

I R O N I E  
D E  
J U L E S L A F O R G U E

Ellen S a k a r i

Janvier 1969

## Table des matières

	Avertissement	1
I	INTRODUCTION	3
	Origine et définition du mot ironie	4
	Les différents aspects de l'ironie et son caractère	13
II	ESTHETIQUE DE L'EPHEMERE	26
	Formation philosophique	30
	Le beau, le bien, le vrai	36
	Le moi	41
	Génie spontané	45
III	ATTITUDES ET ROLES IRONIQUES	52
	Ironie cosmique	56
	Dégradation des valeurs	60
	Révolte contre Dieu	60
	Pot-au-feu, pauvre terre	66
	Révolte contre l'amour	71
	Taedium laudamus	82
	Mélancolie humoristique	93
	Moi-le-Magnifique ou l'ironie romantique	101
	Pierrots ou l'ironie de manière	117
	Pierrot - ingénu	126
	Pierrot - Don Juan	133
	Parodie	147
	Parodie dans la prose	147
	Parodie dans les poésies	169
	Ut pictura poesis	172
	Ironie verbale	178
	Derniers vers	182
IV	LANGUE CLOWNESQUE OU JEU VERBAL	186
	Mot, unité sonore	192
	Allitération et homoïotéleute	196
	Interjections	200
	Tournures populaires	201
	Mot, symbole d'une notion	204
	Terme vague et terme précis	212
	Néologismes et archaïsmes	216
	Syntaxe	219
	Adjectifs épithètes	223
	Hypostase	228
	Pronoms	230
	Métaphores et périphrases	231
	Antithèse	233
	Mélange du concret et de l'abstrait	233
	Répétition, interférence, transposition	235
	Conclusion	241
	Bibliographie	245

## AVERTISSEMENT

Reynaud<sup>1</sup> souligne qu'en plus du génie oratoire des Romains, les Gaulois ont hérité aussi d'un certain esprit railleur qui justifie dès l'origine la définition due à Boileau du Français né malin. Mélange heureux du sel attique et du sel gaulois, ennemi du pathétique, le Français a tendance à critiquer autrui, les circonstances et lui-même. Il aime également attaquer les conventions, mais au lieu d'un assaut direct il se sert volontiers de la raillerie dans toutes ses variations.

Hippolyte Taine, lui-même ironiste remarquable, a bien saisi la portée de cet esprit: "Ces bourgeois, sur le pas de leur porte, clignent de l'oeil derrière vous; ces apprentis, derrière l'établi, se montrent du doigt votre ridicule et vont gloser. On n'entre jamais ici dans un atelier sans inquiétude; fussiez-vous prince et brodé d'or, ces gamins en manches sales vous auront pesé en une minute, tout gros Monsieur que vous êtes et il est presque sûr que vous leur servirez de marionnette à leur sortie du soir."<sup>2</sup>

Un digne représentant de cet esprit foncièrement français est Jules Laforgue, poète décadent, "ce Villon du symbolisme",<sup>3</sup> mort à l'âge de vingt-sept ans seulement, en 1887.

---

1 Hector Reynaud, De l'ironie, Valence, 1922, p. 8.

2 Cité par Reynaud, op. cit., p. 12.

3 Léon-Paul Fargue, Jules Laforgue, dans Revue de Paris, avril 1935.

Après avoir chanté le désespoir cosmique de son époque dans le recueil de poésies Le sanglot de la terre, cet auteur atteint du mal de fin de siècle suit le conseil de Verlaine: "Prends l'éloquence et tords-lui son cou", et aboutit à un certain détachement et à une langue plus clownesque, comme il le dit lui-même. L'oeuvre de Jules Laforgue qui, au début de sa carrière, voulait composer la danse macabre du XIX<sup>e</sup> siècle et qui aimait créer de l'original à tout prix, marque le commencement d'une nouvelle ère dans la littérature française. A l'instar de Henri Heine il a rompu "avec la tradition de l'unité du ton du poème, ouvrant ainsi toutes les possibilités à la fantaisie moderne qui mêle si volontiers la confiance, la blague, la nostalgie".<sup>1</sup> C'est cette "blague" de Jules Laforgue, son humour noir, son ironie que nous nous attacherons à illustrer dans la présente étude.

---

<sup>1</sup> Gustave Lanson, Histoire de la littérature française, Paris, 1951, p. 1127.

I N T R O D U C T I O N

## ORIGINE ET DEFINITION DU MOT IRONIE

Ecrivant à son bon ami Alain-Fournier, grand admirateur de Laforgue, Jacques Rivière prétend, en 1906, qu'il n'a jamais été assez bête pour considérer celui-ci comme un ironiste.<sup>1</sup> En revanche, il le taxe de satirique. Un an plus tôt, il avait pourtant constaté: "Je le goûte pour son ironie."<sup>2</sup>

Nous voilà devant une difficulté terminologique. Que signifie le mot ironie? Quelle est la différence entre l'ironie et la satire ou bien quelle est leur affinité? Et le sarcasme, l'humour et la parodie? Avant de pouvoir étudier utilement l'ironie de Jules Laforgue nous sommes obligés d'examiner un peu ce qu'on entend par ce terme même.

M. Cleanth Brooks, pour qui l'ironie et le paradoxe sont intimement liés, confirme dans l'ensemble l'idée de Richards, qui veut qu'une oeuvre inférieure ne supporte pas l'observation ironique.<sup>3</sup> D'un autre côté, M. Norman Knox a sûrement raison lorsqu'il avance que le mot ironie est devenu un des termes les plus complexes, les plus vagues et aussi les plus fascinants de la critique et de l'analyse littéraires, pendant les derniers cent cinquante ans.<sup>4</sup> Les épithètes que les New Critics attribuent à l'ironie nous révèlent également la complexité de cette notion: elle peut être cosmique, dramatique, socratique, romantique, verbale ou rhétorique, et l'on parle aussi de l'ironie de tension et de paradoxe.

---

1 Jacques Rivière et Alain-Fournier, Correspondance, I, Paris, 1922, p. 277.

2 Ibid., p. 95.

3 Cf. Cleanth Brooks, The Language of Paradox, dans The Well Wrought Urn, New York, 1956.

4 Norman Knox, The Word Irony and its Context, Durham, 1961, p. VII.

M. Knox, lui, a dressé une sorte de dictionnaire des sens du mot ironie dans les textes anglais pendant la période classique (1550-1750). On y trouve, entre autres, les acceptions feinte, déception, déception limitée, louange par blâme et son opposé, et, en plus, l'emploi suivant: pour souligner quelque chose, on dit le contraire de ce qu'on veut dire, sans qu'on émette pour autant une fausse louange ou un faux blâme. Le mot s'applique encore à understatement, ainsi qu'à une expression soit indirecte soit, en général, peu sérieuse. Lancer une attaque moqueuse, railleuse équivaut aussi à faire de l'ironie.<sup>1</sup>

D'après M. Sedgewick, l'ironie, qu'il appelle pretence-dissimulatio-simulatio et qui s'adapte à n'importe quel genre de moquerie ou de tromperie, est issue du plaisir le plus ancien, le plus ardent et le moins passager <sup>Katova, ohu</sup> de l'âme humaine, celui d'opposer l'Apparence à la Réalité. Le sens propre des mots constitue l'apparence, le sens voulu, la réalité.<sup>2</sup> Kierkegaard déjà se sert de mots phénomène et essence, en parlant de l'ironie.<sup>3</sup>

En français, le mot ironie est très ancien. Dans son dictionnaire,<sup>4</sup> E. Littré cite Oresme, évêque de Lisieux au XIV<sup>e</sup> siècle: "Yronie est quant l'en dit une chose par quoy l'en veult donner à entendre le contraire." Le plus ancien exemple anglais, de l'année 1502,<sup>5</sup> parle également de l'ironie "of grammare, by whyche a man sayth one and gyveth to understande the contrarye". L'adjectif correspondant, intro-

---

1 Knox, op. cit., p. 182.

2 G.G. Sedgewick, Of Irony Especially in Drama, Toronto, 1935, p. 9.

3 Sören Kierkegaard, Samlede Vaerker, XIII, p. 347: "Her have vi allerede en Bestemmelse, der gaaer gjennem al Ironi den nemlig att Phoenomenet ikke er Vaesenet, men det Modsatte af Vaesenet. I det jeg taler, er Tanken Meningens Vaesene Ordet Phoenomenet."

4 Edition de 1874.

5 Dans le New English Dictionary.

duit en français probablement par Montaigne, grand ironiste, indique lui aussi le contraire de ce que l'on veut dire: "Au lieu de me tirer arriere de l'accusation, je m'y avance, et la rencheris plus tost par une confession ironique et moqueuse."<sup>1</sup>

Mais, comme le constate M. Sedgewick, l'"irony of grammare" n'est que la troisième ou quatrième phase d'un long développement. La première serait le grec eironeia qui, au premier abord, visait moins la façon de parler que le comportement général.<sup>2</sup>

Eiron, personnage de la comédie grecque, se servait de mots fallacieux pour vaincre alazon. Tandis que celui-ci tendait à son but avec des fanfaronnades, celui-là se faisait invulnérable tout en faisant l'ignorant et l'impuissant. Aussi le mot εἰρωνεία exprimait-il la façon de parler et d'agir du personnage en question; renfermant les notions de plaisanterie, de ruse et de tromperie, il n'apparaît en grec qu'après les guerres péloponnésiennes, et jamais dans la tragédie ou dans la poésie sérieuse.<sup>3</sup>

Le terme ironia fut emprunté par les Romains, mais il y avait aussi d'autres équivalents latins: dissimulatio, figurant également dans les textes anglais de la Renaissance, et dissimulantia, chez Cicéron, par exemple; chez Quintilien on trouve aussi illusio.<sup>4</sup> Symbole de l'ironiste dans les comédies ancienne et nouvelle, le renard devait par la suite

---

1 Michel de Montaigne, Essais, Paris, 1802, IV, p. 203.

2 Sedgewick, op. cit., p. 9.

3 Knox, op. cit., p. 3.

4 Auguste Haury, L'Ironie et l'humour chez Cicéron, Paris, 1955, pp. 7 et 21.

être le trompeur par excellence, dans la littérature française médiévale et ultérieure. Mais la personnification même de l'ironiste est le Socrate des Dialogues de Platon, dont l'apparition, à la fin du V<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ, "représente pour ainsi dire cette première ironie de l'adolescence qui succède en nous aux paniques et aux emballements de la jeunesse"<sup>1</sup> et qui, procédant surtout d'une attitude personnelle, a pour fin non de déprécier les plus hautes valeurs, mais d'en éprouver l'authenticité. Si elle feint l'ignorance, elle n'en vise pas moins à discerner les compétences. C'est une méthode d'examen critique, mais aussi et par-dessus tout une méthode pédagogique, la méthode même de l'éducation morale et philosophique.<sup>2</sup> C'est surtout à sa forme socratique que peut être appliquée la définition de H. Arthur Koestler sur le but de l'ironie: "Its aim is to defeat the opponent on his own ground by pretending to accept his premisses, his values, his methods of reasoning, in order to expose their implicit absurdity."<sup>3</sup>

Pourtant, la dialectique socratique n'était jamais qualifiée d'ironie, dans le grec et dans le latin classiques. Signifiant "prétention moqueuse" et "tromperie" chez Aristophane et chez Platon, ce mot reçoit chez celui-ci encore la nuance de "self-depreciating mode of deception".<sup>4</sup> Plus tard

---

1 V. Jankélévitch, L'Ironie, Paris, 1964, p. 10.

2 Exposé de M. Moreau sur l'Ironie socratique, dans le bulletin n° 30 du Centre d'études et de discussions de littérature générale, Bordeaux, 1958, p. 3 s.

3 Arthur Koestler, The Act of Creation, Londres, 1964, p. 74 s.

4 Knox, op. cit., p. 3 s.

il aboutit à ce qu'on appelle litotes et meiosis, autrement dit "understatement", sens que l'Anglais John Hoskins était le premier à employer, à la fin du seizième siècle.<sup>1</sup> Or, comme l'a établi M. Sedgewick, Socrate était à vrai dire un "understater", bien que ses contemporains n'aient pas interprété eiron ainsi. C'est Aristote qui, le premier, y voit un personnage usant de feinte et qui essaie d'arriver au-dessous de la vérité,<sup>2</sup> tandis que l'alazon exagère. La vérité se trouve entre eiron et alazon.

Depuis Aristote, la signification la plus générale du terme ironie dans les textes et les dictionnaires se rapporte sans doute essentiellement à ce que M. Sedgewick appelle emploi fallacieux de mots.

L'ironie de Cicéron, laquelle suit historiquement celle de Socrate, sans avoir pour autant beaucoup de points de contact avec elle, est souvent taxée d'oratoire. A l'instar de Démosthène, Cicéron s'en servait, par exemple, pour démolir une accusation à l'aide de questions insidieuses.<sup>3</sup> A la lumière de la correspondance entre Cicéron et Caius, il s'agit chez celui-là d'ironie correctrice. Il se moque de la jurisprudence, non pas qu'il la méprisait - il l'admirait au contraire profondément -, mais parce qu'il ne voulait pas que l'on s'habitue à interpréter les textes trop à la lettre et contrairement à leur esprit.<sup>4</sup> Ne se moque-t-il pas égale-

---

1 Ibid., p. 15.

2 Sedgewick, op. cit., p. 10. Cf. aussi Haury, op. cit., p. 3 s.

3 A. Haury, L'Ironie et l'humour à Rome, notamment d'après Cicéron, dans le bulletin n° 30 du Centre d'études et de discussions de littérature générale, Bordeaux, 1958, p. 5.

4 Ibid.

ment de sa propre éloquence, sujet de sa fierté, de même que de son génie militaire, de sa gourmandise et de son inconséquence, de ses lettres, de sa barbe, etc.! A ce propos, M. Haury parle aussi de l'ironie de classe de homo novus, lors du colloque organisé par le Centre d'études et de discussions de littérature générale, à Bordeaux, en 1958. A la même occasion, M. Escarpit a fait un rapprochement avec l'Angleterre du XVIII<sup>e</sup> siècle, époque où la bourgeoisie réagissait contre l'aristocratie.

Cicéron donne plusieurs explications de l'ironie. Dans De oratore<sup>1</sup> il écrit: "On peut employer les mêmes termes par exemple pour louer un serviteur fidèle ou pour railler un fripon." Pour illustrer cette assertion il cite ce que disait Claudius Néron d'un esclave qui volait son maître: "C'est le seul de ma maison pour lequel il n'y ait rien de scellé ni de fermé. Ce qui, ajoute-t-il, se dit aussi bien d'un esclave honnête."

L'ironie oratoire est également employée abondamment par Quintilien, au dire duquel elle "demande à être prise à contre-pied de la lettre".<sup>2</sup> Avec ses analyses nous touchons à la conception médiévale de l'"irony of grammar", dont nous avons cité des exemples plus haut. L'ironie oratoire est plus tard utilisée aussi par Shakespeare et Byron,<sup>3</sup> ainsi que par de nombreux auteurs ultérieurs, dont Laforgue.

Ce n'est qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, plus précisément vers

---

1 Voir A. Haury, L'Ironie et l'humour chez Cicéron, Paris, 1955, p. 9; cet auteur suit le texte et la traduction de Courbaud.

2 Cité par Haury, op. cit., p. 22. C'est en des termes presque identiques que Quintilien définit aussi l'allégorie dont l'ironie et l'humour ne seraient que les deux formes, d'après Haury; voir aussi p. 45 de son op. cit.

3 Cf. le bulletin précité de Bordeaux, p. 7.

1720-1730, que la notion d'ironie devient courante en Angleterre, de même qu'en France. Cette notoriété est due à Swift et à l'ensemble des pamphlétaires qui étaient très à la mode et qui fournissaient un sujet de conversation général. Dans bien des cas, la satire que des critiques trouvent dans les oeuvres telles que The Tale of the Tub, The History of John Bull, Gulliver's Travels ou Jonathan Wild est au fond de l'ironie, à technique assez complexe de blame-by-praise.<sup>1</sup> Les ouvrages cités montrent combien il était devenu courant de se servir de fiction comme instrument de l'ironie. En France, on peut faire allusion aux Lettres persanes de Montesquieu et aux romans de Voltaire. M. Knox fait remarquer qu'en Angleterre ce genre de fiction n'était pas destiné à être pris au sérieux, même en tant que fiction. Les lecteurs étaient bien conscients du fait qu'ils pouvaient être leurrés par n'importe quel pamphlet qu'il leur arrivait de lire. Le procédé de critiquer à l'aide d'une louange est complété par son opposé, le praise-by-blame. Le grand amateur en était encore Swift, qui en fit un style charmant de conversation et de correspondance.<sup>2</sup>

Pour Nietzsche, l'art nouveau serait un art moqueur, frivole, voltigeant, divinement indifférent, divinement artificiel, un art pour artistes et rien que pour artistes, ou bien encore un art flottant, dansant, rieur, enfantin, pétulant et heureux.<sup>3</sup> M. René Wellek, qui cite ces définitions,

---

1 Knox, op. cit., p. 16.

2 Ibid., p. 55.

3 Die fröhliche Wissenschaft (= Werke, Leipzig, 1903-1919, t. V), pp. 10 et 143.

ajoute que, d'après ce système, l'artiste atteindrait le sommet de la grandeur s'il était capable de voir son art d'en haut et de se moquer de lui-même; aussi l'idéal de Nietzsche rappelle-t-il l'ironie romantique, voire la bouffonnerie divine.<sup>1</sup>

Dans son acception normale, le mot ironie a gardé son sens ancien. Les encyclopédistes modernes le définissent couramment avec les mêmes termes que les auteurs du moyen âge. Le Petit Larousse, par exemple, le rend ainsi: "Raillerie qui consiste à dire le contraire de ce qu'on veut faire entendre." D'autres explications sont naturellement plus complètes, mais il n'est certes pas aisé de saisir en une formule frappante le sens exact du mot. Le grand Larousse encyclopédique, Paris, 1962, pose: "IRONIE (du grec eironeia, action d'interroger en feignant l'ignorance; feinte). Sorte de moquerie, jeu de l'esprit qui consiste, le ton y aidant, à ne pas donner aux mots leur valeur réelle ou complète, à mettre en contradiction nos paroles et nos sentiments, à faire entendre le contraire de ce qu'on dit."

Dans l'Encyclopédie littéraire, l'explication du terme est accompagnée d'exemples et d'une conclusion sur l'esprit français: "L'ironie est, en rhétorique, ou un trope ou une figure de pensée. Elle consiste dans l'un et l'autre cas, à dire le contraire de ce qu'on pense, de telle manière que le lecteur ou l'auditeur comprenne le sens caché sous cette raillerie. 'Bon apôtre', 'l'homme de bien', en parlant d'un fripon, voilà la figure de mots. La figure de pensée commence

---

1 René Wellek, A History of Modern Criticism, IV, New Haven et Londres, 1965, p. 346.

dès que l'ironie se développe en une suite de propositions ou de phrases. Tel livre de Gargantua, tel passage de la Satire Ménippée, telle lettre de Voltaire, les Mémoires de Beaucles de Veuillot, certains plaidoyers de Jules Favre, mainte pièce des Contemplations ou des Châtiments, de nombreuses pages d'Anatole France en fournissent des modèles. L'esprit français s'entend à manier l'ironie, tantôt avec une énergie mordante, tantôt avec grâce légère."

Malgré leur apparente clarté, ces définitions ne sont pas exhaustives: elles ne tiennent pas compte d'une quantité de traits particuliers.

## LES DIFFERENTS ASPECTS DE L'IRONIE ET SON CARACTERE

Vers le milieu du XVIII<sup>e</sup>, appelé le grand siècle de l'ironie, l'ancien trope rhétorique est devenu un genre littéraire capable des plus grandes réussites, en Angleterre aussi bien qu'en France. On commençait à s'y intéresser et il devenait peu à peu l'objet d'analyses de plus en plus nombreuses et profondes. Il y a lieu de citer surtout les études remarquables de Schelling, de Friedrich Schlegel et de Solger, en Allemagne, ainsi que celle du Danois Kierkegaard. On se rendait compte que l'ironie pouvait même être le plus éminent principe d'une oeuvre d'une étendue considérable. L'auteur pouvait se permettre, de parti pris, de conserver le point de vue et le masque ironiques d'un bout à l'autre d'un ouvrage. Il trouvait le moyen de présenter ironiquement non seulement des thèses et opinions mais aussi, ce qui est très important, des caractères et des actions.

Les travaux de Friedrich Schlegel, qui d'ailleurs fut le premier à se servir de ce terme dans la discussion littéraire avec un sens plus large,<sup>2</sup> traitent surtout de ce que l'on appelle l'ironie romantique. Solger suit les idées de Schlegel, mais il les pousse plus loin. Pour lui l'ironie représente la plus haute objectivité de l'artiste et la réconciliation des oppositions du conscient et de l'inconscient, du "wit" et de la contemplation. Il ne s'agirait pas d'un état d'âme individuel et fortuit de l'artiste, mais du germe vital de l'art. Il n'y aurait pas d'art sans ironie. L'artiste se rend compte que son oeuvre est un symbole, il est conscient du Divin et en même temps de notre propre petitesse.<sup>3</sup> Kierkegaard, lui, est un connaisseur

---

1 Knox, op. cit., p. 185.

2 Voir Wellek, op. cit., II, p. 16, et la présente étude, p. 101 ss. L'ironie n'est pour Schlegel qu'un des éléments de la conscience moderne.

3 Ibid., p. 300, où Wellek cite les Vorlesungen de Solger.

de l'ironie socratique. Il distingue entre l'ironie comme qualité et l'ironie comme quantité. Celle-là représente l'ironie en tant qu'attitude, dans sa nature subjective et essentielle, sensu eminentiori; autrement dit la totalité de l'existence est contemplée "sub specie ironiae".<sup>1</sup> En revanche, l'ironie comme quantité en traite la forme empirique ou phénoménale. Les critiques plus récents s'attachent à analyser les genres d'ironie bien nombreux et complexes créés par l'âme moderne.

