une écriture hybride et libre ou les stratifications humoristiques de son irrépressible invention verbale, ces curieuses dualités d'une poétique entre deux langues, entre deux cultures, qui attira l'attention de Mallarmé, d'Eliot, de Pound, de Joyce et de Borges, entre autres poètes. Ce sont les traces d'un arrière-pays, d'une vision de l'origine, que les mots révèlent et que cet essai s'attache à examiner.



Lisa BLOCK DE BEHAR, docteur ès lettres de l'EHESS, est professeur d'Analyse de la communication à l'Université de La République, à Montevideo (Uruguay), où elle est née. Elle a enseigné la Linguistique, la Théorie littéraire et la Théorie de l'interprétation. Elle a reçu, récemment, le prix Alexander von Humboldt pour l'ensemble de son œuvre. Elle est l'auteur, entre autres, de *A Rhetoric of Silence and Other Selected Writings* (Mouton de Gruyter), *Borges : The Passion of an Endless Quotation* (SUNY Press), *Una palabra propiamente dicha* (Ed. Siglo XXI), *Al margine di Borges* (Edizione dal Sud). Elle a publié en France *Borges ou les gestes d'un voyant aveugle* (Champion) et *L'éternité par les astres : hypothèse astronomique*, de Louis-Auguste Blanqui (Slatkine), ainsi que de nombreux articles dans des revues littéraires.

Illustration de couverture : *Fidel Scervo*



ISBN : 2-7475-6504-1

19,50 €