Partant de l'ironie verbale, qualifiée également de rhétorique,<sup>2</sup> et aboutissant à l'ironie cosmique, Worcester distingue trois autres genres entre ces deux pôles: ironie de manière, dramatique et romantique. Sous l'ironie dramatique il entend la même chose que d'autres sous l'ironie tragique, typique des tragédies grecques, par exemple. D'après lui, l'ironie est une forme de satire, au même titre que l'invective et le burlesque.<sup>3</sup> La satire s'étant développée au cours des siècles, on attesterait des formes simples, telles l'invective et le burlesque, dans la littérature reculée, et des formes plus fines et plus complexes, représentant l'ironie, dans celle des temps plus modernes.<sup>4</sup> Ce classement progressant du général au particulier et du plus gros au plus fin nous paraît plus logique que, par exemple, celui de M. Jankélévitch pour lequel humour, satire et persiflage comptent parmi les multiples nuances de l'ironie.<sup>5</sup>

---

1 Kierkegaard, Samlede Vaerker, XIII, 354.

2 Voir K. Beckson - A. Ganz, A Reader's Guide to Literary Terms, Londres, 1961, p. 106. M. Haury parle d'"ironie oratoire".

3 David Worcester, The Art of Satire, New York, 1960, p. 7. ss. C'est notamment à propos de l'ironie grecque et romaine que Hight écrit de l'ouvrage de Worcester, dans son Anatomy of Satire, Princeton, 1962: "A bright but diffuse book...It should not be used without a careful checking."

4 Worcester, ibid., p. V.

5 Jankélévitch, op. cit., p. 44.

Dans l'Angleterre du dix-huitième siècle, on avait également l'habitude de caser l'ironie sous la rubrique de la satire, comme le prouvent plusieurs exemples. En voici un qui donne une définition intéressante: "Irony, in the hands of a man of fancy and judgement, is one of the surest and most useful weapons with which satire can be armed against vice and folly."<sup>1</sup> Il est absolument courant de considérer la satire comme une arme dans la lutte contre les vices et la folie humaine, mais l'ironie elle aussi est cruelle par essence. Etant donné les contradictions quant au problème de leur subordination réciproque, il n'est pas étonnant que l'on confonde constamment ces deux termes. Il y a pourtant des différences caractéristiques importantes entre eux.

Swift se considérait comme un pionnier de l'ironie:

Arbuthnot is no more my Friend,  
Who dares to Irony pretend;  
Which I was born to introduce  
Refined it first, and shew'd its Use.<sup>2</sup>

Bien que son oeuvre contienne aussi de l'ironie on a plutôt tendance actuellement à considérer l'auteur des Voyages de Gulliver comme un satiriste, et surtout comme un satiriste social.<sup>3</sup> Citant son exclamation à propos de la pauvreté de l'Irlande: "But my Heart is too heavy to continue this Irony no longer!", M. Frye souligne qu'il s'agit là de satire, et non plus d'ironie: la satire est ébranlée dès que le contenu est trop réel pour que le ton fantastique ou hypothétique

---

1 Gentleman's Magazine, XV, avril 1745, p. 207 s., cité par Knox, op. cit., p. 183.

2 Cité par Knox, op. cit., p. 182.

3 Cf. Le grand Larousse encyclopédique.

puisse être maintenu.<sup>1</sup> Frye, qui d'ailleurs caractérise l'ironie et la satire comme mythos de l'hiver,<sup>2</sup> avance que la satire est pour ainsi dire de l'ironie militante. La différence entre les deux genres semble se réduire chez lui pratiquement en une question de nuance, puisque l'invective, le "name-calling", est d'après lui de la satire où il y a relativement peu d'ironie. Ce genre de satire nous frappe spécialement chez Laforgue, par exemple, dans les poèmes Complaintes des voix et Un mot au soleil. Il n'est effectivement pas toujours aisé de faire la distinction entre l'ironie et la satire. M. Frye nous donne un conseil: si le lecteur n'est pas sûr de l'attitude de l'écrivain ou de celle qu'il devrait adopter, lui, il est en présence de l'ironie où il y a relativement peu de satire. Cette dernière semble donc être plus directe, plus manifeste que l'ironie qui nous échappe facilement. Pour faire ressortir les passages ironiques d'un ouvrage, Alcanter de Brahm alla même jusqu'à proposer un point d'ironie: §.

Tandis que la satire présuppose une trame plus ou moins fantaisiste, un contenu que le lecteur puisse reconnaître comme grotesque et une moralité au moins implicite, l'ironie, absolument compatible avec le réalisme complet du contenu<sup>3</sup>, est au contraire plus artistique et n'a rien à faire avec la morale. Jankélévitch dit, certes, que l'ironie est bien trop

---

1 Northrop Frye, Anatomy of Criticism, Princeton University Press, 1957, p. 224.

2 Dans sa théorie, Frye définit la comédie comme mythos de printemps, la romance comme celui d'été et la tragédie comme celui d'automne.

3 Frye, op. cit., p. 224.

morale pour être vraiment artistique et trop cruelle pour être vraiment comique,<sup>1</sup> mais il semble employer le mot au sens large - comme équivalent de satire, dans le fond.

Ne s'identifiant pas pour autant avec exagération, distorsion ou caricature, l'ironie part de la contradiction qui, par la nature des choses, doit exister dans les matériaux de l'ironiste.<sup>2</sup> L'ironie comporte aussi un problème de valeurs mais qui n'est pas dû à une transposition arbitraire de celles-ci.<sup>3</sup> Tandis que l'ironiste voit avec des yeux normaux, tout en les laissant errer librement dans le temps et dans l'espace, le satiriste, avec qui il a des affinités indéniables, joue avec les proportions et les dimensions: il tord, il rend ses sujets - tels Swift son Gulliver et Rabelais son Gargantua - plus grands ou plus petits que la vie.<sup>4</sup> On se trouve pour ainsi dire devant un miroir concave.

"L'ironie peut être une arme de la haine, ou bien elle peut être au service d'une certaine charité s'il s'agit d'amener 'la victime' à se corriger", constate H. G. Lefèvre.<sup>5</sup> Il s'agit plutôt là soit de la satire soit de l'ironie oratoire correctrice, qui nous est surtout connue des écrits de Cicéron. La haine n'est pas totalement exclue, mais il ne faut pas trop la souligner, même si nous admettons la théorie d'après laquelle l'ironie, ainsi que le comique, naît d'une attitude

---

1 Jankélévitch, op. cit., p. 9.

2 Haakon Chevalier, The Ironic Temper: Anatole France and His Time, New York, 1932, p. 37.

3 Cf. A. Stern, Philosophie du rire et des pleurs, Paris, 1949, p. 40 s., et Chevalier, ibid.

4 Chevalier, op. cit., p. 37.

5 G. Lefèvre, Humour et ironie au moyen âge, dans le Bulletin n° 30 du Centre d'études et de discussions, p. 1.

ambivalente où les sentiments discordants, opposés, comme la haine et l'amour, jouent un rôle important. Il est vrai qu'on parle d'une ironie mordante ou amère, mais il s'agit surtout d'une forme de critique. Pour arriver au stade de la véritable ironie, il faut de l'éloignement spirituel, de la distance critique qui, par la suite, peut se transformer en une distance ironique.<sup>1</sup>

Dès que l'observateur change d'attitude par manque de détachement et de sérénité, il n'est plus question d'ironie pure mais de satire, d'invective ou encore de sarcasme, qui est la forme la plus crue de l'ironie, d'après M. Worcester. Celui-ci dit d'ailleurs spirituellement à propos de ce dernier: si le lecteur n'aime pas l'ironie de l'auteur il la qualifie de sarcasme.<sup>2</sup>

Entre l'humour et l'ironie, il y a également une grande parenté. Mais ce n'est qu'en arrivant au terme, au résultat qui montre dans quel esprit le tout a été mené, qu'on saurait les distinguer l'un de l'autre.<sup>3</sup> L'humoriste commence par mettre son interlocuteur dans l'embarras, puis "lui tend le bâton", comme l'explique M. Escarpit.<sup>4</sup> Mais dès que l'auteur nous laisse là, à nous débrouiller tout seuls, il s'agirait de l'ironie. M. Escarpit en appelle à Mark Twain: "Tu n'existes pas, Dieu n'existe pas. L'univers n'existe pas. Tu n'es

---

1 Reinhard Baumgart, Das Ironische und die Ironie in den Werken Thomas Manns, Munich, 1964, p. 22. D'après Beda Allemann (Ironie und Dichtung, Pfullingen, 1956, p. 157 ss.) le gréco-égyptien Thoth-Hermès (Trismégiste), proche parent de l'espiègle Hermès psychopompe, messenger des dieux, joue un rôle important dans le développement de l'ironie de cet écrivain allemand.

2 Worcester, op. cit., p. 78.

3 Haury, lors de la discussion engagée à la suite de son exposé au colloque de Bordeaux; voir le bulletin précité, p. 9.

4 Ibid.; réplique à la même occasion.

qu'une pensée solitaire qui erre dans les espaces infinis." On ne nous tire pas d'embarras: dans ce passage il n'y a pas d'humour, mais il y a une ironie cosmique, philosophique. Contrairement à la satire, l'humour suppose la compassion et la sympathie. En revanche, l'ironie, plus intellectuelle, s'élève en grande partie au-dessus des sentiments et des émotions.

En soulignant le rôle de l'observation objective et désintéressée - qui d'après plusieurs critiques s'attache surtout à l'ironie dramatique - M. Sedgewick arrive à la notion générale de l'ironie de détachement, renfermant aussi l'ironie romantique. Il lui donne aussi le nom de liberté spirituelle et l'explique de la manière suivante: "By this we mean the attitude of mind held by a philosophic observer when he abstracts himself from the contradictions of life and views them all impartially, himself perhaps included in the ironic vision."<sup>1</sup> Cette définition constitue une caractéristique essentielle de l'attitude ironique.

A l'encontre de l'humoriste et du satiriste, l'ironiste ne procède pas des conventions; pour lui les choses se valent.<sup>2</sup> En matière d'absurdité, le satiriste doit faire un choix qui constitue un acte moral. Il en est en quelque sorte de même, en ce qui concerne l'humoriste. Le monde de l'humour est en effet un monde rigidement stylisé dans lequel les Ecossais généreux, les épouses obéissantes, les belles-mères aimées et les professeurs non distraits n'ont pas le droit d'exister.

---

1 Sedgewick, op. cit., p. 16.

2 Chevalier, op. cit., p. 183. - L'ironiste n'a pas de hiérarchie préconçue de valeurs qui le guiderait dans la sélection des faits.

Tout l'humour demande que les choses soient conventionnellement amusantes. Ainsi les séries illustrées représentant le mari qui bat sa femme provoqueraient une confusion chez le lecteur, car ce dernier sera obligé d'apprendre une convention nouvelle.<sup>1</sup>

Bien que toujours dirigé contre quelque chose, l'humour est sain du point de vue moral et psychologique. En attribuant un sens aigu de l'humour aux Finlandais, A. Kivi souligne qu'il ne s'agit pas chez son peuple d'humour maladif dont le fondement est un naufrage subi dans la mer de la vie, mais de celui dont la base est un cœur sain et vigoureux.<sup>2</sup> En revanche, l'ironie est moralement et psychologiquement suspecte - est-ce l'humour maladif auquel Kivi fait allusion? - car elle constitue dès l'origine une antinomie apparente entre le sens et les mots, une antiphrase dont le but très net est de railler les gens à qui l'on s'adresse.<sup>3</sup>

D'après M. E. K. Rand, le nil admirari d'Horace, la sprezzatura de la Renaissance, les manières d'Oxford et l'indifférence de Harvard dérivent tous de l'ironie socratique.<sup>4</sup> Comme le signale M. Knox, on peut trouver, en effet, au moins quatre aspects ironiques différents dans la vie de Socrate.<sup>5</sup> Il y a, premièrement, la figure de la parole, appelée blame-by-praise et praise-by-blame, et deuxièmement sa transformation en une méthode dialectique constituant une technique fructueuse de dépistage de mensonges. Troisièmement, toute

---

1 Frye, op. cit., p. 225.

2 Lettre adressée à Kaarlo Bergbom, en novembre 1868.

3 Reynaud, op. cit., p. 6.

4 Voir Worcester, op. cit., p. 90 s.

5 Knox, op. cit., p. 21.

la façon de vivre du philosophe grec, son habitude de se sous-estimer, tout son comportement vis-à-vis des gens, des idées et des événements, lequel procède de sa sympathie railleuse, ressemblent à ce que M. Worcester appelle l'ironie de manière. En plus, Socrate possède un art extraordinaire de réunir les éléments les plus divers en une pensée harmonieuse et que l'on peut qualifier d'ironie de détachement.

Kierkegaard aussi allègue chez le Grec des traits qui en font un précurseur dans le domaine des ironies modernes. Nous pensons à une forme d'ironie de la littérature du XX<sup>e</sup> siècle que l'on pourrait peut-être qualifier d'ironie de l'existence. Pour Kierkegaard aussi, l'ironie n'était plus seulement une figure de parole, mais surtout un élément d'un certain niveau de l'expérience humaine et une manière particulière d'envisager la vie. Le philosophe danois distingue dans l'existence trois stades différents: esthétique, éthique et religieux; l'existence ironique serait un stade intermédiaire entre les deux premiers. D'après lui, l'ironie impliquerait - ce serait même son bénéfice - à la fois une critique de toute idéologie soit conceptuelle soit sociale et une reconnaissance lointaine du domaine de l'existence.<sup>1</sup> Il va même jusqu'à dire que la vie authentique n'est pas possible sans ironie.<sup>2</sup> Le Socrate qui "refuse d'accepter le train de vie et les opinions de ses contemporains et qui, par ses questions fondamentales, crève le décor municipal et amène ses interlocuteurs à se pencher sur le vide ainsi créé",<sup>3</sup>

---

1 Pierre Mesnard, Kierkegaard, sa vie, son oeuvre, avec un exposé de sa philosophie, Paris, 1954, p. 15.

2 Dans ses Samlede Vaerker, XIII, p. 425, Kierkegaard avance que ce que le doute est pour la science, l'ironie l'est pour la vie personnelle de l'homme. Elle serait le commencement absolu de la vie personnelle.

3 Mesnard, op. cit., p. 16.

préfigure sans aucun doute l'ironiste moderne, malgré la différence temporelle de plus de deux mille ans.

Avec M. Sedgewick on peut donc avancer tout court que l'ironie de Socrate contient en germe toutes les ironies plus modernes qui ont affecté la littérature pendant les cent dernières années.<sup>1</sup>

M. Worcester compare l'ironie, cet "esprit vivant de la satire", à un éclair qui illumine le drame cosmique du tonnerre. Avec la révélation de l'ironie-éclair, une troisième dimension est ajoutée à la littérature. C'est pourquoi une seule lecture ne suffit jamais quand il s'agit d'une oeuvre ironique. A propos des vers de Laforgue, Jacques Rivière écrit de manière bien révélatrice à Alain-Fournier, en 1906: "Je me suis acharné. - A la première lecture je n'ai rien compris..."<sup>2</sup>

Puisque le lecteur est obligé de fournir un effort intellectuel en lisant de la littérature ironique, on peut conclure que celle-ci fait surtout appel à ce que M. Worcester qualifie d'aristocratie de cerveau<sup>3</sup>. Comme le veut un peu pathétiquement Renan, l'ironie est un "acte de maître par lequel l'esprit humain établit sa supériorité sur le monde, et dont les grandes races seules sont capables".<sup>4</sup> Cette attitude de prééminence est un détail qui a attiré l'attention des critiques. M. Haury parle d'un complexe de supériorité

---

1 Sedgewick, op. cit., p. 13.

2 Jacques Rivière et Alain-Fournier, Correspondances, I, p. 50.

3 Op. cit., p. 77.

4 Cité par Le grand Larousse encyclopédique, VI, p. 487.

dont témoigne l'ironie et ajoute: "Socrate, dans l'ignorance générale, sait du moins qu'il ne sait rien."<sup>1</sup>

En plus du trait intellectualiste l'ironie contient quelque chose de tragique et de comique à la fois; tandis que l'ironie verbale et l'ironie de manière sont plus près du comique, les ironies dramatique, romantique et cosmique sont de nature tragique.<sup>2</sup> L'ironiste fait souvent preuve de scepticisme, de pessimisme et de mélancolie, qui sont presque son apanage.

Il y a eu de très puissants pionniers solitaires dans tous les temps, depuis l'antiquité, et nous trouvons de l'ironie verbale même dans les Ecritures saintes,<sup>3</sup> mais ce n'est que notre époque que l'on puisse considérer comme une véritable ère d'ironistes.

En rangeant les modes littéraires, Frye aboutit à un classement intéressant. Lorsque le pouvoir d'action du héros dépasse le nôtre, nous nous trouvons en présence du mythe; le personnage principal du récit est divin. Le stade suivant est la romance, dont le héros possède certes encore quelque pouvoir divin, merveilleux, mais qui peut être identifié comme un être humain. S'il nous est nettement supérieur - le héros d'une tragédie, par exemple - il s'agit du high mimetic, sinon, du low mimetic. Si, au contraire, il est inférieur à l'homme moyen quant à son pouvoir d'action ou à son intelligence, de sorte qu'il nous semble contempler une

---

1 Haury, op. cit., p. 14.

2 Voir Worcester, op. cit., table des matières.

3 Cf. Reynaud, op. cit., p. 6, et René Voeltzel, Le rire du Seigneur, Strasbourg, 1955, pp. 12, 22, etc.

scène de frustration ou d'absurdité, nous avons affaire au mode ironique. Nous pouvons avoir l'impression de nous trouver dans la même situation que le héros - ce mot même semble déplacé -, mais nous sommes capables de la juger à partir des normes plus libres.

Les belles-lettres occidentales peuvent ainsi être classées en cinq grandes périodes. La littérature pré-médiévale s'attache aux mythes classiques, chrétiens, celtiques ou teutoniques. La romance est représentée par deux courants différents: d'une part par la chevalerie et le roman courtois, d'autre part par les vies des saints et les légendes. C'est avec le culte du prince et de la cour que le high mimetic devient prédominant pendant la Renaissance. En France, les tragédies de Corneille et de Racine représentent l'apogée de ce mode. La culture des classes moyennes et le roman bourgeois représentent le low mimetic, tandis que l'époque actuelle, depuis plus d'un siècle, possède les caractéristiques de l'âge ironique.

A en croire M. Frye, ces cinq modes littéraires forment un cercle et, pour le boucler, nous allons de nouveau tourner vers le mythe.<sup>1</sup>

Ainsi, le changement d'attitude de l'homme vis-à-vis de son milieu et des pouvoirs supérieurs a aussi influencé la littérature d'une façon décisive. L'époque moderne, à partir de la Révolution Française environ, a connu un grand écroulement des valeurs. Le roi ou le prince a perdu son autorité et, ce qui importe davantage, l'homme a perdu la foi

---

1 Frye, op. cit., p. 33 s.

de ses ancêtres. Avec le progrès de la science, avec la doctrine de Darwin, avec les bouleversements gouvernementaux, l'homme a perdu le sentiment de sécurité que lui procuraient Dieu, le Roi et - peut-être l'ignorance. L'homme moderne est éclairé, mais en même temps il devient conscient de l'instabilité générale de son monde, de la futilité des choses. Il s'observe et il se voit lui-même et ses compagnons comme des jouets du destin et des circonstances. Souvent il finit par adopter une pose, un masque de fou pour se tirer d'affaire ou bien encore il se plaît dans la décadence. C'est cet homme moderne, cet "étranger" de l'âge ironique que Jules Laforgue peint dans son oeuvre.

ESTHETIQUE DE L'EPHEMERE

D'après le témoignage de son ami Gustave Kahn, Laforgue n'avait pas l'apparence extérieure d'un esthète de l'époque: c'était un jeune homme à l'allure calme, adoucie encore par une extrême sobriété de tons dans le vêtement. La figure, soigneusement rasée, s'éclairait de deux yeux gris-bleu très doux, contemplatifs. Kahn avait aussi remarqué son aspect "un peu clergyman et correct un peu trop pour le milieu", c'est-à-dire pour le Club des Hydropathes: "Nul n'apparut avec un geste moins dominateur et un langage plus uni; nul ne fut moins comédien, moins personnage littéraire, ce qui n'empêcha la littérature d'être toute sa vie."<sup>1</sup>

Souvent, Laforgue veut dérouter exprès les gens et, tel Baudelaire ou Rimbaud, les déranger dans leur tranquillité bourgeoise, en composant des poésies fort individualistes dans lesquelles un "cri du coeur", éventuellement fallacieux, côtoie une philosophie de l'existence moderniste, et dont l'expression atteint à une originalité frappante. Plusieurs critiques, auxquels la part d'un programme bien arrêté dans l'oeuvre de Laforgue aura échappé, sont d'avis que ses poésies sont le produit d'une sensibilité excessive, en conflit flagrant avec une intelligence aiguë. C'est surtout au début de sa brève carrière poétique que l'on aurait pu appliquer à Laforgue le mot spirituel de Remy de Gourmont: "Assez de mauvais poètes nous ennuient avec leurs petits bobos à l'âme."<sup>2</sup> Pourtant le conflit en question - car on ne saurait en nier l'existence - se résoud graduellement en ironie où l'intelligence prend le dessus. D'après Jeanne Cuisinier, Laforgue se sert d'ironie pour masquer la part sentimentale

---

1 Gustave Kahn, Symbolistes et décadents, Paris, 1902, pp. 26 et 137.

2 Remy de Gourmont, Le Problème du style, Paris, 1924, p. 164.

de sa poésie.<sup>1</sup> Au fond, chaque ironiste est un sentimental.<sup>2</sup> Comme le souligne Eliot, la poésie n'est pas une expression de la personnalité mais un moyen d'y échapper; le poète ne donne pas libre cours à ses émotions, il s'y soustrait.<sup>3</sup> L'Anglais précise encore que, dans le dynamisme de la création poétique, la personnalité de l'auteur sert de catalyseur. Quel que soit le rôle de l'expérience, plus parfait est l'artiste et plus nette est la distinction entre l'homme qui souffre et l'esprit qui crée.<sup>4</sup>

Eliot établit encore une autre distinction importante: il distingue entre émotions et sentiments.<sup>5</sup> Au lieu d'inventer de nouvelles émotions, le poète n'a qu'à se servir d'émotions ordinaires, à les forger en poésie de sorte qu'il exprime des sentiments n'existant pas dans l'émotion en question. Dans son essai sur Hamlet Eliot écrit: "The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an 'objective correlative'; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion."<sup>6</sup> Si l'équilibre est rompu et que l'émotion surpasse l'expression, on a affaire à la poésie sentimentale; dans le cas contraire, à la poésie rhétorique.<sup>7</sup> L'éventuelle disproportion chez Laforgue

---

1 Jeanne Cuisinier, Jules Laforgue, Paris, 1925, p. 48.

2 Cf. Gottfried Just, Ironie und Sentimentalität in den erzählenden Dichtungen Arthur Schnitzlers, Munich, 1968, p. 3

3 T. S. Eliot, Tradition and the Individual Talent, dans Critiques and Essays in Criticism 1920-1948, sélectionnés par Robert Wooster Stallman, New York, 1949, p. 383.

4 Ibid., p. 380.

5 Ibid. C'est une distinction qu'Eliseo Vivas avoue de ne pas avoir saisie, dans son essai Objective correlative of T. S. Eliot, p. 391 dans la sélection de Stallman.

6 Eliot, Hamlet and his problems, dans Stallman, op. cit. p. 387.

7 Cf. l'article sur La critique littéraire et sa théorie dans l'Amérique d'aujourd'hui, de M. Ojala, dans Kirjallisuus-tutkijain seuran vuosikirja 15, Vaasa 1956, pp. 170 et 192

semble d'habitude servir à des fins ironiques.

D'une façon générale, il y a une bonne part de conscient et de délibéré dans la création poétique. Plaut est pourtant d'avis qu'on souligne trop et sans justification profonde l'opposition entre conscient et inconscient.<sup>1</sup> En théorie, Laforgue, en quelque sorte en mi-chemin entre Valéry et les surréalistes, veut baser sa poésie sur l'inconscient,<sup>2</sup> ce qui n'empêche pas que sa création soit profondément consciente et délibérée. Pour Novalis le conscient - auquel on arrive d'après lui par l'inconscient - n'est-il pas identique avec l'ironie, qu'il définit comme la conscience véritable, la vraie présence de l'esprit!<sup>3</sup>

M. Escoube a proposé que, pour élucider plus pertinemment l'oeuvre de Laforgue, il faudra examiner ses états philosophiques et esthétiques, dus à la culture, et indiquer comment ils ont évolué aux divers moments de sa méditation.<sup>4</sup> D'après le témoignage de son ami Kahn, Laforgue ne concevait pas la littérature comme une chose indépendante, mais comme un reflet, une traduction d'une philosophie. "Il existait à son sens, il existait dans sa nature d'âme un art, un besoin de saisir la philosophie comme une chose vitale; les phénomènes et les idées se simplifiaient en lui."<sup>5</sup> Plusieurs critiques éminents, notamment M. Dufour<sup>6</sup> et M. Ruchon,<sup>7</sup> ont déjà réuni les éléments de cette

---

1 Paul Plaut, Die Psychologie der productiven Persönlichkeit, Stuttgart, 1929, p. 197: "Aus jedem seelischen Geschehen können ja gedanklich sowohl bewusste als auch unbewusste Elemente herauspräpariert werden..."

2 Cf. la présente étude, p. 33 et passim.

3 Cité par Wellek, op. cit., II, p. 86.

4 Paul Escoube, Préférences, Paris, 1933, p. 182.

5 Gustave Kahn, op. cit., p. 137.

6 M. Dufour, Une philosophie de l'impressionnisme. Etude sur l'esthétique de Jules Laforgue, Paris, 1904.

7 F. Ruchon, Jules Laforgue, sa vie, son oeuvre, Genève, 1924.

esthétique particulière. Notre tâche à nous consistera à faire ressortir ce qu'on appelle souvent l'esthétique de l'éphémère de Jules Laforgue, esthétique sur laquelle est basée l'ironie dont son oeuvre semble imbu.

#### F o r m a t i o n   p h i l o s o p h i q u e

Jules Laforgue est un intellectuel typique des années 1880. Ayant passé en revue les différentes civilisations aussi bien orientales qu'occidentales, antiques que modernes, il aboutit à une vision du monde foncièrement pessimiste, dont le seul centre d'intérêt paraît être l'art. A cet égard il appartient bien à la lignée de ses contemporains. Sa conception de l'art, conçue dans les années d'études acharnées, se dégage de ses notes, mais surtout de ses vers. "Un peu <sup>plus</sup> de piété! L'art n'est point un devoir de rhétorique d'écolier, c'est toute la vie",<sup>1</sup> s'écrie-t-il. Avec le mouvement de l'Art pour l'Art, la poésie était devenue une pure description sculpturale de l'objet,<sup>2</sup> et on attachait démesurément d'importance à la forme. C'est sans doute à ces considérations-là que Laforgue fait allusion dans le passage cité ci-dessus. A la conception formaliste de l'art, dont les critères essentiels sont la plasticité et l'impassibilité, il oppose son art vivant, changeant, quotidien. Son attitude fondamentale, que nous voudrions appeler une conception totale de l'art,<sup>3</sup> apparaît aux vers suivants tant de fois cités

---

1 Mélanges posthumes, Paris, 1903, p. 160.

2 Henri Lemaître, La poésie depuis Baudelaire, Paris, 1965, p. 17.

3 Signalons que nous ne pensons pas ici à l'art total auquel aspiraient les symbolistes et dont parle Albert Mockel dans son Esthétique du symbolisme, précédée d'une étude sur Mockel par Michel Otten, Bruxelles, 1962, mais à l'art comme principe caractéristique de l'existence d'artiste de Laforgue.

L'art est tout, du droit divin de l'Inconscience;  
Après lui, le déluge! et son moindre regard  
Est le cercle infini dont la circonférence  
Est partout, et le centre immoral nulle part.<sup>1</sup>

La formation artistique de Laforgue commence sérieusement dans les années 1878-1879 lorsqu'il fréquente, avec son frère Emile, l'École des Beaux-Arts à Paris et particulièrement les cours du grand théoricien de l'école réaliste, Hippolyte Taine, qui a beaucoup d'autorité sur le poète. C'est avant tout la méthode documentaire déterministe de Taine qui a été adoptée par Laforgue. Comme la plupart de ses contemporains, Taine avait une confiance absolue en la science de son époque. L'influence de la philosophie positiviste fut décisive sur le criticisme du XIX<sup>e</sup> siècle en France, mais Taine en particulier croyait avoir enfin trouvé dans la spéculation scientifique une base solide pour le jugement littéraire, qui pourrait ainsi se passer des vicissitudes du goût et des caprices de l'individu.<sup>2</sup>

Pour Taine, la triple influence de la race, du milieu et du moment, laquelle serait la base de toute production artistique, ouvre des perspectives infaillibles sur les auteurs et leurs oeuvres. Malgré la finesse de sa sensibilité, Taine semble souvent subjectif dans ses jugements, puisque l'importance et la bienfaisance <sup>hygiène</sup> du caractère lui servent de critère.

Bien qu'il parte de l'idée de Taine, d'après laquelle la

---

1 Laforgue, Poésies, I, p. 259. Les deux premiers volumes des Oeuvres complètes (= O. C., I, 1962, et II, 1951) de Laforgue portent le sous-titre Poésies. Au lieu du tome III des O. C., comprenant les Moralités légendaires, nous nous servons d'une édition plus récente de celles-ci. Les volumes IV et V contiennent des lettres et sont de l'année 1925.

2 H. Taine, Essais de critique et d'histoire, 8<sup>e</sup> éd., Paris, 1900, p. VII ss. Cf. aussi Martin Turnell, Literary Criticism in France, dans Stallman, op. cit., p. 425.

philosophie de l'art doit être basée sur la science, Laforgue n'accepte pas à la longue les idées positivistes de celui-ci, du moins dans leur ensemble. En s'insurgeant contre son ancien maître, il attaque particulièrement la théorie d'après laquelle la critique d'art doit aussi juger et classer et non pas se limiter uniquement à comprendre et à expliquer. Un tapis n'est-il pas une oeuvre d'art au même titre qu'un "griffonnage" de Rembrandt ou de Degas. "Vous voyez qu'il n'y a plus qu'à tirer l'échelle",<sup>1</sup> s'écrie le poète ironiquement.

Pour Laforgue, toutes les manifestations de la force unique et inconsciente qui est le principe du monde et à laquelle il fait allusion dans les vers précités, sont d'égale importance. Il tient ces idées du philosophe allemand Edouard de Hartmann qui base sa philosophie avant tout sur celle de Schelling et de Schopenhauer. Dans son ouvrage Philosophie des Unbewussten,<sup>2</sup> Hartmann présente l'Inconscient comme l'Un-Tout, comme l'individu suprême ou comme l'âme universelle; la multiplicité des individus et des caractères en sort par des lois déterminées. Signalons d'ores et déjà l'abondance des termes de ces philosophes chez Laforgue: Essence et Essentiel, Idée et Idéal, Infini, Mystère, Nature, Substance, le Tout, etc.

C'est peut-être un peu hâtivement que M. Henri Clouard

---

1 Laforgue, Mélanges posthumes, p. 161.

2 Paru en 1869, cet ouvrage fut traduit en français par D. Nolen, en 1877; nous suivons l'édition française, intitulée Philosophie de l'Inconscient, I - II, précédée d'une introduction du traducteur.

a exprimé son opinion sur l'éducation esthétique et philosophique du poète. Il écrit: "Certes Laforgue en Allemagne s'était grisé d'Henri Heine, mais avait aussi lu Schopenhauer et entendu parler de Hartmann; cela le fit prendre un bain de philosophie dans le fatal et dans l'inconscient; entraînement assez recommandé pour poète métaphysicien sentimental qui vécut sa métaphysique au jour le jour."<sup>1</sup> Il y a de fortes raisons de croire que Laforgue avait étudié sérieusement Hartmann, et pas seulement "entendu parler" de lui, non pas d'ailleurs en Allemagne, mais dès avant d'avoir quitté la France. Sa connaissance imparfaite de la langue allemande<sup>2</sup> ne faisait pas d'obstacle, puisque la traduction de Hartmann par Nolen date de l'année 1877. En plus, nous avons le témoignage de Gustave Kahn qui se souvient des après-midi de l'été 1880, passés ensemble avec Laforgue, et qui comptaient parmi ses plus chers souvenirs.<sup>3</sup> Il parle entre autres choses des lectures de son ami et de leurs sujets de conversations: "Il y avait bien des divergences, mais l'unité s'était faite sur une réforme jugée généralement nécessaire de toutes, d'un côté au nom du vers libre, de l'autre au nom de la philosophie de l'Inconscient."<sup>4</sup> Personnage consciencieux, Laforgue n'aurait pas fait de projets de réforme basés sur l'Inconscient, sans être bien au courant de cette philosophie.

Hartmann suit en partie la philosophie de Leibniz lorsqu'il déclare que le monde est parfaitement bon. La

---

1 H. Clouard, Histoire de la littérature française du symbolisme à nos jours, de 1885 à 1914, Paris, 1947, p. 71.

2 Voir ses lettres, Oeuvres complètes, IV et V.

3 Gustave Kahn, op. cit., p. 27.

4 Ibid., p. 28.

Force directrice que Hartmann appelle l'Un-Tout et qui dirige le monde est souverainement sage. Mais bien que notre monde soit le meilleur des mondes possibles - idée qui a été parodiée par Voltaire dans son Candide et également par les Fierrots de Laforgue - la vie, elle, est souverainement mauvaise. D'après Hartmann, il n'y a pas d'espoir d'une félicité présente ou future pour l'individu. Laforgue le dit avec des accents pascaliens: "L'homme entre deux néants n'est qu'un jour de misère."<sup>1</sup> Pour l'espèce non plus, le philosophe allemand ne conçoit pas d'espoir du progrès ou du bonheur. Il distingue trois stades d'illusion, dont le premier découvre que l'existence présente est mauvaise, le deuxième que la vie future est une illusion. Le troisième enfin prêche le renoncement absolu au bonheur positif.<sup>2</sup>

Ce genre de pessimisme fondamental conduit forcément au suicide racial, car s'il n'y a pas de bonheur dans le monde, la conscience ne peut avoir d'autre but que d'affranchir par la science la volonté de l'amour de la vie et de ramener celle-ci au néant.<sup>3</sup> Représentée déjà par les bouddhistes et reprise par Schopenhauer, cette philosophie pessimiste visant à la négation de la vie a trouvé un terrain propice dans les esprits de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, bien que l'on fût en général "loin du suicide de la planète, suprême désir des théoriciens du malheur", pour citer Paul Bourget.<sup>4</sup> Le pessimisme et son plus grand représentant

---

1 Poésies, I, p. 50.

2 Hartmann, op. cit., II, p. 496 s.

3 Ibid., I, p. XX (introduction du traducteur), et II, p. 486 ss.

4 Essais de psychologie contemporaine, 5<sup>e</sup> éd., Paris, 1887, p. 15.

étaient à la mode, à en croire le témoignage de plusieurs auteurs. M. Michaud signale que c'est après 1870 que l'Allemand a exercé une influence véritable en France. Le mal baudelairien commence à prendre alors une forme collective et l'on fut ainsi prêt à comprendre la philosophie de Schopenhauer.<sup>1</sup>

Le pessimisme cosmologique de l'époque est incontestablement la principale source d'inspiration de l'ironie cosmique de Laforgue. Cette ironie se reposant sur le conflit causé d'une part par la volonté de vivre, de l'autre par la conscience de la petitesse de l'existence, qui conduit à la négation de celle-ci, est présente surtout dans le premier recueil du poète, comme nous allons le voir dans la suite. La conception de vie de Hartmann n'était pourtant pas aussi catégoriquement négative que celle des bouddhistes. Il recommande plutôt la philosophie de réconciliation avec la vie,<sup>2</sup> dont nous trouvons aussi des reflets dans l'oeuvre postérieure du poète.

---

1 Guy Michaud, Message poétique du symbolisme, Paris, 1961, p. 211.

2 Hartmann, op. cit., II, p. 498 s.

L e b e a u, l e b i e n, l e v r a i

Depuis 1881, le poète est engagé comme lecteur de l'im-  
pératrice Auguste, en Allemagne. De là, en décembre 1882,  
il écrit une lettre importante à son protecteur Charles  
Euphrussi. Il lui y déclare qu'après avoir infiniment pensé  
et travaillé et après avoir relu<sup>1</sup> divers auteurs - Hegel,  
Schelling, Lévêque, Taine - il avait formulé une nouvelle  
esthétique qui s'accordait avec l'Inconscient de Hartmann,  
le transformisme de Darwin et les travaux de Helmholtz.<sup>2</sup> Il  
n'est pourtant pas sûr d'avoir trouvé une solution défini-  
tive. Au contraire, il ne cesse de se demander si sa méthode  
ou plutôt sa divination n'est pas enfantine ou s'il est ar-  
rivé enfin à la vérité sur cette éternelle question du Beau.  
Il ne donne pas d'explication théorique de sa "divination",  
mais on peut en trouver l'essentiel éparpillé dans ses let-  
tres, ses notes et toute son œuvre. Le beau, l'élément  
primordial de l'art, qui a occupé l'esprit de Laforgue comme  
celui de tant d'autres, est souvent lié chez lui avec le  
bien et le vrai.

Dans ses cours de philosophie, Victor Cousin avait

---

1 Il les avait lus une première fois à Paris, où il  
fréquentait assidûment la Bibliothèque nationale pendant  
deux ans. Voir ses lettres.

2 Laforgue, Mélanges posthumes, Paris, 1903, p. 268 s.

traité ces trois principes. Le philosophe que l'on considère comme pionnier de l'Art pour l'Art écrit: "Je prétends que la forme du beau est distincte de la forme du bien; et que si l'art produit le perfectionnement moral, il ne le cherche pas, il ne le pose pas comme but. Le beau dans la nature et dans l'art ne se rapporte qu'à lui-même... L'art n'est pas plus au service de la religion et de la morale qu'au service de l'agréable et de l'utile; l'art n'est pas un instrument, il est sa propre fin à lui-même."<sup>1</sup> Cousin considère pourtant la beauté morale comme le fond de toute vraie beauté. Aussi souligne-t-il que le but de l'art est d'exprimer la beauté morale à l'aide de la beauté physique, si bien que celle-ci ne serait qu'un symbole de celle-là.<sup>2</sup> Pour Laforgue, au contraire, l'art et la morale n'appartiennent pas au même registre: "La morale n'a rien à voir avec l'art pur, pas plus qu'avec l'amour pur."<sup>3</sup>

Le philosophe est aussi d'avis que l'art peut être plus pathétique que la nature et il conclut que le pathétisme est le signe et la mesure de grande beauté. La conception du beau du poète est tout à fait différente, opposée même. C'est contre le pathétisme qu'il lutte dans toute son oeuvre.

Le Beau, le Bien et le Vrai sont appelés la Trinité de Moloch par le poète.<sup>4</sup> La valeur de cette Trinité est dé-

---

1 Cours de philosophie de 1818, cité par Lemaître, La Poésie depuis Baudelaire, Paris, 1965, p. 80. C'est nous qui soulignons.

2 Victor Cousin, Du vrai, du beau et du bien, Paris, 1854, p. 177.

3 Laforgue, Mélanges posthumes, p. 152. Théophile Gautier dit lui aussi dans la préface de Mademoiselle Maupin: "L'art n'a rien à voir avec la morale."

4 Poésies, I, p. 267.

finitivement mise en question dans le poème intitulé Complainte du sage de Paris:<sup>1</sup>

.....  
Vivre et peser selon le Beau, le Bien, le Vrai?  
O parfums, ô regards, ô fois! soit, j'essaierai;  
Mais, tel Brennus avec son épée, et d'avance,  
Suis-je pas dans l'un des plateaux de la balance?  
Des casiers de bureau, le Beau, le Vrai, le Bien;  
Rime et sois grand, la Loi reconnaîtra les siens.  
Ah! démaillote-toi, mon enfant, de ces langes  
D'Occident! va faire une pleine eau dans le Gange.  
La logique, la morale, c'est vite dit;  
Mais! gisements d'instincts, virtuel paradis,  
Nuits des hérédités et limbes des latences!  
.....

Dans ces vers, nous trouvons d'intéressants détails concernant la philosophie de l'art de Laforgue. Le Beau, le Vrai et le Bien sont des "langes d'Occident" et des "casiers de bureau", tandis que la philosophie hindoue et celle de l'inconscient y sont des antipodes de l'esthétique, de la logique et de la morale occidentales.

Au dire de Hartmann, l'action de l'Inconscient se manifeste aussi bien dans la vie matérielle que dans la vie spirituelle. L'Inconscient est donc la Loi qui régit non seulement tous les instincts humains, mais aussi le développement du caractère, la moralité, l'imagination, le goût esthétique, le langage, la pensée, bref, toutes les manifestations de l'être humain ainsi que celles de la nature. Hartmann ne trouve la nature en elle-même ni bonne ni mauvaise; elle n'est rien d'autre que naturelle. Nous avons seulement pris

---

1 Ibid., p. 196.

l'habitude de qualifier de bon ou de mauvais les phénomènes de la nature inanimée, tels que le vent, l'air, les présages, et nous étendons ensuite ces épithètes aux animaux, aux hommes, aux sauvages, aux petits enfants. Ce n'est pas pour la nature qu'existent le bien et le mal, mais uniquement pour la volonté consciente de l'individu.<sup>1</sup>

Tout en suivant ces idées, Laforgue suggère dans son poème que l'individu - qui est un produit de l'Inconscient comme tout le reste - vaut autant que le Beau, le Bien et le Vrai qui ne sont que des formules du jugement conscient, des étiquettes. Il fait allusion à la futilité de ces mots et de tout ce qu'ils représentent, d'une part, et à la force des instincts et de tout ce qui est latent dans l'homme, de l'autre. Fourvu que le poète, inspiré par l'Inconscient, remplisse sa tâche poétique, fatalement la "Loi reconnaîtra les siens", car dans "toutes les questions qui se rapportent à la vie, l'inconscient suggère la propre et véritable solution: et c'est seulement après coup que les raisons sont cherchées par la conscience, et alors que notre jugement est déjà arrêté".<sup>2</sup>

D'après la philosophie de l'Inconscient, chaque être est dominé par un instinct esthétique qui le pousse à être aussi beau que le permettent les conditions auxquelles sa vie et sa naissance sont soumises.

Le beau des Parnassiens est un phénomène sculptural, invariable. Celui de Taine l'est également. D'après lui, le plus beau ciel serait le plus stable. Mais Laforgue, qui

---

1 Hartmann, op. cit., I, p. 294 s.

2 Jean-Claude Filloux, L'Inconscient, Paris, 1965, p. 15.

suit les idées des peintres impressionnistes aspirant à saisir le moment fugitif, "à épier les instincts avec autant que possible d'absence de calcul, de volonté, de peur de les faire dévier de leur naturel, de les influencer",<sup>1</sup> fait observer qu'il n'y a point de paysage invariable. Il discerne plutôt, dans l'aube et le crépuscule, un nombre incalculable de degrés, qui nous acheminent de la nuit au jour et du jour à la nuit.<sup>2</sup> Dans la peinture, il conteste énergiquement la supériorité du paysage stable vis-à-vis d'une impression de dix minutes de Claude Monet. L'article où il traite de cette question porte un nom bien significatif: Variété de l'idéal.<sup>3</sup> Cette théorie est, évidemment, transposable à la poésie. Nous pouvons conclure que pour Laforgue, le beau, manifestation spéciale d'une idée logique mais inconsciente,<sup>4</sup> est un phénomène mobile, changeant comme la vie elle-même.

Baudelaire est sans doute assez près de l'idée de Hartmann lorsqu'il rejette le concept du beau banal et déclare que le beau est toujours bizarre.<sup>5</sup> Il s'explique: "Je ne veux pas dire qu'il soit volontairement, froidement bizarre, car dans ce cas il serait un monstre sorti des rails de la vie. Je dis qu'il contient toujours un peu de bizarrerie,

---

1 Laforgue, Dragées, Paris, s. d., p. 42.

2 Cité par Dufour, op. cit., p. 8.

3 Laforgue, Mélanges posthumes, p. 151.

4 Hartmann, op. cit., I, p. 322. Cf. aussi ibid., p. 321: "L'invention et la réalisation du beau dérivent de processus inconscients, dont le résultat se traduit dans la conscience par le sentiment et l'invention du beau (idée inspiratrice)."

5 Baudelaire, Curiosités esthétiques, dans OEuvres complètes, Paris, 1954, p. 691.

de bizarrerie naïve, non voulue, inconsciente, et que c'est cette bizarrerie qui le fait être particulièrement beau." Ce que Baudelaire appelle bizarre, en parlant du beau, correspond au mot intéressant chez Laforgue:

En art il s'agit d'être intéressant comme la mode, c'est-à-dire chercheur pour l'évolution.<sup>1</sup>

### L e m o i

D'après la philosophie de Hartmann, le caractère de l'homme est un produit de l'Inconscient, de même que ses instincts et sa sensibilité. Le monde ne doit être considéré que comme une certaine somme d'actions, d'actes volontaires de l'Inconscient, et le moi comme une somme différente d'actions ou d'actes volontaires du même Inconscient: "Que l'Inconscient change la combinaison des actions ou d'actes de sa volonté qui me constituent, et je deviendrai un autre, qu'il interrompe son action et je cesserai d'être. Je suis un phénomène semblable à l'arc-en-ciel dans les nuages. Comme lui, je ne suis qu'un ensemble de rapports, je change à chaque seconde comme ces rapports eux-mêmes, et m'évanouirai avec eux."<sup>2</sup> - Dans sa lettre à Georges Izambard, datée de mai 1871, Rimbaud écrit: "C'est faux de dire: Je pense. On devrait dire: On me pense... JE est un autre."<sup>3</sup>

---

1 Laforgue, ibid.; cf. Henri Bergson, L'Évolution créatrice, 77<sup>e</sup> éd., Paris, 1948, p. 1 ss.

<sup>2</sup> Hartmann, op. cit., I, p. 212 ss.

<sup>3</sup> Henri Lemaître, La poésie depuis Baudelaire, p. 101.

Tout comme le pessimisme, ce genre de philosophie était très à la mode au XIX<sup>e</sup> siècle. Paul Bourget traite de la complexité de l'homme contemporain dans son article sur Flaubert: "Cet homme moderne, en qui se résument tant d'hérités contradictoires, est la démonstration vivante de la théorie psychologique qui considère notre 'moi' comme un faisceau de phénomènes sans cesse en train de se faire et de se refaire, si bien que l'unité apparente de notre existence morale se résout en une succession de personnes multiples, hétérogènes, parfois différentes les unes des autres jusqu'à se combattre violemment."<sup>1</sup>

La théorie de Hartmann est particulièrement importante pour Laforgue; elle forme la pierre de touche de son esthétique de l'éphémère. Dans ses notes, le poète déclare expressément que l'Inconscient est la force monstrueuse qui le mène et qui le fait développer selon son type.<sup>2</sup>

C'est dans sa Ballade que Laforgue expose clairement l'état du moi vu à travers la philosophie de Hartmann. Il y a lieu de noter le ton enjoué et détaché de cette poésie basée sur les contrastes:

Oyez, au physique comme au moral,  
Ne suis qu'une colonie de cellules  
De raccroc; et ce sieur que j'intitule  
Moi, n'est, dit-on, qu'un polypier fatal.

De mon cœur un tel, à ma chair védique,  
Comme de mes orteils à mes cheveux,  
Va-et-vient de cellules sans eveu,  
Rien de bien solvable et rien d'authentique.

---

1 Paul Bourget, Essais de psychologie contemporaine, p. 156 s.

2 Laforgue, Dragées, p. 42.

Quand j'organise une descente en Moi,  
J'en conviens, je trouve là, attablée,  
Une société un peu bien mêlée,  
Et que je n'ai point vue à mes octrois.

Une chair bêtement staminifère,  
Un coeur illusoirement pistillé,  
Sauf certains jours, sans foi, ni loi, ni clé,  
Où c'est précisément tout le contraire.

Allez, c'est bon. Mon fatal polypier  
A distingué certaine polypièrè;  
Son monde n'est pas trop mêlé, j'espère<sup>1</sup>..  
Deux yeux café, voilà tous ses papiers.

Tout en traitant du même problème, le savant belge Albert Mockel avoue que, ne se livrant jamais à l'état pur, le moi paraît au prime abord assez insaisissable; il ne peut être connu que par ses phénomènes, les idées.<sup>2</sup> Le moi serait donc défini comme une synthèse d'idées. Pourtant, si l'on procède à une seconde synthèse elle ne sera jamais exactement semblable à la précédente. Ainsi le moi n'offre que des séries d'états, de modalités instables. A considérer le fond de la chose, nous ne sommes pas les mêmes, dans l'adolescence et dans la vieillesse.<sup>3</sup>

Mockel déclare irrecevable l'opinion des spiritualistes selon laquelle l'âme est une substance, et le moi inaltérable et indivisible. Son avis à lui, c'est que l'âme, en perpétuelle évolution, variable à l'infini, peut se définir essentiellement par le mouvement, telle l'eau courante.<sup>4</sup> Pour

---

1 Laforgue, Ioésies, II, p. 57 s.

2 Albert Mockel, Esthétique du symbolisme, précédé d'une étude sur Albert Mockel par Michel Otten, Bruxelles, 1962, p. 81.

3 Ibid., p. 81 s.

4 A. Mockel, Réflexions sur la critique, dans la Revue de Belgique, décembre 1897, p. 352. Cité par Otten, dans son étude précédant les articles de Mockel dans Esthétique du symbolisme.

comprendre l'être humain il faut, d'après lui, partir de la grande loi du devenir. Or, un objet qui se transforme sans cesse ne possède pas d'existence à proprement parler, mais tend toujours vers quelque chose d'autre.

Nous avons vu que ces mêmes réflexions ont préoccupé Laforgue. A en croire son ami Gustave Kahn, l'idée de l'être ou du devenir se ramenait chez lui à des questions personnelles et la grande inquiétude sur la destinée constituait son problème de tous les jours et la matière de ses soliloques.<sup>1</sup>

Par conséquent, Laforgue ne décrit pas souvent un état d'âme ou un paysage stables, mais plutôt un état qui semble changer, devenir autre chose. Il apprécie tout spécialement les civilisations et les âges décadents, au cours desquels l'homme est moins typique, plus individuel :

Les êtres comme les civilisations hypertrophiés  
sont plus intéressants que les êtres, les civilisations  
équilibrés.<sup>2</sup>

En défendant l'esprit du déclin - dont il est lui-même un représentant caractéristique - Laforgue cite Paul Bourget.

---

1 Gustave Kahn, op. cit., p. 137. Bien que l'esthétique du devenir de Mockel parte en grande partie des mêmes postulats que l'esthétique de l'éphémère de Laforgue, celui-là aboutit à des conclusions différentes. Mockel avance comme déduction qu'il y a en nous quelque chose qui progresse, une sorte d'élan vital, un rythme fondamental et mystérieux tendant à se réaliser finalement dans une harmonie, laquelle sera le signe par excellence du divin et de la beauté. Nous citons l'étude d'Otten, en tête de l'Esthétique du symbolisme par Mockel.

2 Laforgue, Mélanges posthumes, p. 153. Voir aussi ibid p. 246.

3 Ibid., p. 162 s.

Celui-ci voit en effet, dans les citoyens d'une décadence, des êtres supérieurs comme artistes de l'intérieur de leur âme, bien qu'ils soient inférieurs comme ouvriers de la grandeur du pays: "S'ils sont malhabiles à l'action privée ou publique, n'est-ce point qu'ils sont trop habiles à la pensée solitaire? S'ils sont incapables des dévouements de la foi profonde, n'est-ce point que leur intelligence trop cultivée les a débarrassés des préjugés, et qu'ayant fait le tour des idées, ils sont parvenus à cette équité suprême qui légitime toutes les doctrines en excluant tous les fanatismes?"<sup>1</sup>

#### G é n i e   s p o n t a n é

Le deuxième point important de la nouvelle esthétique de Laforgue concerne le génie spontané:

C'est très nouveau, ça touche aux problèmes derniers de la pensée humaine et ça n'est en désaccord ni avec la physiologie optique moderne ni avec les travaux de psychologie les plus avancés, et ça explique le génie spontané, ce sur quoi Taine se tait.<sup>2</sup>

Puisque le moi est une composition de l'Inconscient, le génie spontané, qui en est issu, est également son oeuvre.

Laforgue considère les tressaillements divinatoires de l'Un-Tout, de la Loi comme la source du génie et de l'inspi-

---

1 Paul Bourget, Essais de psychologie contemporaine, Paris, 1887, p. 27 (essai sur Baudelaire). Ces études ont paru aussi dans la Nouvelle Revue.

2 Laforgue, op. cit., p. 267.

ration; "les génies surhumains, dont nous voyons la caravane artistique de temps en temps fouettée, en sont les échos élus".<sup>1</sup> Leur position est équivoque, car "il n'est pas pour l'individu de don plus funeste que le génie. Même au sein d'une félicité extérieure apparente, les hommes de génie sont toujours les êtres qui sentent le plus profondément et de la façon la plus incurable le malheur de l'existence. C'est qu'ils n'existent pas pour eux-mêmes, mais pour l'humanité: et il importe peu à l'humanité que l'accomplissement de leur tâche les laisse malheureux ou même dans le besoin."<sup>2</sup> Le poète est conscient de son génie bien qu'il en parle en termes moqueurs:

Le coeur me piaffe du génie  
Eperdument pourtant, mon Dieu!<sup>3</sup>

Sans aucun doute, il se rend compte qu'il est fatalement infortuné en tant que génie, ce qui lui confère une supériorité ironique et ajoute un trait romantique à son existence vouée à l'échec: attitude typique de la génération décadente.

Les moyens par lesquels une forme déterminée de l'Idée se réalise dans une certaine période sont de deux sortes, d'après Hartmann: "Tantôt une impulsion instinctive entraîne les masses, tantôt surgissent des génies qui montrent la route et frayent la voie."<sup>4</sup> Ceux-ci apparaissent parce que l'Inconscient fait naître au moment convenable le génie pré-

---

1 Laforgue, op. cit., p. 202 s.

2 Hartmann, op. cit., I, p. 419. C'est nous qui soulignons.

3 O. C., Poésies, I, p. 189.

4 Hartmann, op. cit., I, p. 418.

destiné.<sup>1</sup> Il suggère les associations d'idées qui précèdent les combinaisons de l'imagination. Parmi une multitude de rapports, qui sont indifférents ou même contraires au dessein poursuivi par la volonté consciente, il découvre celui qui s'y adapte le mieux. Le philosophe précise que ces suggestions ou ces inspirations esthétiques ne sont pas plus étonnantes que celles que l'on rencontre chez une fleur ou une plante.

Laforgue résume pour ainsi dire les idées de son maître lorsqu'il avance que c'est cette force transcendante qui

pousse Beethoven à chanter, Delacroix à chercher des tons, Baudelaire à fouiller sa langue, Hugo à être énorme, Darwin à constater la sélection naturelle, et celle qui pousse Pasteur, Berthelot à chercher, Goethe à deviner les fleurs, Cuvier à reconstituer des fossiles - la même qui pousse l'araignée à faire sa toile et, si on la déchire, la faire et la refaire jusqu'à épuisement, comme l'amour, l'éréthisme mental ou de l'oeil, la fureur génésique d'art.<sup>2</sup>

Puisque c'est l'Inconscient qui inspire et la production et le jugement esthétiques, toutes les oeuvres méritent égale considération. Le seul critère est la nouveauté. A tout prix, il faut créer

du nouveau, du nouveau et indéfiniment du nouveau: après l'éginétisme, l'hellenisme, le byzantinisme... bref uniquement ce que l'instinct des âges a toujours exalté, en proclamant génies, selon l'étymologie du mot, ceux et seulement ceux qui ont révélé du nouveau, et qui, par là, font étape et école dans l'évolution artistique de l'humanité.<sup>3</sup>

---

1 Ibid., p. 419.

2 Laforgue, Mélanges posthumes, p. 147 s.

3 Ibid., p. 206 s.

Dans une de ses lettres, Laforgue définit avec précision la destinée de l'artiste: elle consiste à s'enthousiasmer et à se dégoûter d'idéaux successifs.<sup>1</sup>

C'est à partir des moyennes respectives de l'individu et de ses contemporains que pourra être déduite la sensibilité esthétique de chaque génération et, en même temps, de toute l'humanité. Mais, faute de goût absolu, le poète la trouve tourbillonnante et changeante comme la vie.<sup>2</sup> C'est pourquoi son vrai souci à lui est d'être actuel et intéressant:

Etre actuel, est-ce, du moins,<sup>3</sup>  
Etre adéquat à Quelque Chose.

Aussi la définition de l'art de Remy de Gourmont nous fait-il penser à Laforgue: "L'art est ce qui donne une sensation de beau et de nouveau à la fois, de beau inédit."<sup>4</sup>

Avec sa doctrine, Hartmann avait ouvert non seulement des voies nouvelles à l'observation de la nature et de l'homme, mais aussi des sources plus profondes à la poésie. Il avait démontré que le phénomène de l'association des idées, les sentiments, les perceptions, les jugements, les résolutions de tous les jours, ainsi que les inspirations les plus hautes et les plus rares du génie ou de la vertu, en un mot notre vie psychologique tout entière dépend de l'activité sourde et mystérieuse de l'Inconscient. D'un autre côté, il tenait les poètes pour prédestinés à révéler à l'homme la volonté de l'Un-Tout, car ils en sont capables à cause de leur sensibilité. Disciple docile, Laforgue s'est essentiellement at-

---

1 Œuvres complètes, V, p. 21.

2 Laforgue, Mélanges posthumes, p. 200.

3 O. C., I, p. 249.

4 Remy de Gourmont, Le problème du style, Paris, 1924, p. 207.

taché à la description de la vie quotidienne avec ses paradoxes, sa médiocrité ou sa grandeur. C'est un programme exigé par l'Inconscient.

Si nous partageons l'opinion d'après laquelle chaque individu se compose de plusieurs individus<sup>1</sup> très complexes, nous pouvons saisir pourquoi le poète prête à l'homme des caractéristiques tellement éphémères. Les impulsions de l'Inconscient le font agir selon ses lois. Ce sont ces lois qui mettent l'homme, "trop nombreux pour dire oui ou non",<sup>2</sup> dans une situation ambivalente. "Pierrot s'agite", bien sûr, mais l'Inconscient le mène: voilà son ironie.

Parmi les thèmes principaux de Laforgue se trouvent la vie quotidienne, l'inconstance humaine, l'amour et même la mort, autant de phénomènes dus à l'intervention de l'Inconscient. Mais la conscience de l'homme, trop habituée aux images normales du monde qui ne nous montrent que l'Apparence, Maya,<sup>3</sup> ne sait plus se rendre compte du message de celui-ci. C'est pourquoi il faut démolir la tyrannie intellectuelle des images normales, devenues conventionnelles et souvent purs clichés.<sup>4</sup> Pour en créer d'autres, fraîches et qui puissent représenter les opérations de l'Inconscient, il faut

---

1 Voir ci-dessus, p. 41 s. Nombreux sont les auteurs qui ont appliqué cette théorie à leurs ouvrages, ne fût-ce qu'instinctivement. Cf., entre autres, le roman de Toivo Fekkanen, Täyttyneiden toiveiden maa, Porvoo, 1951.

2 Laforgue, op. cit., II, p. 8.

3 Dans la philosophie hindoue, Maya représente l'apparence, le flux des phénomènes, et Brahma le fond divin des choses. Laforgue mentionne souvent ces principes dans son œuvre.

4 R. I. Bolgar, The present state of Laforgue studies, dans French Studies, IV (juillet 1950), p. 200.

modifier la langue et les usages communs. Laforgue se sert souvent d'images nouvelle ou rajeunies, parfois même choquantes, pour exprimer les suggestions de cette force puissante. S'il est vrai que la formation des langues est également due à l'activité inconsciente de l'esprit,<sup>1</sup> c'est encore elle qui suggérerait au poète d'étonnants néologismes qui présagent dignement un James Joyce.

Il ne faut naturellement pas ignorer le rôle de la réflexion et de l'intellect chez Laforgue. Bien qu'il parle avec des accents fort convaincants du rôle de l'Inconscient, dans la création artistique, on dirait que son art à lui n'est rien moins qu'inconscient. Cela n'implique pourtant pas une contradiction. Si, pour Renan, l'art passe de la catégorie de l'instinct à celle de la réflexion, pour Laforgue elles coexistent:

Dans l'art il y aura toujours, comme il y eut, instinct et réflexion, inconscience inspiratrice, divinatoire et conscience ou science... Dans la science comme dans toutes les voies humaines vers l'Idéal, il y a l'instinct et la réflexion, l'Inconscient et le savoir.<sup>2</sup>

C'est à partir de cette idée que nous pouvons réconcilier les deux tendances apparemment contradictoires chez le poète, d'une part le culte de l'Inconscient, de l'autre, la réflexion, tendances que l'on pourrait réduire à l'opposition entre la théorie et la pratique.

D'après Laforgue, l'inspiration chez l'artiste correspond à l'hypothèse chez le savant.<sup>3</sup> Il a mis systématiquement en pratique son esthétique de l'éphémère dans toute son

---

1 Hartmann, op. cit., I, p. 331.

2 Mélanges posthumes, p. 148 s.

3 Ibid.

oeuvre. Nous en trouvons des signes dès le Sanglot de la terre, recueil philosophique, mais elle se manifeste surtout à partir des Complaintes. Les Pierrots de l'Imitation de Notre Dame la Lune en sont l'incarnation même. Dans les Moralités légendaires, enfin, cette esthétique fondée sur l'Inconscient trouve son expression quasi parodique.<sup>1</sup>

---

1 Les autres recueils de Laforgue , naturellement basés sur la même esthétique, sont: Des Fleurs de bonne volonté, Le Concile féerique, et les Derniers vers. Le Concile féerique se compose de cinq poèmes contenus déjà dans les Fleurs de bonne volonté, recueil que l'auteur n'a jamais publié tel quel et dont les Derniers vers reproduisent également quelques poésies.

A T T I T U D E S   E T   R O L E S   I R O N I Q U E S

Comme nous l'avons vu, le terme ironie peut prêter à l'équivoque du point de vue sémantique: au sens restreint il correspond à l'anglais "wit", au sens large il exprime une attitude générale. Ainsi, théoriquement, il pourrait y avoir un texte littéraire profondément ironique sans que l'on puisse y discerner une seule remarque ironique, un seul mot d'esprit à proprement parler.<sup>1</sup> C'est justement au sens large que, à l'instar de Solger, de Kierkegaard et d'autres, le mot est le plus souvent employé par les New Critics en Amérique.

M. Brooks a peur qu'en qualifiant un poème d'ironique on risque de le faire paraître "arch- and self-conscious" aux yeux des gens étourdis. La plupart des lecteurs ont en effet tendance à associer l'ironie à la satire, aux "vers de société" ou à d'autres formules éminemment intellectuelles, bref, aux jeux d'esprit. C'est sans doute le genre rhétorique, le "wit", qui leur revient à l'esprit le premier. Il faut pourtant, le cas échéant, avoir recours justement à ce mot ironie, pour désigner la note particulière que peuvent recevoir les différents éléments d'un contexte. En plus, c'est le terme le plus général lorsqu'il s'agit de prendre en considération l'existence des complexités et des contradictions de l'expérience.<sup>2</sup> D'après

---

1 "Ein hochironischer Text is denkbar, in welchem sich keine einzige 'ironische Bemerkung' findet": Beda Allemann, Ironie und Dichtung, Pfullingen, 1956, p. 12.

2 Voir C. Brooks, The Well Wrought Urn, New York, 1956, p. 209 s., et K. Beckson-A. Ganz, A Reader's Guide to Literary Terms, Londres, 1961, p. 108.

M. Brooks, le poème Tears, Idel Tears de Tennyson est ironique, au même titre que la Canonization de Donne ou l'Ode to the Grecian Urn de Keats. Dans une oeuvre littéraire, on peut en effet souvent faire valoir ce que les critiques américains appellent "ironic undercurrent" ou "ironic undertone". Le philosophe allemand K. Solger avait même dit, comme nous l'avons déjà constaté, que tout art est ironique.

Bien des ouvrages d'auteurs modernes, tels Anatole France, Marcel Aymé, Anouilh, Thomas Mann, Kafka, Joyce, etc., peuvent être traités d'ironiques au sens large du terme. Ceux de Laforgue le sont également, presque d'un bout à l'autre, mais ils contiennent, en plus, de fréquents passages où l'ironie est plus explicite ou qui reposent même sur le jeu verbal.

Dans la première partie de notre étude, nous examinerons les différents aspects de l'attitude ironique de Laforgue, ainsi que sa parodie, tout en nous conformant en grande partie à la terminologie et aux théories de M. D. Worcester, exposées dans son Art of Satire, mais aussi à celles de M. Highet<sup>1</sup> et à celles d'autres auteurs contemporains. En revanche, la deuxième partie du présent travail sera consacrée surtout aux problèmes de l'expression laforguienne, à ses techniques du comique et de l'ironie.

Il faut bien souligner que les divers types de l'ironie ne se rencontrent pas d'habitude à l'état pur, mais au contraire enchevêtrés les uns dans les autres. C'est pourquoi ce n'est pas de parti pris que nous examinerons à tour de rôle

---

1 G. Highet, The Anatomy of Satire, Princeton, 1962.

tous les poèmes qui relèvent de l'ironie ni que nous étudierons les différents recueils dans l'ordre chronologique. D'autre part, la répétition des mêmes passages a quelquefois été indispensable, à cause de la complexité de leur ton et de leur sens. Notre méthode consiste plutôt à faire ressortir des passages frappants, assez indépendamment de leur contexte. Ce faisant, nous n'omettrons pas pour autant de dégager les grandes lignes, quand l'occasion se présentera.

## IRONIE COSMIQUE

A ses débuts, le poète nous semble tout à fait imbu d'ironie cosmique. Aussi préférons-nous commencer par cet aspect particulier.

Comme nous l'avons souligné, les acquisitions philosophiques et scientifiques avaient poussé Laforgue à créer une esthétique nouvelle. Celle-ci se manifeste dans une disposition d'esprit pouvant être caractérisée d'ironique par excellence et due à l'attitude d'un spectateur profondément conscient des contradictions de l'existence humaine et de la farce éphémère qui se joue autour de nous. Intellectuellement, l'ironie équivaut en effet à la perception du conflit, du dilemme, du paradoxe.<sup>1</sup> Malgré l'apparence, une notion de prééminence saute parfois aux yeux dans cette attitude, ce qui légitime la vision de l'ironiste atteint du complexe de supériorité.

Nous avons également fait allusion à la théorie de Frye concernant les différents cycles de la littérature occidentale. Depuis cent ans, à peu près, nous connaissons un âge ironique par excellence. Il ne faut naturellement pas négliger les grands précurseurs du genre, Rabelais, Montaigne, Montesquieu, Voltaire, etc., mais ce sont pourtant plutôt des solitaires. L'attitude ironique a indéniablement gagné du

---

<sup>1</sup> Robert Boies Sharpe, Irony in the Drama, North Carolina Press, 1959, p. 26.

terrain avec l'évolution intellectuelle et le raffinement des moeurs, conditions préalables de l'esprit sophistiqué de l'ironie. Aussi pourrait-on définir celle-ci comme la fleur mélancolique et équivoque de la culture puisque, tels le comique et l'art en général, l'ironie ne devient possible que si l'"urgence vitale" se relâche.<sup>1</sup>

L'ironie est un mode de pensée la plupart du temps provisoire, transitoire, caractérisé par désillusion, lassitude et avant tout par beaucoup d'esprit critique.<sup>2</sup> Le dix-neuvième siècle est souvent traité d'éminemment scientifique. D'importants progrès de la science et tout particulièrement l'évolutionnisme de Darwin ont provoqué une désillusion générale et décisive. La formule traditionnelle "vanité, vanité tout n'est que vanité!"<sup>3</sup> a reçu un sens plus aigu, plus profond, à la lumière des connaissances nouvelles. L'homme acquérait une notion beaucoup plus exacte des lois qui régissent la vie humaine, ainsi que du schéma de l'univers, mais il ne pouvait pas renoncer à ses besoins émotionnels sans risquer, en quelque sorte, de perdre l'équilibre.

Avec les découvertes de la science et avec les revers éprouvés durant la guerre de 1870-1871 - Jules Laforgue avait alors onze ans - la désillusion atteint des proportions excessives en France, dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. La génération qui s'était formée après 1870 était sérieuse et grave. Dans sa correspondance, Laforgue analysait sa "petite

---

1 Jankélévitch, op. cit., p. 9.

2 H. Chevalier, The Ironic Temper, 1932, p. 49.

3 Laforgue, Oeuvres complètes, I (Poésies), Paris 1962, p. 14.

névrose": "La vie est trop triste, trop sale".<sup>1</sup> Cette période est caractérisée par le "désespoir agressif d'une génération",<sup>2</sup> que M. Thompson qualifie de cosmique.<sup>3</sup> La Farce éphémère de Laforgue nous offre un exemple éloquent de ce "Zeitgeist":

Non! avec ses Babels, ses sanglots, ses fiertés,  
L'Homme, ce pau rêveur d'un piètre mondicule,  
Quand on y pense bien est par trop ridicule,  
Et je reviens aux mots tant de fois médités.

Songez! depuis des flots sans fin d'éternités,  
Cet azur qui toujours en tous les sens recule,  
De troupeaux de soleils à tout jamais pullule  
Chacun d'eux conduisant des mondes habités...

Mais non! n'en parlons plus! c'est vraiment trop risible!  
Et j'ai montré le poing à l'azur insensible!  
Qui m'avait donc grisé de tant d'espairs menteurs?

Eternité! pardon. Je le vois, notre terre  
N'est, dans l'universel hosannah des splendeurs,  
Qu'un atome où se joue une farce éphémère.<sup>4</sup>

Il y a dans cette poésie une résignation feinte et donc ironique, en présence de la nouvelle vision du monde qui a ébranlé tant de croyances traditionnelles. Laforgue est sans doute un des premiers auteurs modernes à se servir dans son oeuvre poétique des connaissances scientifiques de l'époque. Dans les vers précédents, par exemple, il y a des allusions provoquées par la vulgarisation des études astronomiques. La pluralité des mondes habités, ouvrage de Camille Flammarion, était très en vogue vers 1880 et on s'intéressait de plus en plus aux cieux et aux planètes.<sup>5</sup> L'acceptation du monde d'une

---

1 Laforgue, Mélanges posthumes, p. 279.

2 Pierre Reboul, Laforgue, Paris, 1960, p. 16.

3 A. R. Thompson, The Dry Mock, Berkeley, 1948, p. 257.

4 Laforgue, Oeuvres complètes, .I, p. 19.

5 Cf. Warren Ramsey, Jules Laforgue and the Ironic Inheritance, New York, 1953, p. 52 s.

conception nouvelle ne va pas sans une certaine agressivité: "Et j'ai montré le poing à l'azur insensible!" Devant l'impas-sibilité de la nature, l'auteur fait ainsi preuve d'une mélancolie révoltée. Il s'agit d'un lieu commun dans la poésie que Paul Bourget qualifie de ressouvenir du Pater noster qui es in coelis.<sup>1</sup> A ce propos, on parle de l'ironie transcendantale, qui s'en prend à la nature, à la destinée, à Dieu.<sup>2</sup>

Cette attitude complexe de l'homme moderne devant les contradictions et les absurdités de la vie forme la base même de l'ironie cosmique. Quoi de plus ironique en effet que la situation de l'homme dans ce monde aux devises inédites, de l'homme qui écume de rage contre son créateur ou qui envisage la fin de la Terre. Sa colère à l'égard de l'instinct sexuel et l'amour dont on ne saurait se passer et sa critique dédaigneuse de son semblable, "ce pou rêveur", font ressortir l'éternelle ironie de son existence. L'esprit de négation qui est lié à la nouvelle vision du monde s'exprime avec vigueur dans les lignes suivantes:

L'histoire est un vieux cauchemar bariolé qui ne se doute pas que les meilleures plaisanteries sont les plus courtes. La planète terre était parfaitement inutile. - Enfin peut-être Tout n'est-il qu'un rêve, seulement Celui qui nous rêve ferait bien de hâter le cuvage de son opium.<sup>3</sup>

---

1 Paul Bourget, Nouveaux essais, Paris 1886, p. 279.

2 Grand Larousse encyclopédique, VI, p. 229.

3 Laforgue, Mélanges posthumes, p. 279 s.

## D é g r a d a t i o n d e s v a l e u r s

### Révolte contre Dieu

Au XIX<sup>e</sup> siècle, l'autorité fut définitivement détrônée comme principe et dogme, dans tous les domaines de la vie.<sup>1</sup> C'est ainsi que l'Eglise, dans l'ensemble pieusement respectée par toutes les couches sociales et qui avait même exercé une certaine tyrannie, subit un coup terrible, grâce surtout aux doctrines de l'hérédité. Jusque là Dieu, au moins, avait été "aux cieux". "Où est-il maintenant?" s'écrie Anatole France. Paul Bourget a prié dans son Pater: "Notre père qui étiez aux cieux." Lautréamont, qui prend goût à la scatologie, présente le Créateur comme un ivrogne en loques, étendu sur la route et dont toutes les créatures se moquent, en lui donnant des coups de bec et de pieds.<sup>2</sup>

Laforgue, lui, implore:

.....Montre-toi, parais,  
Dieu, témoin éternel! Parle, pourquoi la vie?<sup>3</sup>

Mais il n'obtient aucune réponse, car "l'espace est sans coeur". Le prêtre, représentant de Dieu sur la terre, n'a plus rien de divin. L'ironiste qui voit plus nettement que les autres l'absurdité et le désespoir de l'existence sonde "l'é-

---

1 Chevalier, op. cit., p. 51.

2 Comte de Lautréamont (=Isidore Ducasse), Oeuvres complètes, Paris, 1946, p. 112 s.

3 Laforgue, Oeuvres, I, p. 53.

nigme du Cosmos dans toute sa stupeur". Tout n'est qu'une grande question, un affolement aveugle causé par la peur de mourir.<sup>1</sup> Il ne semble y avoir d'autre remède au désespoir que la révolte rancunière contre le Seigneur, aussi insensée fût-elle. L'effusion de Lautréamont est aussi éloquente que révélatrice:

J'ai reçu la vie comme une blessure, et j'ai défendu au suicide de guérir la cicatrice. Je veux que le Créateur en contemple, à chaque heure de son éternité, la crevasse béante. C'est le châtimeut que je lui inflige.<sup>2</sup>

Les attaques contre Dieu sont nombreuses chez Laforgue, mais au rebours de celles d'autres poètes, elles ne sont que rarement de pures invectives. La Petite prière sans prétention paraphrase le Pater:<sup>3</sup>

Notre Père qui êtes aux cieux (oh! là-haut,  
Infini qui êtes donc si inconcevable!)  
Donnez-nous notre pain quotidien... - Oh! plutôt,  
Laissez-nous nous asseoir un peu à Votre Table!...

Dites! nous tenez-vous pour de pauvres enfants,  
A qui l'on doit encore cacher les Choses Graves?  
Et Votre Volonté n'admet-elle qu'esclaves  
Sur cette terre comme au ciel?... - C'est étouffant!

Au moins, ne vous induisez pas, par vos sourires  
En la tentation de baiser votre coeur!  
Et laissez-nous en paix, morts aux mondes meilleurs,  
Paître, dans notre coin, et forniquer, et rire!...

Paître, dans notre coin, et forniquer, et rire!...

Les citations textuelles du Pater, qui sont imprimées en italiques, forment le cadre du poème, mais ce sont les pensées

---

1 Ibid.

2 Op. cit., p. 103.

3 Laforgue, op. cit., II, p. 36.

errantes, surgissant comme charriées par le "stream of consciousness" pendant qu'on prie, qui sont les plus significatives. Leur logique est pourtant manifeste. Tel un père naïf, Dieu croit qu'il faut toujours cacher la vérité à ses enfants, Le respect traditionnel vis-à-vis de Dieu se heurte à l'esprit critique. L'attitude ambivalente ainsi créée est la base de l'ironie. Le dernier vers, qui se répète, comme se répètent en écho les répliques du prêtre et des fidèles, contient une prière vindicative dont les verbes sont fort loin du vocabulaire de l'original. Ils évoquent des scènes pour ainsi dire rabelaisiennes de la vie humaine. C'est cette déformation du texte familier à tous qui est destinée à faire ressortir le comique.

Le Seigneur ayant perdu sa puissance un des Pierrots irrévérencieux de Laforgue, qui "exhale des conseils doux de Crucifix", pose la question impertinente: "Et que Dieu n'est-il à refaire?"<sup>1</sup>

La Complainte du Libre-Arbitre<sup>2</sup> est un autre exemple frappant de la dégradation des valeurs religieuses. C'est encore le Pierrot qui est le porte-parole de la génération désillusionnée:

Rencontrant un jour le Christ,  
Pierrot de loin lui a fait: Psitt!  
Venez-ça: êtes-vous fatalist?

---

1 Op.cit., I, p. 247. Cf. "Gott ist tot" de Nietzsche et également la scène grotesque où les "surhommes" prient l'âne comme leur dieu, dans Also sprach Zarathustra.

2 Ibid., II, p. 209 s.

Pourriez-vous m'concilier un peu  
Comment l'homme est libre et responsable,  
Si tout c'qui s'fait est prévu d'Dieu?

Si la conduite de Pierrot est choquante et va contre toute convention de respect, la question qu'il pose n'en forme pas moins un problème dogmatique important. Un peu plus loin, le Rédempteur est présenté sous une lumière peu flatteuse, par trop humaine. Petit à petit, il se met en colère et finit par dire:

"En Enfer et sans façon,  
Vous irez, triste polisson,  
Et ce s'ra un' bonne leçon."

Et il lui tourna les talons.

Pierrot termine la conversation qui ne mène à rien avec la constatation suivante:

....."T'en sais pas long,  
Car t'as déplacé la question."

L'attitude de l'interlocuteur a changé: ayant commencé par vouvoyer Jésus, il le tutoie à la fin et lui parle comme à un copain. Le sujet et le ton sont en frappant contraste. La vulgarité du langage est relevée par les nombreuses élisions argotiques.

Grâce à leur attitude particulière, les poètes romantiques allemands étaient en termes familiers avec Dieu; ils étaient devenus ses égaux pour ainsi dire.<sup>1</sup> D'une hauteur divine, ils gouvernaient leurs personnages en Dieu qui dirige ses créatures

---

1 Worcester, op. cit., p. 132.

d'une façon détachée. Mais les familiarités que prennent Laforge et ses contemporains avec le Seigneur sont tout à fait différentes. C'est Dieu qui est devenu égal à l'homme ou même à un homme mensonger. Il a trompé ses fidèles. On a pourtant pris tellement l'habitude de l'univers spirituel qu'on ne peut pas l'effacer sans rien. On ne le tait pas comme quelque chose de vraiment inexistant. On continue le culte, mais au sens offensant. Un changement décisif s'opère du respectueux à l'irrespectueux: les blasphèmes remplacent l'adoration de naguère.

Cette attitude négative a gagné du terrain dans plusieurs pays. En France, toute l'oeuvre de Lautréamont en fournit un exemple bien curieux. Voici son programme bien arrêté qu'il ne suit que de trop près:

Ma poésie ne consistera qu'à attaquer, par tous les moyens, l'homme, cette bête fauve, et le Créateur, qui n'aurait pas dû engendrer une pareille vermine.<sup>1</sup>

Dans la littérature anglaise, scandinave et russe nous avons également des spécimens de cette sorte.<sup>2</sup> Chez nous, en Finlande, des auteurs comme Kivi, Kianto et Leino, pour ne citer que quelques-uns des plus grands, ont parfois adopté l'attitude blasphématrice envers Dieu, dont Hannu Salama a été inculpé récemment.

Les attaques contre Dieu ont souvent la forme du cynisme, voire de l'invective, dans bien des cas. Il s'agit d'une ambiguïté intéressante. D'après Jankélévitch le blasphémateur est un passionné qui veut aller jusqu'au fond du sacrilège, afin d'être vacciné contre la malice. Il insulte le crucifix tout

---

1 Op. cit., p. 52. Cf. l'attitude d'odi profanum vulgus chez Nietzsche.

2 Worcester, op. cit., p. 130. Cf., par exemple, Hardy, God's Funeral.

comme quelqu'un bat sa maîtresse, parce qu'il en est amoureux. Mais il a beau plastronner, il ne sera pas l'antéchrist.<sup>1</sup> C'est l'attitude ambivalente qui est ici à la base de l'ironie. D'une part, on aime Dieu ou au moins on a peur de Lui, de même que l'homme primitif avait peur de tout ce qui n'était pas familier mais en même temps on ressent de la haine et on se révolte, parfois pour des causes bien personnelles, comme par exemple la déception devant les événements de tous les jours.<sup>2</sup> C'est également la manière d'agir de celui qui conteste l'autorité du père terrestre. Chez Kafka, par exemple, nous rencontrons une attitude ironique reposant sur l'ambivalence vis-à-vis de papa personnage extrêmement autoritaire. Dès que le fameux Tchèque se met à l'observer d'un oeil critique, le pontife devient ridicule et inéquitable:

Sobald die Beobachtung existierte entstand nicht nur die Idee der Lächerlichkeit der Machtgestalt, also ihre Ironisierung, sondern auch die Idee ihrer Ungerechtigkeit. Als Kafka den Vater im Geschäft beobachten konnte, enthüllte sich ihm der Vater als einer, der im Unrecht war.<sup>3</sup>

Le comique disparaît là où l'emportent la science et la puissance absolue.<sup>4</sup> Mais dès qu'il y a la possibilité de la mise en question de l'autorité absolue, le comique fait son apparition.

---

1 Jankélévitch, op. cit., p. 113.

2 La scène de Blasphème de la Sainte Vierge contient des éléments bien concrets, dans le Regain de Jean Giono.

3 Walter H. Sokel, Franz Kafka - Tragik und Ironie, Munich-Vienne, 1964, p. 126.

4 Cf. Charles Baudelaire, De l'essence du rire, dans les Oeuvres complètes, Paris, 1954, p. 712.

Pot-au-feu, pauvre terre

Le désespoir cosmique, produit d'une civilisation fatiguée, a trouvé une expression fort convaincante dans les vers de Laforgue. Prenons un exemple pour illustrer son procédé. Le titre et le début du Crépuscule de Dimanche d'été<sup>1</sup> n'évoquent point de pessimisme. L'atmosphère est au contraire paisible: "Une belle journée. Un calme crépuscule." Ensuite c'est une lamentation conventionnelle concernant la monotonie de la vie humaine:

O banale rancœur de notre farce humaine!  
Aujourd'hui, jour de fête et gaieté des faubourgs,  
Demain le dur travail, pour toute la semaine.  
Puis fête, puis travail, fête... travail... toujours.

Peu à peu, le moi de la poésie commence à songer aux choses éternelles et au Cosmos, pour arriver graduellement à un apogée de désespoir:

Oh! tout là-bas, là-bas... par la nuit du mystère,  
Où donc es-tu, depuis tant d'astres, à présent...  
O fleuve chaotique, ô Nébuleuse-mère,  
Dont sortit le Soleil, notre père puissant?

Où sont tous les soleils qui sur ta longue route  
Bondirent, radieux, de tes flancs jamais las?  
Ah! ces frères du nôtre, ils sont heureux sans doute  
Et nous ont oubliés, ou ne nous savent pas.

---

1 Op. cit., I, p. 40 s.

Comme nous sommes seuls, pourtant, sur notre terre,  
Avec notre infini, nos misères, nos dieux,  
Abandonnés de tout, sans amour et sans père,  
Seuls dans l'affolement universel des Cieux.

Ce sentiment de la solitude et de la petitesse humaines aboutit à celui de l'infirmité de notre planète: "La Terre a fait son temps; ses reins n'en peuvent plus." En voyant la médiocrité et même la bassesse de la vie sur ce "cerveau pourri qui fut la Terre", l'ironiste dit aux ouragans de réduire au néant ce "globe immonde et poussif".<sup>1</sup>

Ce désir d'extermination est basé sur la conviction peu nouvelle dans l'histoire des idées que la vie est irrémédiablement mesquine. Le seul moyen de se tirer d'affaire est l'abdication volontaire. D'après la philosophie hindoue la véritable sagesse de l'homme consiste dans la reconnaissance du néant de toutes choses et dans le désir d'être détruit soi-même d'un souffle, d'entrer dans le Nirvâna.<sup>2</sup> La conception du monde de Laforgue se base sur cette vision envisagée à travers la philosophie de Schopenhauer. Seul l'anéantissement universel pourrait libérer l'humanité du cauchemar de la volonté aveugle du Cosmos. Le Nirvâna ne serait atteint que par une sorte de suicide racial.

Le sentiment de la destruction inévitable devait trouver son expression poétique dans la danse macabre du XIX<sup>e</sup> siècle que Laforgue projetait dans sa jeunesse. Son premier recueil Le sanglot de la terre, qui ne devait pas être publié du vivant de son auteur, contient plusieurs exemples de ce genre.

---

1 Op. cit., I, p. 43.

2 Grand Larousse encyclopédique, VII, p. 775: "Ce terme de la religion bouddhique fut repris par A. Schopenhauer dans son ouvrage Le Monde comme volonté et comme représentation."

Tout le recueil est un Requiem "fait pour la mort de la Terre":  
La marche funèbre en est l'apothéose. Dans ce poème Laforgue passe en revue l'histoire du globe. D'après le sous-titre, il s'agit d'un billet de faire-part qui commence et finit par la même strophe mélodieuse adressée au cortège funèbre formé par des astres lumineux:

O convoi solennel des soleils magnifiques,  
Nouez et dénouez vos vastes masses d'or,  
DouceMENT, tristement, sur de graves musiques,  
Menez le deuil très lent de votre soeur qui dort.<sup>2</sup>

Le lecteur est placé dans le Cosmos, devant la Terre morte, comme devant un cercueil. Quelques vers imagés et suffoquants résument la vie de ce "bloc inerte", depuis les premiers âges. Le poète suit de près la convention des oraisons funèbres. A travers les ténèbres médiévales où sévissaient la famine et la peste et où

.....l'homme épouvanté,  
Sous le ciel sans espoir et têtU de la Grâce,  
Clamait: "Gloire au Très-Bon", et maudissait sa race!

ainsi que par quelques images ecclésiastiques, il nous conduit jusqu'à l'époque contemporaine, à

... ce siècle hystérique où l'homme a tant douté,  
Et s'est retrouvé seul, sans Justice, sans Père,  
Roulant par l'inconnu, sur un bloc éphémère.

On ne saurait dire laquelle est plus ironique, l'image de l'homme effrayé qui, maintenant la tradition contre toute vrai-

---

1 Op. cit., I, p. 12.

2 Op. cit., I, pp. 25-28.

semblance, croit avec entêtement à la grâce et exalte Dieu, ou bien celle de l'homme moderne après la désillusion, voué à sa solitude, sur son bloc éphémère.

Le drame complexe de la terre est encore évoqué par une strophe haletante coupée d'une ponctuation vigoureuse, où aucun de nos maux ne semble être oublié, et qui montre l'absurdité de l'existence humaine:

Et les bûchers! les plombs! la torture, les bagnes!  
Les hôpitaux de fous, les tours, les lupanars,  
La vieille invention! la musique! les arts  
Et la science! et la guerre engraisant la campagne!  
Et le luxe! le spleen, l'amour, la charité!  
La faim, la soif, l'alcool, dix mille maladies!  
Oh! quel drame ont vécu ces cendres refroidies!

Après chaque strophe se répète un vers doux, comme destiné à apaiser un enfant malade: "Va, dors, c'est bien fini."  
La vie de la terre n'aura été qu'un songe, qu'un cauchemar.  
Il y a l'anéantissement complet:

Tout est seul! nul témoin! rien ne voit, rien ne pense.  
Il n'y a que le noir, le temps et le silence...

L'image du globe en tant que poussière est typique de l'ironie cosmique et Laforgue n'est nullement le premier à dresser ce tableau. Ce genre de monologue concernant l'histoire de notre terre est connu par les Satires de Juvénal, sans parler des poètes postérieurs, surtout chrétiens. Le thème de la fin du monde<sup>1</sup> a surgi plusieurs fois au cours des âges, tantôt évoqué par l'Eglise condamnant la corruption du siècle, tantôt par les signes astrologiques précurseurs de mauvais au-

---

1 Cf. Koenraad W. Swart, The Sense of Decadence in Nineteenth-Century France, La Haye, 1964, pp. 12, 17 et passim.

gure. Les prévisions de ce genre n'ont pas manqué à notre époque non plus.

Le motif du désespoir cosmique se rencontre aussi dans l'oeuvre ultérieure de Laforgue, mais son ironie devient moins tragique. Dans la poésie Au large, par exemple, la Lune, personnage principal du recueil intitulé l'Imitation de Notre-Dame la Lune,<sup>1</sup> s'adresse à la Terre en se moquant d'elle:

Et toi, là-bas, pot-au-feu, pauvre Terre!  
Avec tes essais de mettre en rubriques  
Tes reflets perdus du Grand Dynamique!  
Tu fais un métier, ah! bien sédentaire!<sup>2</sup>

Ailleurs, le pathos philosophique disparaît et le Pierrot prend le dessus en s'écriant avec son espièglerie habituelle:

Tiens! l'Univers  
Est à l'envers...<sup>3</sup>

---

1 D'après M. Ramsey, op. cit., p. 146 s., ce recueil contient les vers les plus travaillés ("polished") de Laforgue, ainsi que quelques-uns des décasyllabes les plus vigoureux depuis le XVI<sup>e</sup> siècle.

2 Laforgue, op. cit., I, p. 212.

3 Ibid., p. 133.

## Révolte contre l'amour

J'ai craché sur l'amour et j'ai tué la chair!  
Fou d'orgueil, je me suis roidi contre la vie!  
Et seul sur cette Terre à l'Instinct asservie  
Je défiais l'Instinct avec un rire amer.<sup>1</sup>

Ces vers révèlent un aspect particulier de l'ironie cosmique. L'attitude vis-à-vis de l'amour, de l'instinct sexuel et de la femme y est négative et dédaigneuse. Anatole France écrit à propos des femmes: "Pour faire de vous la terrible merveille que vous êtes aujourd'hui, pour devenir la cause indifférente et souveraine des sacrifices et des crimes, il vous a fallu deux choses: la civilisation qui vous donna des voiles et la religion qui nous donna des scrupules. Depuis lors, c'est parfait: vous êtes un secret et vous êtes un péché, on rêve de vous et l'on se damne pour vous."<sup>2</sup> Ainsi l'attrait de la femme pour cet auteur de notre époque n'est qu'une illusion produite par la civilisation et la religion. Il n'est pas tellement éloigné de saint Anselme qui, dans son Carmen de contemptu mundi dit que la femme "s'attaque à nos âmes de mille façons et c'est son intérêt de perdre le plus grand nombre de nous".<sup>3</sup>

Dans une de ses lettres, Laforgue traite l'amour de charmant, mais aussi de sale et de ridicule. Cette attitude consiste en deux tendances contradictoires. D'une part, il y a une

---

1 Op. cit., I, p. 37.

2 Anatole France, Le jardin d'Epicure, Paris, 1895, p. 14

3 René Nelli, L'Erotique des troubadours, Toulouse, 1963, p. 191.

adoration presque religieuse qui semble devoir son origine au culte de la Vierge et dont la plus belle éclosion est la poésie des troubadours. Laforgue lui-même est un admirateur passif qui reste pendant des heures à regarder des jeunes filles allant à l'église. Souvent il les présente justement près d'un couvent ou d'une église, tout comme pour symboliser leur chasteté, car ce sont les jeunes filles et non les femmes qui l'intéressent.

Mais il s'agit en même temps d'une profonde désillusion:

Je songe qu'elles ont, ces anges! pantalons et organes génitaux - pouah! pouah!... C'est là, d'ailleurs, la grande tristesse de ma vie.<sup>1</sup>

Dans les Mélanges posthumes, sous la rubrique "Une jeune fille" le poète médite ironiquement sur la nature féminine:

La physiologie dit que tout arrive. Il m'est impossible - plutôt admettre l'existence de Dieu, - qu'elle désire être possédée, qu'elle rêve de ça. Elle, cette jeune fille! au teint créole diaphane! aux yeux si francs si purement lumineux. L'idée qu'on pourrait lui titiller les amandes des seins... Et cependant elle vieillira! C'est sûr! que dis-je? elle est quotidiennement soumise aux abjections.<sup>2</sup>

Il y a un conflit très nette entre la pudeur et le respect traditionnels, imposés par la religion, et le réalisme de la science naturaliste de l'époque qui, anéantissant son prestige, veut réduire la femme au rôle d'instrument de l'instinct sexuel, avec le seul souci d'augmenter et de conserver l'espèce. D'après Laforgue il y a d'ailleurs trois sexes: les femmes, les hommes et les Anglaises.

---

1 Laforgue, op. cit., IV, p. 92.

2 P. 49.

Le type de l'adorable, de l'aimée unique, pour moi est par exemple l'anglaise (retrouvable chez certaine russes ou françaises). Et de fait a priori ou a posteriori de cette tendance, elle est la seule race de femme que je ne parviens pas à déshabiller... - toutes les autres sont des chiennes.<sup>1</sup>

Rien d'étonnant si celui qui écrivit ces paroles tranchantes se maria avec l'Anglaise Leah Lee!

L'antinomie entre l'idéalisation romantique et la désillusion naturaliste se résout en une attitude agressive envers la femme. Le Grec Simonide avait considéré les femmes comme des putois, des renards, des juments.<sup>2</sup> Laforgue les voit sous d'autres aspects, mais le ton est toujours vindicatif. Dans la Complainte des voix sous le figuier bouddhique,<sup>3</sup> les jeunes gens déclament:

Bestiole à chignon, Nécessaire divin,  
Os de chatte, corps de lierre, chef-d'oeuvre vain!

O femme, mammifère à chignon, ô fétiche,  
On t'absout; c'est un Dieu qui par tes yeux nous triche,

Beau commis voyageur, d'une maison là-haut,  
Tes yeux mentent! ils ne nous diront pas le Mot!

Et tes pudeurs ne sont que des passes réflexes  
Dont joue un Dieu très fort (Ministère des sexes).

Tu peux donc nous mener au Mirage Béant,  
Feu-follet connu, vertugadin du Néant;

Mais, fausse soeur, fausse humaine, fausse mortelle,  
Nous t'écartèlerons de honte sangsuelles!

Et si ta dignité se cabre? à deux genoux,  
Nous te fermerons la bouche avec des bijoux.

- Vie ou Néant! Choisir. Ah! Quelle discipline!  
Que n'est-il un Eden entre ces deux usines?

---

1 Laforgue, Dragées, p. 46 s.

2 Voir Worcester, op. cit., p. 137.

3 Laforgue, Oeuvres, I, pp. 72-77.

Dans ces vers, le détachement ironique semble faire presque entièrement défaut par endroit, et il ne s'agit guère d'autre chose que d'invective. Les appellations imagées, comme "bestiole" ou "mammifère à chignon", font penser à Schopenhauer qui associe ironiquement la femme et la stupidité lorsqu'il parle des cheveux longs et des idées courtes. Le sexe faible est traité d'une façon hautaine, avec très peu de respect. Le vers "On t'absout; c'est un Dieu qui par tes yeux nous triche" révèle le fond philosophique de la pensée du poète. Cette attitude est fondée sur la philosophie de l'Inconscient qui explique sans illusion le rôle de la femme. Laforgue écrit: "Chercher la femme, chercher l'Inconscient."<sup>1</sup> C'est en effet l'Inconscient qui la rend telle qu'elle est, de même que le reste de tout ce qui existe.<sup>2</sup>

Ainsi on absout la femme, même si elle triche, même si elle est "fausse humaine", puisqu'elle ne fait que remplir sa tâche imposée par l'Inconscient. C'est de celui-ci que dépendent aussi les pudeurs de la femme, caractérisées comme des "passes réflexes" par le poète. Il suit de près Hartmann pour lequel les mouvements réflexes sont des actes instinctifs des centres nerveux inférieurs.<sup>3</sup> Dans un organisme donné, tous les réflexes seraient des mouvements de réaction, dont la production ne peut pas être expliquée par les lois générales de la matière: leur principe intérieur ne saurait jamais être qu'un principe spirituel qui déclenche une réaction de l'instinct. Ainsi la femme avec ses pudeurs, ses réflexes, n'est qu'un

---

1 Dragées, p. 88.

2 Voir sous la Formation philosophique, dans la présente étude, p. 32 ss.

3 Hartmann, op. cit., I, p. 157.

instrument de l'Inconscient, que Laforgue appelle "Ministère des sexes". De ce point de vue les relations des deux sexes sont imbues d'ironie.

Il y a aussi une idée quasi kierkegaardienne dans les deux derniers vers. La question de Vie ou de Néant, proposant un choix, ne pose-t-elle pas un problème existentialiste? Le but de l'instinct de l'amour est donc le perfectionnement de l'espèce par la sélection sexuelle entre individus, comme le souligne Hartmann. Celui de la philosophie bouddhique est d'arriver au Nirvâna par l'ascétisme et par la chasteté.

Laforgue analyse ses pensées dans les notes qui ont été publiées dans ses Mélanges posthumes:

En fait de religion, de vie organisée, systématique, il n'y a de choix qu'entre deux: ou bien vous voulez le néant, le repos - ou la vie. Le Repos ou la bataille aveugle, substratum du progrès indéfini sans but ni sanction, par la vertu de la sélection naturelle. Si votre religion est le néant, la vie est toute tracée, - nirvâna = opium de la marmotte - suicide - Platon Karataïeff. Si votre religion veut la vie, elle doit, avant tout, prendre son centre, sa clef, sa lumière, dans ce qui est l'essence de la vie, de sa continuation - etc.: l'amour des sexes.<sup>1</sup>

C'est avec regret que, dans les vers qui précèdent et ailleurs aussi le poète fait allusion à l'état édénique, intermédiaire entre les deux "usines".

Entre ces deux philosophies, il y a une contradiction flagrante. Malgré les théories bouddhiques et schopenhauer<sup>esques</sup>, l'homme normal ne comprend pas le bienfait du Néant ou du Nirvâna, son salut, mais choisit la vie, la servitude, ce qui représente au fond un compromis, un pis-aller. Résigné, mais

---

1 P. 14.

tout en se moquant de lui-même, le poète fredonne sur un air populaire:

Dans les jardins  
De nos instincts  
Allons cueillir  
De quoi guérir...<sup>1</sup>

Dans le fond, la philosophie bouddhiste a simplement cédé devant celle de l'Inconscient. Dans la Complainte du sage de Paris,<sup>2</sup> nous avons tout un programme-aussi bien érotique qu'éthique basé sur la nouvelle philosophie de la résignation:

Aimer, uniquement, ces jupes éphémères?  
Autant dire aux soleils: fêtez vos centenaires.

Mais tu peux déguster, dans leurs jardins d'un jour,  
Comme à cette dinette unique Tout concourt;

Déguster, en menant les rites réciproques,  
Les trucs Inconscients dans leur oeuf, à la coque.

.....

Allez! laissez passer, laissez faire; l'Amour  
Reconnaîtra les siens: il est aveugle et sourd.

Car la vie innombrable va, vannant les germes  
Aux concurrences des êtres sans droits, sans terme.

Vivotez et passez, à la grâce de Tout;  
Et voilà la pitié, l'amour et le bon goût.

L'Inconscient, c'est l'Eden-Levant que tout saigne;  
Si la Terre ne veut sécher, qu'elle s'y baigne!

C'est la grande Nounou où nous nous aimerions  
A la grâce des divines sélections.

C'est le Tout-Vrai, l'Omniversel Ombelliforme  
Mancenilier, sous qui, mes bébés, faut qu'on dorme!

.....

S'adressant aux femmes Anatole France dit: "Votre culte se

---

1 Laforgue, Oeuvres, I, p. 123.

2 Ibid., pp. 194-198. Nous nous excusons de ne pas reproduire toute cette longue complainte; nous y avons fait déjà allusion en parlant de l'esthétique de Laforgue. Voir p. 38. de la présente étude.

meurt avec les vieux cultes."<sup>1</sup> Mais ce n'est pas seulement le sexe féminin qui, avec la désillusion générale due à la science a perdu son auréole poétique. L'homme est devenu le "microbe subversif", le "pou rêveur d'un piètre mondicule" que nous connaissons déjà. Pour saisir pleinement l'ironie de ces expressions, ainsi que celle des définitions comme "Fécondeur", "Providence du Foyer",<sup>2</sup> etc., il faut tenir compte de la dégradation des valeurs auxquelles elles sont liées. D'autres qualifications ironiques du genre de "Galant Chevalier de tes couches"<sup>3</sup> ou "naïfs mâles",<sup>4</sup> révèlent l'attitude ambiguë envers le sexe féminin. C'est "l'éternelle Madame"<sup>5</sup> de Tristan Corbière, autrement dit l'instinct dirigé par l'Inconscient, qui impose au "patron de cette Terre"<sup>6</sup> ses lois:

L'amour est chose inconsciente, universellement imprévue et inenregistrable en tragique seconde-vue, etc... Donc laissez le faire, laisser le passer; l'Amour inconscient souffle où il veut. "Aimer et laisser faire le reste".<sup>7</sup>

L'homme et la femme forment un "beau couple" qui devient un objet de ridicule dans sa vanité, sa façon bourgeoise de vivre, pleine de suffisance grotesque, avec ses vertus et ses voluptés. Le thème développé dans la Complainte du pauvre corps humain ressemble dans une certaine mesure à celui de

---

1 Anatole France, op. cit., p. 18.

2 Laforgue, op. cit., II, p. 77.

3 Ibid.

4 Ibid., p. 101.

5 Cf. Goethe: "Das ewig Weibliche zieht uns an." Chez Laforgue c'est "l'éternel Féminin", par ex. op. cit., II, p. 101. Pour l'attitude pierrotique, voir p. 138 de la présente étude, où est évoqué le mobile de la vie amoureuse de Faust.

6 Laforgue, op. cit., II, p. 77.

7 Laforgue, Mélanges posthumes, p. 14.

l'homme d'un certain âge qui, malgré les ravages du temps, cheveux gris et autres dégâts, essaie de sauver les apparences, chez Donne ou Eliot, par exemple. Mais Laforgue est plus direct, plus réaliste:

L'homme et sa compagne sont serfs  
De corps, tourbillonnants cloaques  
Aux mailles de harpes de nerfs  
Serves de tout et que détraque  
Un fier répertoire d'attaques.

Voyez l'homme, voyez!  
Si ça n'fait pas pitié!

Propre et correct en ses ressorts  
S'assaisonnant de modes vaines,  
Il s'admire, ce brave corps,  
Et s'endimanche pour sa peine,  
Quand il a bien sué la semaine.

Et sa compagne! allons,  
Ma bell', nous nous valons.

.....

Il se soutient de mets pleins d'art,  
Se drogue, se tond, se parfume,  
Se truffe tant, qu'il meurt trop tard;  
Et la cuisine se résume  
En mille infections posthumes.

Oh! ce couple, voyez!  
Non, ça fait trop pitié.

Et la conclusion nous montre que l'être humain ne représente que la futilité, la non-substance:

Mais ce microbe subversif  
Ne compte pas pour la Substance,  
Dont les déluges corrosifs  
Renoient vite pour l'Innocence  
Ces fols germes de conscience.

Nature est sans pitié,<sup>1</sup>  
Pour son petit dernier.

---

1 Oeuvres, I, pp. 146-148.

Ailleurs, l'amour des deux serfs de corps est impertinemment caractérisé par d'autres images: "moissons mutuelles",<sup>1</sup> "vendanges sexciproques",<sup>2</sup> etc. Le poète combine deux idées appartenant à des registres tout à fait différents. Il s'agit d'une sorte de "bisociation". Au commerce sexuel Laforgue associe des scènes de la vie campagnarde, auxquelles est liée l'idée de la fertilité et du travail. Le comique naît de ce heurt inattendu de divers champs d'opération.<sup>3</sup>

L'amour sexuel, auquel le poète oppose "d'humains échanges en frères et soeurs par le coeur",<sup>4</sup> est une chose "simple et sans foi comme un bonjour".<sup>5</sup> Il nous touche aussi peu que la salutation quotidienne devenue pur cliché.

Ce qu'il y avait jadis de poétique et de noble dans le sentiment de l'amour tend donc à disparaître et ce sont les idées modernistes basées sur la sélection sexuelle qui s'imposent de plus en plus. Dans une de ses lettres écrites à Alain-Fournier, Jacques Rivière blâme la conception de Laforgue de l'amour. Il l'appelle idée fixe et continue:

Car enfin le malentendu entre les sexes, c'est très joli, mais c'est connu et peu intéressant. Il y a tant, tant d'autres choses.<sup>6</sup>

---

1 Laforgue, ibid., p. 122.

2 Ibid., p. 71.

3 Voir A. Koestler, Insight and Outlook, Londres, 1949, p. 37 s. Voir aussi notre étude, sous la rubrique Langue clownesque, p. 213 et passim.

4 Laforgue, op. cit., II, p. 161.

5 Ibid., pp. 81 et 159.

6 Jacques Rivière et Alain-Fournier, op. cit., II, p. 52.

On peut rétorquer: l'attitude ambivalente de Laforgue vis-à-vis de l'amour et de la femme ne peut être pleinement comprise qu'à la lumière de la philosophie bouddhiste et de celle de l'Inconscient; ce n'est qu'ainsi qu'elle devient intéressante et nouvelle.

Dans toutes les littératures, le dilemme de l'amour est évoqué sous plusieurs aspects, car cette force "éternellement charmante et sale et ridicule"<sup>1</sup> a occupé et continue à occuper l'esprit humain. Dans Le Sous-Sol de Dostoïevsky, l'amour est considéré comme quelque chose d'humiliant qui met l'homme dans un état d'infériorité. La situation est pleine d'ambiguïté, car le héros du roman est tour à tour ardemment amoureux et dégoûté. Il s'agit visiblement de la même dégradation des valeurs qui est caractérisée chez Kafka par l'acte sexuel accompli sur le plancher,<sup>2</sup> et par les liaisons amoureuses fortuites.

Albert Camus, de son côté, dresse une image moderne des relations entre les deux sexes, dans son Etranger, lorsqu'il décrit le rapport de son héros et de Marie. Chez Meursault, c'est l'instinct seul qui entre en jeu; l'amour en tant que sentiment profond n'existe pas pour lui. Dans ce domaine, comme dans tant d'autres, il fait preuve d'une indifférence émotionnelle complète.

L'attitude évasive, à la Kierkegaard, devant les exigences de l'amour, laquelle s'explique par l'esthétique nouvelle du séducteur, sera analysée plus loin, dans le chapitre dédié aux Pierrots.

---

1 Laforgue, Mélanges posthumes, p. 241.

2 Voir Sokel, op. cit., p. 433.

La scène de violation dans le troisième chant de Maldoror de Lautréamont représente un cas frappant de sadisme sexuel.<sup>1</sup>

Les relations entre homme et femme apparaissent ainsi marquées d'une profonde ironie, qui se base sur une attitude ambivalente vis-à-vis de la femme et que l'on peut rapprocher de celle qu'on éprouve devant Dieu ou le père de famille. Il y a de la pudeur, de l'amour et du respect - témoin le culte de la Vierge Marie et de la maternité en général - mais il y a aussi de la haine et du dédain. Mutatis mutandis cela est inversement valable quant au sexe masculin, mais sans doute dans une mesure plus restreinte. C'est à cause de cette duplicité d'ailleurs que tous les bons mots qui touchent le sexe nous font si facilement rire. Des sentiments opposés luttent en nous et c'est la libération de la tutelle de la décence et des convenances qui dégage le comique.<sup>2</sup> Les frères Goncourt constatent avec beaucoup de malice: "Le monde finira le jour où les jeunes filles ne riront plus des plaisanteries scatologiques."<sup>3</sup>

---

1 Lautréamont, op. cit., p. 106 s.

2 Koestler, The act of creation, p. 52 ss.

3 Edmond et Jules Goncourt, Journal, I, Paris (s.d.), p. 68.

Taedium laudamus

Laforge qualifie la vie de "vraie et criminelle"<sup>1</sup> ou de "splendide et macabre".<sup>2</sup> Un pessimisme ironique devant la vie quotidienne ressort tout aussi nettement des vers suivants:

Que la vie est une étourdissante foire!  
Que toutes sont créature, et que tout est routine!  
Oh! que nous mourrons!<sup>3</sup>

Le XIX<sup>e</sup> siècle était peut-être le siècle le plus mélancolique de notre civilisation. Anatole France ne cesse de souligner que le progrès du savoir est la source principale de cette mélancolie et de cette angoisse. C'est ce progrès qui enlèverait à la plupart des gens les plus intelligents et les plus clairvoyants la sève si caractéristique des hommes de jadis. D'après lui, c'est dans l'absolue ignorance de la raison d'être de l'homme qu'est la racine de la tristesse et du dégoût de l'époque. C'est d'ailleurs la perte de la foi chrétienne qui aurait conduit l'homme à cet état d'ignorance quant à son rôle sur ce monde. Anatole France résume son expérience: "Il faut vraiment ne penser à rien pour ne pas ressentir cruellement la tragique absurdité de vivre."<sup>4</sup>

Jamais avant, un désenchantement n'aura été aussi profond

---

1 Laforge, O. C., I, p. 81.

2 Ibid., p. 31.

3 Ibid., II, p. 191.

4 Anatole France, Le Jardin d'Epicure, Paris, 1895, p. 66

et complet. Il a laissé derrière lui un vide, un sentiment de vanité bouleversante, un nouveau "Weltschmerz", souvent appelé "mal de fin de siècle", et qui est tout autre chose que celui des romantiques. Chez ces derniers, "le mal de siècle" représentait plutôt une sorte de snobisme, une recherche volontaire de sensations nouvelles et inédites, sous la forme d'une fatigue et d'un désespoir artificiels. C'est pourquoi le Romantisme peut être appelé le "fruit d'une névrose".<sup>1</sup> Les représentants de ce mouvement restaient au fond des bourgeois sous leur masque de révoltés, tandis que les jeunes de la fin du siècle étaient bien plus "inadaptés" que leurs aînés romantiques.<sup>2</sup>

C'est un sentiment de lassitude, l'impression du "déclin d'un effort voué à l'échec"<sup>3</sup> qui pèse sur les épaules de la génération qui vit vers 1880-1890 et qu'on appelle souvent décadente. "Ratés, nous le sommes tous!" dit Mallarmé et continue:

Que pouvons-nous être d'autre, puisque nous mesurons  
notre fini à un infini? Nous mettons notre courte vie,  
nos faibles forces en balance avec un idéal qui, par  
définition, ne saurait être atteint. Nous sommes des ratés  
prédestinés...<sup>4</sup>

Laforge, lui, travaillait en 1881 sur son roman Un raté dont il ne reste que quelques notes. Le déséquilibre né de la "dictature scientiste" dont parle Anatole France a puissamment contribué à ce que toute une génération a perdu la fraîcheur des sentiments et l'ardeur de la découverte.<sup>5</sup> Les contemporains

---

1 G. Michaud, Message poétique du symbolisme, p. 33.

2 Ibid., p. 265.

3 Ibid., p. 235.

4 Cité par Michaud, op. cit., p. 449.

5 Ibid., p. 235.

de Laforgue ont aussi subi l'influence de la philosophie pessimiste de Hartmann et surtout de celle de Schopenhauer, vulgarisée en France depuis 1860 et qui eut un succès éclatant.

Tandis que les romantiques avaient encore renchéri sur l'espoir d'un idéalisme nouveau pouvant régénérer le monde, les auteurs de la fin de siècle n'avaient plus d'illusions. Ils étaient sceptiques et cyniques; nihilistes, ils niaient la validité de tout idéalisme social ou politique.

Ce qui frappe dans cet esprit, c'est que les décadents,<sup>1</sup> comme on avait pris l'habitude d'appeler les auteurs de cette époque, acceptaient la dégénération de leur temps avec sérénité et non sans un certain plaisir.<sup>2</sup> Ils trouvaient même un sujet de fierté dans leur mal de siècle, au lieu de se plaindre de leur sort. C'est le cas de Laforgue qui apprécie spécialement la décadence.<sup>3</sup>

Dans sa belle étude, Der nordische Dekadent, M. Rafael Koskimies a réuni dans un faisceau les éléments de ce mouvement français qui a exercé une puissante influence également sur les auteurs des pays septentrionaux. En voici les caractéristiques essentielles: urbanisme, puisqu'il s'agit en général de l'âme "développée" de citadins; disposition historico-philosophique, qui se manifeste par l'application d'une sorte de schéma de périodes historiques à la conception du monde; amoralisme, dont l'expression est l'extension du cadre de la morale conventionnelle, sinon sa négation; penchant à la révolution, les "nouveaux" auteurs s'opposant, au moins en théorie, à la vieille routine mondaine; esthéticisme dû à la doctrine de "l'Art pour

---

1 Le terme vient de Gautier, mais le début du poème verlainien, "Je suis l'Empire à la fin de la Décadence", aura lui aussi, au moins en partie, favorisé la propagation des mots décadence, décadent et décadentisme, pour désigner l'esprit particulier de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

2 Koenraad W. Swart, The Sense of Decadence in Nineteenth Century France, p. 161.

3 Cf. la présente étude, p. 44.

l'Art"; notion du droit à la jouissance, allant de pair avec le principe de l'amoralisme; exhibitionnisme ou plutôt le désir de faire ressortir le nouveau "dandy" et "homme du monde" rien que par les vêtements; goût du maladif, qui permet d'approfondir l'âme humaine; satanisme.<sup>1</sup>

Dans son roman Mademoiselle de Maupin, Théophile Gautier a déjà préfiguré la décadence, mais ce sont surtout Baudelaire et Huysmans qui ont donné une expression adéquate à cet esprit

L'attitude générale à la fin du siècle était cérébrale et passive; on souffrait d'une absence singulière de la force de la volonté, appelée aboulie par Swart.<sup>2</sup> Une des manifestations de la décadence est l'ennui, ce sentiment presque inexplicable de lassitude et de désintéressement qui remplit les esprits et qui est un des thèmes de l'ironie cosmique.<sup>3</sup> Les frères Goncourt écrivent en 1859:

De l'ennui, de l'ennui plus noir, plus profond, plus intense, et nous nous y enfonçons, non sans une certaine jouissance amère et rageuse.<sup>4</sup>

La ville de Paris, qui était le centre intellectuel, non seulement de la France, mais aussi de toute l'Europe, était également la capitale de l'esprit sophistiqué de l'ennui. C'est une ville mouvementée et brillante, mais en même temps dure et triste et où l'ironie de l'existence humaine s'accroît facilement:

Paris chahute au gaz. L'horloge comme un glas  
Sonne une heure. Chantez! Dansez! La vie est brève,  
Tout est vain...<sup>5</sup>

---

1 Rafael Koskimies, Der nordische Dekadent, dans les Annales Academiae Scientiarum Fennicae, série B, t. 155, Helsinki, 1968, p. 8.

2 Swart, op. cit., p. 161 s.

3 Worcester, op. cit., p. 130.

4 Journal, I, p. 273.

5 Reform, O. C. T. n. 13 s.

C'est à Paris qu'on trouve, entre autres, le "dépôt, sans garantie de l'humanité, des ennuis les plus comme il faut et d'occasion".<sup>1</sup>

L'ennui ou le spleen, comme on l'appelle souvent dans la littérature du siècle dernier, a d'ailleurs trouvé sa définition la plus originale sans doute, dans le poème du même nom de Baudelaire:

Rien n'égale en longueur les boiteuses journées  
Quand sous les lourds flocons des neigeuses années  
L'ennui, fruit de la morne incuriosité  
Prend les proportions de l'immortalité.<sup>2</sup>

Laforgue, lui, a déposé dans ses notes plusieurs images frappantes concernant l'ennui, qui en soulignent surtout la stérilité:

O ennui, cinquième saison! Steppes désertes comme  
le temps (la durée). - Horloge dans une gare désertée...  
Célibat irrémédiable!... Ennui, célibat de la Terre.<sup>3</sup>

C'est en des termes révélateurs qu'il en parle souvent dans ses lettres:

Si vous saviez dans quel trou de spleen j'enfonce,  
j'enfonce... Je m'ennuie, voilà tout. Je sens le vide de  
tout, de l'amour, de la gloire, de l'art, de la métaphy-  
sique... Mais voilà, je m'ennuie, parce que je vois que  
tout est vide et mensonge et apparence et spleen.<sup>4</sup>

Le plus souvent ce sentiment est incompréhensible pour celui qui en est atteint:

Je m'ennuie, natal! je m'ennuie,  
Sans cause bien appréciable.<sup>5</sup>

---

1 Laforgue, op. cit., I, p. 180.

2 Oeuvres, Paris, 1954, p. 145.

3 Mélanges posthumes, p. 16.

4 Oeuvres complètes, IV, p. 144 s.

5 Ibid., II, p. 41.

D'après Jankélévitch, deux éléments, l'extrême douceur et l'extrême violence, se heurtent dans l'ennui qu'il appelle l'unité ironique,<sup>1</sup> à l'instar de Kierkegaard. Celui-ci trouve que la seule unité que possède l'ironiste est précisément l'ennui, composé également de deux éléments contradictoires qui se nient:

L'ennui, cette éternité sans contenu, cette béatitude sans joie, cette profondeur superficielle, cette satiété affamée, l'ennui est précisément pour une conscience personnelle cette unité négative dans laquelle s'abolissent les contradictions.<sup>2</sup>

Dans ce même contexte Kierkegaard, amusé, parle de "quelque lord anglais membre itinérant d'un Spleen-Club". C'est certainement à Byron qu'il fait allusion. Il loue aussi certaines démarches de gouvernements comme mesures préventives de l'ennui et continue:

Tel ou tel adhérent notoire de la clique "Jeune-Allemagne" ou "Jeune-France" serait depuis longtemps mort d'ennui, si leurs gouvernements respectifs n'avaient eu l'attention paternelle de les faire arrêter à temps voulu pour donner un cadre à leur réflexion.<sup>3</sup>

Il sera permis de tirer la conclusion qu'il y a un terrain propice à l'ennui lorsqu'il y a une liberté trop grande. C'est sans doute le désœuvrement et la facilité qui conduisent au sentiment stérile de l'ennui. La note dans le cahier de Laforgue est éloquente: "L'idéal de la vie. La vie inconsciente, végétative."<sup>4</sup> Ailleurs, il s'exclame: "On se lasse de tout." On est dans un cercle vicieux: toute action perd sa

---

1 Jankélévitch, op. cit., p. 161.

2 Pierre Mesnard, Kierkegaard, sa vie, son oeuvre, avec un exposé de sa philosophie, Paris, 1954, p. 63.

3 Ibid.

4 Laforgue, Dragées, p. 65.

valeur aux yeux de l'ironiste qui, avec son intelligence aiguë voit la relativité de nos connaissances et l'inutilité de tout. C'est dans ce sens que Lowes Dickinson définit la source de l'énergie: "The springs of action lie deep in ignorance and madness."<sup>1</sup>

Jankélévitch souligne avec raison que "désespérer, c'est ne savoir que devenir ni où aller, mais s'ennuyer, tout à l'opposé, c'est pouvoir aller n'importe où et devenir n'importe quoi; c'est être absolument disponible. Oblomov de Gontcharov illustre bien cette disponibilité. Mais de par sa nature, l'homme ne supporte pas cette liberté: il devient indifférent et ressemble à un navigateur qui meurt de soif au milieu de l'océan."<sup>2</sup>

Voilà sans doute l'ironie de l'époque moderne aussi, au moins en partie. Les moyens dont use la jeunesse actuelle pour échapper à son ennui sont la violence, les excès, les stupéfiants. C'est par l'ivresse que Baudelaire voulait échapper à l'ennui qu'il appelle le "fardeau du Temps".<sup>3</sup>

L'ironiste est muni d'une arme efficace; c'est le détachement absolu: il s'observe lui-même, ainsi que le monde extérieur, à distance. En se tenant à l'écart, il critique le monde sur lequel il l'emporte. S'il s'ennuie, lui, c'est parce qu'il ne participe pas au jeu de la vie:

L'ironiste étouffe dans sa triste opulence et dans sa vide plénitude, car être tout, c'est n'être plus rien. ....C'est la façon qu'ont les riches d'être pauvres.<sup>4</sup>

Les vers les plus originaux de Laforgue sur l'ennui se trouvent dans les poèmes intitulés Dimanches; c'est le titre

---

1 Cf. Worcester, op. cit., p. 129, qui le cite.

2 Jankélévitch, op. cit., p. 161.

3 Voir les Petits poèmes en prose, Oeuvres, p. 338.

que portent treize poèmes sur cinquante-six dans le recueil Des fleurs de bonne volonté. Dans ses lettres, il appelle le dimanche son ever-spleen-day.<sup>1</sup> Il n'y a rien d'étonnant, car la nausée existentialiste est à son plus haut degré quand il n'y a pas de travail journalier ou de passe-temps pour occuper l'esprit:

C'était un spleen des dimanches... Il y avait dans l'air une mélancolie des dimanches, après la fatigue des fêtes de la veille.<sup>2</sup>

Dans la suite, Laforgue crée une image insolite mais heureuse du vague à l'âme qui

...avait cette irraisonnée tristesse maussade de la femme belle dont la constante préoccupation est sa beauté et qui se sent dans un de ses jours de non-beauté qu'elles connaissent bien.<sup>3</sup>

Dimanche est le jour où le poète entend exécuter sur les pianos de "sinistres" polkas, le jour où il voudrait fuir:

Oh! ce piano, ce cher piano,  
Qui jamais, jamais ne s'arrête,  
Oh! ce piano qui geint là-haut  
Et qui s'entête sur ma tête!

.....

Fuir? où aller, par ce printemps?  
Dehors, dimanche, rien à faire...  
Et rien à faire non plus dedans...  
Oh! rien à faire sur la Terre!...<sup>4</sup>

Ce sont toujours ces dimanches "citoyens bien quotidiens"<sup>5</sup> qui, avec leurs "nasillardes cloches des dimanches",<sup>6</sup> nous font

---

1 Laforgue n'a point le monopole du "mal du dimanche", dont traitent au moins Sainte-Beuve, avant, et Mikhaël, après lui. Voir Michaud, op. cit., p. 269.

2 Laforgue, Feuilles, Paris, 1941.

3 Ibid.

4 O. C., II, p. 30.

5 Ibid., p. 28.

6 Ibid., p. 61.

penser à notre sort et aspirer loin, toujours ailleurs :

Oh! que je suis bien infortuné sur cette Terre!....  
Et puis si malheureux de ne pas être Ailleurs!  
Ailleurs, loin de ce savant siècle batailleur...  
C'est là que je m'créerai un petit intérieur,  
Avec Une dont, comme de Moi, Tout n'a que faire.<sup>1</sup>

Le même désir d'évasion, nous le rencontrons chez Baudelaire et Mallarmé et chez tant d'autres poètes de "ce savant siècle batailleur". Cette fuite peut se faire aussi dans le passé. Les royaumes de l'ironiste sont les royaumes inexistants de Nostalgie et de Chimère puisqu'il vit dans le passé, par le regret, et dans le futur, par l'espoir,<sup>2</sup> mais il se sent dépaycé dans le présent.<sup>3</sup> C'est l'art qui semble être le remède le plus efficace à ce mal, l'art sous toutes ses formes, aussi bien créatrices que sous ses aspects de simples jouissances artificielles.<sup>4</sup>

La forme extrême de l'évasion est le désir de la mort. Or, le concept de l'homme, maître du monde, désirant la mort à cause de pur ennui est profondément ironique, comme le constate M. Worcester. Chez Laforgue, nous trouvons un exemple charmant du désir de la mort, dans la Chanson du petit hypertrophique;<sup>5</sup> en voici la dernière strophe:

Non, tout le monde est méchant,  
Hors le coeur des couchants,  
Tir-lan-laire!  
Et ma mère,  
Et j' veux aller là-bas  
Fair' dodo z'avec elle...  
Mon coeur bat, bat, bat...  
Dis, Mamam, tu m'appelles?

---

1 Op. cit., II, p. 85.

2 Voir Jankélévitch, op. cit., p. 162.

3 Notons que ce dépaycement était aussi de brûlante actualité pour Laforgue, qui passait cinq ans en Allemagne, et pas seulement un sujet littéraire.

4 Cf. en Angleterre, les oeuvres d'Oscar Wilde, en France, Baudelaire, Mallarmé, etc.

5 Op. cit.. I. p. 15 s.

Même s'il ne s'agit pas uniquement d'ennui, il y a un certain écoeurement cosmique qui fait que la mort semble préférable à la vie "incurablement triste", sur cette "scandaleuse planète"<sup>1</sup>:

Oh! puissions-nous quitter la vie  
Ensemble dès cette Grand' Messe,  
Ecoeurés de notre espèce  
Qui bâille assouvie  
Dès le parvis...<sup>2</sup>

L'ennui, forme extrême de mélancolie, représente une phase de l'ironie tragique.<sup>3</sup> Il signifie une mort spirituelle pour l'individu qui se sent tellement isolé qu'il éprouve son existence comme une mort.

Au lieu de chanter Te Deum laudamus, l'ironiste fait un calembour et chante Taedium laudamus.<sup>4</sup>

L'expansion du cosmos due à la conception nouvelle du monde a permis à l'ironiste de se placer, comme observateur et comme juge, à une telle distance critique des affaires humaines que chaque "loi" de sentiment, de foi et de moralité perd sa force absolue. Dès lors, ces lois apparaissent comme des accessoires strictement humains.<sup>5</sup>

L'ironie cosmique, qui est une des manifestations de cet esprit, est appelée la satire de frustration par Worcester. Elle est représentée par des gens qui sont fort conscients de leur supériorité vis-à-vis de toutes les lois humaines, mais qui en même temps ont la conviction qu'il y a toujours un niveau suprême de connaissances que l'on ne peut

---

1 Op. cit., II, p. 88.

2 Ibid., p. 158.

3 Voir Frye, op. cit., p. 297.

4 Laforgue, Les moralités légendaires, Paris, 1964, p. 129.

5 Worcester, op. cit., p. 128.

pas atteindre, aussi haut que puissent s'élever les aspirations et les calculs de l'homme. Devant cette perspective, ceux-ci deviennent imparfaits et ridicules.

Comme le comique, l'ironie présuppose une mise en question des valeurs, ce qui correspondrait au sens primitif du mot eironeia. Or, comme le précise M. A. Stern, la mise en question d'une valeur équivaut toujours à sa dévaluation et même à sa dégradation.<sup>1</sup> C'est justement la déchéance des valeurs traditionnelles qui est un des points de départ de l'attitude ironique.

M. Stern<sup>2</sup> attire notre attention aussi sur l'idée de Bergson qui dit qu'il n'y a pas de comique en dehors de ce qui est proprement humain. Ainsi, par exemple, on rira d'un animal seulement parce qu'on aura surpris chez lui une attitude de l'homme.<sup>3</sup> D'après Stern cela vient du fait que l'homme est le seul être porteur de toutes les valeurs intellectuelles et morales et pour cela le seul à en subir la dégradation.

L'esprit de la mise en question de toutes les valeurs de l'existence humaine ressort avec vigueur de l'oeuvre de Laforgue:

Les dieux s'en vont. Leur père  
S'en meurt. - O Jeune Femme,  
Refais-nous une Terre  
Selon ton corps sans âme!<sup>4</sup>

---

1 A. Stern, Philosophie du rire et des pleurs, Paris, 1949, p. 40 ss. et, surtout, p. 195.

2 Op. cit., p. 37 s.

3 Bergson, Le rire, 173<sup>e</sup> éd., Paris, 1962, p. 3.

4 Oeuvres, II, p. 78.

MELANCOLIE HUMORISTIQUE

Ophelia: You are merry, my lord.

Hamlet: Who, I?

Ophelia: Ay, my lord.

Hamlet: O God, your only jig-maker. What should a man do but be merry.<sup>1</sup>

Le premier recueil de poésies de Laforgue, Le sanglot de la terre, qui devait d'ailleurs s'appeler Les spleens cosmiques - nom qui en aurait très bien caractérisé le contenu - renferme des poèmes écrits entre 1878 et 1883.

Vers la fin de l'année 1881 Laforgue raconte à son ami Henry qu'il compose pas mal de vers mais que ses idées concernant la poésie changent. Il ajoute qu'après avoir aimé les développements éloquents, puis Coppée et la Justice de Sully, il devient comme forme - après avoir été aussi baudelairien - kahnesque et mallarméen.<sup>2</sup> Gustave Kahn, à qui Laforgue fait allusion et dont il avait fait la connaissance au club des Hydropathes, devait être plus tard son plus sérieux rival quant à l'invention du vers libre.<sup>3</sup> Au mois de février, en

---

1 Laforgue cite ce passage, tiré de Hamlet de Shakespeare comme devise de sa poésie intitulée Ballade. C'est nous qui soulignons.

2 Laforgue, op. cit., IV, p. 66.

3 On s'est demandé longtemps qui, de Laforgue ou de Kahn, était le premier à employer le vers libre dans la poésie française, à part les quelques essais de Rimbaud dans les Illuminations. Bien que Laforgue n'écrivît ses vers libres qu'en 1886 il y avait déjà une évolution vers des idées et techniques nouvelles, dans ses œuvres antérieures.

1882, Laforgue écrit à son protecteur, Charles Euphrussi, dans une lettre envoyée d'Allemagne en ces termes: "Je me suis aperçu que mon volume de vers était un ramassis de petites saletés banales et je le refais avec rage."<sup>1</sup> Une lettre du mois de décembre de la même année montre bien le sens critique du poète:

J'ai donc un nouveau petit volume de vers que je ne publierai pas plus que le premier, attendu que dans un an il me paraîtra aussi ridicule que mon premier m'apparaît maintenant, avec quelle intensité!<sup>2</sup>

Et cinq mois plus tard il révèle à sa soeur Marie qu'il trouve stupide de faire la grosse voix et de jouer de l'éloquence. En effet, le caractère pathétique de ses débuts manque presque complètement à ce qu'il écrit vers cette époque-là. Comme il l'avoue, il est devenu sceptique. Possédant sa langue "d'une façon plus minutieuse, plus clownesque"<sup>4</sup>, il écrit désormais de petits vers fantaisistes. L'épithète clownesque est très significative, comme nous allons le voir plus loin. Le seul but de Laforgue est de "faire de l'original à tout prix"<sup>5</sup>, programme que l'on ne doit pas oublier en analysant ses poésies.

Le recueil dans lequel l'auteur fait de l'original s'appelle les Complaintes. N'est-il pas logique qu'après la catastrophe qu'a subie la terre viennent les complaintes pleurant le malheur.

D'après Frye la complainte est soit un poème d'exil

---

1 Laforgue, op. cit., IV, p. 112. Le sanglot de la terre, dont il s'agit ici, ne fut publié qu'en 1901.

2 Op. cit., IV, p. 215.

3 Op. cit., V, p. 20.

4 Ibid.

5 Ibid.

ou d'abandon soit une protestation contre la cruauté.<sup>1</sup> Le poète antique ou médiéval se lamentait à cause de la froideur et de l'indifférence de sa dame ou bien à cause de la mort. L'homme du XIX<sup>e</sup> siècle proteste contre la cruauté du sort humain, sur un plan plus général. C'est la complexité de l'existence qui nous met dans une situation ambivalente. D'un côté, l'individu peut en quelque sorte compter sur la bonté de l'univers "puisque'il vit et que sa race a déjà longtemps duré".<sup>2</sup> Mais il doit en considérer également l'hostilité, puisque'il est sûr de souffrir et de mourir. Ainsi des forces discordantes qui habitent le plus profond de son être le sollicitent. Il vit pour ainsi dire sous la menace de la mort. Les vers de Paul Bourget, que Laforgue voulait insérer dans son nouveau recueil,<sup>3</sup> expriment cette ironie de l'existence humaine:

Et devant ta présence épouvantable, ô mort,  
Je pense qu'aucun but ne vaut aucun effort.

Malgré la tristesse fondamentale des Complaintes, ce recueil est plus artistique et plus aéré que les vers du Sanglot de la terre. L'accent n'est plus sur le cosmos, mais sur la vie de tous les jours.<sup>4</sup> Le cercle est devenu plus petit, les sujets plus abordables. Ce sont les phénomènes de la vie monotone et banale qui sont maintenant représentés dans tout ce qu'ils ont de futile et d'ordinaire. "La vie

---

1 Frye, op. cit., p. 297.

2 Fr. Paulhan, Morale de l'ironie, Paris, 1909, p.139.

3 Cf. Lettre à Marie, dans op.cit., V, p. 20.

4 En traitant d'ironie cosmique nous avons déjà cité plusieurs plaintes de Laforgue.

est grossière, c'est vrai", dit Laforgue et ajoute: "Mais, pour Dieu! quand il s'agit de poésie, soyons distingués comme des oeillets; disons tout, tout." C'est bien sûr un programme naturaliste à première vue, mais Laforgue précise: "Disons les choses d'une façon raffinée." Pour lui la poésie ne doit pas être une description exacte comme une page de roman, mais noyée de rêve. Et, entre parenthèses, il ajoute encore une idée de première importance: "Ce sont en effet surtout les saletés de la vie qui doivent mettre une mélancolie humoristique dans nos vers."<sup>1</sup> Par les "saletés" il ne veut pas dire les débauches, mais simplement les phénomènes sans halo poétique habituel, les phénomènes de tous les jours qui ne dérangent pas l'homme pratique, mais dont le poète voit l'absurdité et l'ennui profonds.

Alain-Fournier considère comme une faiblesse cette façon de Laforgue de ne pas s'élever au-dessus des banalités de la vie. Au mois de décembre 1906, Jacques Rivière lui écrit une lettre où il est question de la littérature et où il demande: "As-tu l'intention de t'éterniser avec ton petit Laforgue?"<sup>2</sup> Alain-Fournier répond:

Laforgue n'a jamais été ni mon maître ni une de mes admirations. Ça n'a été qu'un ami que je plaignais et que j'ai toujours trouvé très "petit". Petit en effet, à cause de toutes les petites choses dont il n'a pas su se dégager - à cause aussi de toutes les choses dont il a cru qu'elles "étaient arrivées": Paris, le modernisme, le progrès, la poésie tuée par le progrès...

---

1 Op. cit., V, p. 21.

2 Jacques Rivière et Alain-Fournier, Correspondance, II, p. 37.

3 Ibid., p. 72.

Alain-Fournier, qui ne conteste pas le génie de Laforgue, semble l'avoir mal compris surtout à propos des "petitesses dont il n'a pas su se dégager"; car comme nous pouvons le constater, il s'agit chez Laforgue de toute une esthétique de petitesse qu'il réalise délibérément. D'ailleurs, en adoptant une attitude de spectateur ironique il s'en est dégagé personnellement.

Depuis les premiers vers des Complaintes, il y a un changement radical dû à la philosophie de Hartmann.

Moi, ma trêve, confiant,  
Je la veux cuver au sein de l'INCONSCIENT

promettent les Préludes autobiographiques.<sup>1</sup> Plus loin, la Complainte d'une convalescence en mai proclame:

Primo: mes grandes angoisses métaphysiques  
Sont passés à l'état de chagrins domestiques.<sup>2</sup>

L'attitude de laisser passer, laisser faire, gagne du terrain.

L'ironiste voit clairement l'infériorité et la grossièreté de tout, mais il n'y a pas d'autre issue pour l'homme que de se résigner à mener la vie sans trop se poser de questions. "La vie est incurablement triste",<sup>3</sup> dit le poète avec la mélancolie d'un adolescent, mais il ajoute ailleurs avec une nuance d'ironie: "Vivre est encore le meilleur parti ici-bas",<sup>4</sup> ou bien: "Vivre à deux seuls est encore le moins im-

---

<sup>1</sup> Op. cit., I, p. 65. A noter l'insistance des majuscules.

<sup>2</sup> Ibid., p. 193.

<sup>3</sup> Ibid., p. 14.

<sup>4</sup> Ibid., p. 112.

bécile."<sup>1</sup>

C'est avec un art raffiné que Laforgue décrit les hésitations et l'indifférence de l'homme, son attitude quasi maniérée, typique du romantisme:

Prolixe et monocorde  
Le vent dolent des nuits  
Rabache ses ennuis  
Veut se pendre à la corde  
Des puits! et puis?  
Miséricorde!

- Voyons, qu'est-ce que je veux?  
Rien. Je suis-t-il malheureux!

Oui, les phares aspergent  
Les côtes en sanglots,  
Mais les volets sont clos  
Aux veilleuses des vierges,  
Orgue au galop,  
Larmes des cierges!

- Après? qu'est-ce qu'on y peut?  
- Rien. Je suis-t-il malheureux!

Vous, fidèle madone,  
Laissez! Ai-je assisté,  
Moi, votre puberté?  
O jour où Dieu tâtonne,  
Passants d'été,  
Pistes d'automne

- Eh bien! aimerais-tu mieux...  
- Rien. Je suis-t-il malheureux!

Cultes, Littératures,  
Yeux chauds, lointains ou gais,  
Infinis au rabais,  
Tout train-train, rien qui dure,  
Oh! à jamais  
Des créatures!

- Ah! ça qu'est-ce que je veux?  
- Rien. Je suis-t-il malheureux!

Bagnes des pauvres bêtes,  
Tarifs d'alléluias,  
Mortes aux camélias,  
Oh lendemain de fête  
Et paria,  
Vrai, des planètes!

- Enfin quels sont donc tes vœux?  
- Nuls. Je suis-t-il malheureux!

---

1 Op. cit., I, p. 195.

La nuit monte, armistice  
Des cités, des labours.  
Mais il n'est pas, bon sourd,  
En ton digne exercice,  
De raison pour  
Que tu finisses?

- Bien sûr. C'est ce que je veux.  
Ah! Je suis-t-il malheureux!<sup>1</sup>

Les thèmes restent les mêmes: l'ennui profond, la vanité de tout. Kierkegaard fait une distinction intéressante entre le sentiment de vanité sur le plan religieux, d'une part, et celui qui opère sur le plan de l'ironie, de l'autre. Lorsque l'homme, au cours de sa méditation pieuse, déclare que omnia sunt vana, il ne s'exclut pas lui-même du champ de cette proposition. Sur le plan de l'ironie, la proclamation correspondante implique la libération de la subjectivité: "Le sujet ironique se sauve lui-même de cette vanité universelle en mettant hors de page sa propre vanité."<sup>2</sup> Il s'agit toujours en quelque sorte d'ironie cosmique, de cette dépression spirituelle de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, semblable à l'acedia de l'homme médiéval qui se sentait complètement séparé de Dieu.<sup>3</sup> La nature elle-même reflète l'ennui des humains. Chez Laforgue comme chez Verlaine, le paysage devient en effet un paysage d'âme, un paysage intérieur: les côtes sont en sanglots et le vent désespéré veut se pendre. Le thème du suicide, cher aux romantiques, se rencontre ici sous une forme intéressante. La tristesse de la saison exprime celle de toute l'époque de la décadence. Pourtant il y a quelque chose de changé si l'on compare ces vers avec ceux du Sanglot de la terre. Cette tristesse, cette mé-

---

1 Op.cit., I, pp. 115-117.

2 Mesnard, op. cit., p. 45 s.

3 I, Babbit, Rousseau and Romanticism, New York, 1957, p. 261 et p. 265 s.

lancolie serait conventionnelle et sans intérêt s'il n'y avait pas le détachement artistique qui se dégage des vers cités ci-dessus - ainsi qu'en général de la majeure partie de l'oeuvre de Laforgue, depuis les Complaintes.<sup>1</sup> Le rythme varié dû à l'agencement des vers de différente quantité, le refrain à la forme curieuse et humoristique de l'orgue de barbarie ainsi que le ton familier et le choix de mots en partie homophones, "monocorde - corde - miséricorde", "puits - ennuis - puis", etc., relèvent de l'esthétique nouvelle de l'Inconscient - basée aussi bien sur l'instinct que sur la réflexion.

---

1 Nous soulignons encore que les différents aspects d'ironie ne se limitent pas à un tel ou tel recueil, mais se retrouvent imbriqués partout, même à l'intérieur d'un seul poème.

M o i - l e - M a g n i f i q u e o u l ' i r o n i e  
r o m a n t i q u e

L'ironie cosmique est tragique dans son caractère fondamental. Celle qu'on appelle romantique et que quelques critiques rangent sous la précédente l'est également, d'après le classement de M. Worcester, car elle aussi naît d'un sentiment démoralisant de la relativité des connaissances humaines. Elle nous semble pourtant moins tragique dans son expression grâce à sa technique particulière. Le célèbre écrivain Luigi Pirandello, qui avait étudié en Allemagne, terre promise de l'ironie romantique, souligne que celle-ci provient de la croyance que le moi est capable de dominer ou d'annihiler l'univers, en le tournant en une "farce transcendante".<sup>1</sup> Dans ce sens, l'objet des chapitres précédents pourrait presque tout aussi bien porter le titre d'ironie romantique. Nous réservons pourtant cette dénomination à un genre plus restreint.

C'est le philosophe allemand Friedrich von Schlegel qui, à l'aube du XIX<sup>e</sup> siècle, a introduit le terme ironie dans la critique littéraire moderne, tout en lui attribuant un sens autre que celui, purement rhétorique, des anciens.<sup>2</sup> Bien que ses théories ne correspondent peut-être pas tout à fait à celles des savants de nos jours, elles n'en sont pas moins intéressantes. Pour lui, il s'agirait d'une lutte constante entre ce qui est absolu et ce qui est relatif. L'ironiste se

---

1 Cf. Thompson, Dry Mock, p. 77.

2 Voir Wellek, A History of Modern Criticism, II, pp. 14-17.

rend compte qu'il n'est pas possible d'avoir des connaissances infaillibles sur un monde inexplicable et obscur où règne un chaos complet et infini. L'ironie signifie auto-parodie, "bouffonnerie transcendante". Par cette fameuse formule Schlegel veut dire justement que l'ironie est fortement consciente et qu'elle s'élève au-dessus de l'art, de la vertu et du génie de l'homme.

Pour le philosophe allemand l'ironie consiste en objectivité, supériorité complète, détachement, manipulation d'un sujet littéraire.<sup>1</sup> S'il admire les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister, c'est à cause de l'ironie avec laquelle Goethe décrit son héros: "Il semble que l'auteur sourit à son chef-d'oeuvre du haut de son esprit." Le même détachement attire l'attention de Schlegel chez Aristophane. D'après lui, aussi Cervantes, Shakespeare, Swift, Sterne et Jean-Paul sont de la lignée de l'auteur comique grec, prédécesseur de l'ironie romantique. Mais, dans ce qu'admire Schlegel, M. Worcester ne voit que de l'ironie dramatique: l'auteur supprime sa propre personnalité et s'arrange de sorte que chaque spectateur devienne son propre observateur ironique. Pourtant il se révèle dans le choix et dans la juxtaposition des matériaux

Une confusion notable règne donc autour du terme en question. La doctrine de Schlegel ne s'applique pas du tout à l'oeuvre de Tieck, autre représentant éminent de l'Allemagne romantique, ni non plus à celle de Goethe, Brentano, Heine et

---

1 Wellek, op. cit., p. 15.

2 Cf. Worcester, op. cit., p. 126.

des romantiques plus modernes.<sup>1</sup>

Wellek souligne, avec tant d'autres, que Schlegel n'a vu d'ironie ni dans l'intervention de l'auteur ni dans la manière de rompre l'illusion et de faire agir les personnages comme des poupées, qui sont typiques de ce qu'on appelle normalement l'ironie romantique. Pour l'Allemand, les romantiques, ses compatriotes et contemporains, n'étaient pas des ironistes, tandis que les écrivains plus anciens cités ci-dessus l'étaient. Les personnages que Schlegel considère comme ironiques ont beau agir en marionnettes, ils n'en restent pas moins autonomes.

L'ironie romantique signifie pourtant d'ordinaire un processus tout à fait contraire. Il s'agit de la destruction délibérée de l'illusion, qui est justement la technique des écrivains comme Goethe, Tieck et surtout celle de Heine et de Byron. Nous avons constaté que Jules Laforgue a également employé ce procédé dans ses poèmes et ses contes.

L'attitude de l'auteur joue donc un rôle décisif dans l'ironie romantique. Il rompt exprès l'illusion de la réalité en introduisant sa propre personne dans l'oeuvre.<sup>2</sup> Dans la nouvelle Hamlet, la parenthèse contient une rupture ironique de la part de l'auteur:

Le coeur de cet excellent Laërtes (qui aurait plutôt mérité, j'y songe, hélas! trop tard, d'être le héros de cette narration) déborde, déborde...<sup>3</sup>

---

1 Cf. Worcester, op. cit., p. 125.

2 J. T. Shipley, Dictionary of World Literature, New York, 1953, p. 235. Cf. O. Walzel, Deutsche Romantik, I, p. 35.

3 Laforgue, Moralités légendaires, p. 59.

Une simple parenthèse peut donc révéler l'attitude personnelle et subjective du poète et ramener le lecteur sur la terre, de sorte qu'il devient conscient du jeu de fiction. Ce procédé est fréquent surtout dans les nouvelles de Laforgue.

Le cas échéant, l'illusion peut être rompue d'un seul mot:

Nous nous aimions comme deux fous,  
On s'est quitté sans en parler,  
Un spleen me tenait exilé,  
Et ce spleen me venait de tout. Bon.<sup>1</sup>

Dans les premiers vers du Concile féerique,<sup>2</sup> l'ironie romantique s'opère par un résumé brusque et paradoxal. C'est la remarque sèche du chœur, représentant le contrôle du bon sens peu poétique et voyant les choses telles quelles, qui produit un certain choc. Le contraste entre les deux répliques, dont la première contient une effusion féminine d'astronomie popularisée, est suffisant pour détruire le ton d'admiration passionnée:

La Dame

Oh! quelle nuit d'étoiles! quelles saturnales!  
Oh! ~~mais~~ des galas inconnus  
Dans les annales  
Sidérales!

Le Chœur

Bref, un ciel absolument nu.

L'auteur semble être au début tout à fait sérieux, voire pathétique, puis il fait un "salut charmant et commence une autre mélodie", ce qui cause une rupture ironique.<sup>3</sup> Cette mé-

---

1 Oeuvres, II, p. 167. C'est nous qui soulignons.

2 Ibid., p. 129.

3 Jankélévitch, op. cit., p. 102.

thode est très bien caractérisée par Jean-Paul: "Les jaillissements chauds des sentiments sont suivis de douches froides de l'ironie."<sup>1</sup>

Un élève de M. Winters compare Laforgue à quelqu'un qui parlerait avec une rudesse superflue et puis s'en excuserait, au lieu de se retenir, de faire les retranchements nécessaires en temps utile.<sup>2</sup> Il ne faudrait pas que le poète se laissât aller à des sentiments immotivés, qu'il se permit des imprudences écrites. Autrement dit, il ne devrait pas corriger son poème devant le public, au cours de la lecture, à en croire M. Winters, qui recommande, pour remédier aux sentiments gratuits, le panier à papier et un nouveau commencement, au lieu de l'ironie.<sup>3</sup>

Ce procédé, suspect et inutile aux yeux de M. Winters, est en effet assez fréquent chez Laforgue. L'impressionniste Complainte de l'automne monotone,<sup>4</sup> qui crée une atmosphère "moderne" avec ses détails pittoresques, se termine par deux petites strophes contenant de l'ironie romantique:

Le soleil mort, tout nous abandonne.  
Il se crut incompris. Qu'il est loin!  
Vent pauvre, aiguillonne  
Ces convois de martyrs se prenant à témoins!  
La terre, si bonne,  
S'en va, pour sûr, passer cet automne.

Nuits sous-marines!  
Pourpres forêts,  
Torrents de frais,  
Bancs en gésines,  
Tout s'illumine!

---

1 Cité par Shipley, op. cit., p. 235.

2 Cité par W. Wimsatt-C. Brooks, A Short History of Literary Criticism, New York, 1957, p. 674.

3 "Instead of irony as the remedy for the unsatisfactory feelings, the wastebasket and a new beginning": Y. Winters, In Defense of Reason, p. 73. Cité par Wimsatt-Brooks, op. cit. ibid.

- Allons, fumons une pipette de tabac,  
En feuilletant un de ces si vieux almanachs,  
En rêvant de la petite qui unirait  
Aux charmes de l'oeillet ceux du chardonneret.

Les images du genre du soleil mort, de l'abandon général, etc., créent une mélancolie automnale typique, mais qui est estompée par ces quatre derniers vers; le contrôle est un peu tardif, bien sûr, mais efficace.

D'après Winters, l'ironie romantique est une méthode de "progression by Double Mood".<sup>1</sup> Cela revient justement à dire que l'auteur produit une composition éloquente simplement pour l'anéantir par l'ironie ou par un anticlimax moqueur;<sup>2</sup> il détruit même son propre monde à lui.

Winters note avec raison que l'on trouve cette méthode chez Jules Laforgue aussi bien que chez son aîné, Tristan Corbière. On a d'ailleurs souvent allégué une influence de celui-ci sur Laforgue, ce qui était loin de plaire à notre poète. C'est à propos des Complaintes, par exemple, que Léo Trézenik écrit du "décadent de Corbière": "M. J. Laforgue trempé, imbu, sursaturé de Corbière a poussé jusqu'à l'extravagance le procédé de l'auteur des Amours jaunes."<sup>3</sup>

Laforgue riposte tout de suite: "Tout le monde me jette Corbière à la tête."<sup>4</sup> Il proteste n'avoir lu les Amours jaunes que lorsque ses Complaintes étaient déjà remises à l'éditeur Vanier. La première édition des Amours, laquelle devait traî-

---

1 Voir Wimsatt-Brooks, op. cit., p. 672.

2 Ibid.

3 Cité par Verlaine dans la préface des Amours jaunes, Paris, 1891, p. VIII.

4 Laforgue, op. cit., V. p. 136 s.

ner longtemps au rabais sur les quais de la Seine, est pourtant - rappelons-le - de l'année 1873.

En tout état de cause, il y a des analogies de procédés, ne fussent-elles que fortuites. Corbière peut, par exemple, commencer avec une effusion sentimentale et rompre absolument l'illusion par un vers final; à noter d'ailleurs le thème de l'incompréhension que l'on retrouve constamment aussi chez Laforgue:

Ah! si j'étais un peu compris! Si par pitié  
Une femme pouvait me sourire à moitié  
Je lui dirais: oh viens, ange qui me consoles!  
Et je la conduirais à l'hospice des folles.<sup>1</sup>

Voilà le processus par "double mood" typique de l'ironie romantique. La poésie se termine par un trait malin ou par une tournure qui met tout à l'envers. Laforgue présente une situation très analogue dans la Complainte de la bonne défunte; on apprend que le poète ne poursuit qu'un "rêve mort-né", et il finit "en queue de poisson":<sup>2</sup>

Elle fuyait par l'avenue;  
Je la suivais illuminé,  
Ses yeux disaient: "J'ai deviné  
Hélas! que tu m'as reconnue!"  
.....  
Gis, oeillet, d'azur trop veiné,  
La vie humaine continue  
Sans toi, défunte devenue.  
- Oh! je rentrerai sans dîner!  
Vrai, je ne l'ai jamais connue.<sup>3</sup>

Cette méthode de "queue de poisson" est fréquente dans

---

1 Tristan Corbière, Les amours jaunes, p. X.

2 Terme de Jankélévitch, voir op. cit., p. 102.

3 Op. cit., I, p. 84 s.

l'oeuvre du grand ironiste allemand Henri Heine, avec laquelle Laforgue avait fait de nouvelle connaissance en 1880, à l'âge de vingt ans.<sup>1</sup> La devise que Laforgue a fait imprimer sur la première page du Sanglot de la terre est d'ailleurs empruntée de Heine:

De la santé et un supplément d'argent,  
Voilà, Seigneur, tout ce que je demande.

Il y a lieu de souligner le ton familier typique des romantiques dans lequel on s'adresse au Créateur sans qu'il s'agisse d'invective. Heine aurait dit à la fin de sa vie: "Que Dieu me pardonne, c'est son métier." C'est pratiquement la même chose que les vœux formés dans l'Hamlet de Laforgue: "...et dont Dieu ait l'âme selon sa miséricorde bien connue."<sup>2</sup>

Lorsque l'auteur lui-même fait une apparition vers la fin du poème, un désenchantement efficace se produit. Rangés du côté du moi du récit, participant à son chagrin ou à son pessimisme, bref, identifiés avec lui, nous recevons un choc lorsque l'auteur met tout à l'envers et nous montre qu'il ne fallait pas le prendre trop au sérieux. D'un coup, l'atmosphère pathétique est anéantie et le lecteur mis en déséquilibre. Le conflit des sentiments provoque le sourire. Pourtant, s'il est trop fréquent, ce procédé risque de devenir fatigant et le conseil de M. Winters semble justifié.<sup>3</sup>

Dans un de ses poèmes intitulés Dimanches, Laforgue se soumet à une mélancolique auto-inspection, où nous rencontrons les mêmes hésitations et regrets qui caractérisent le Love-

---

1 Laforgue, Lettres à un ami, Paris 1941, p. 23.

2 Moralités légendaires, p. 15.

3 Cf. ci-dessus, p. 105.

song of Alfred Prufrock d'Elot. En voici la dernière strophe:

- Allons, dernier des poètes,  
Toujours enfermé tu te rendras malade!  
Vois, il fait beau temps, tout le monde est dehors,  
Va donc acheter deux sous d'ellébore,  
Ça te fera une petite promenade.<sup>1</sup>

Dans ces vers la progression par double-mood trouve une réalisation encore plus concrète. Cette manière de finir par adresser une apostrophe à soi-même nous fait penser à l'envoi des poèmes médiévaux: la dernière strophe, plus courte que les précédentes, contenait généralement une dédicace, un conseil, une sorte de résumé ou seulement une salutation à l'adresse d'un prince ou d'un autre personnage puissant, un protecteur éventuellement.

Dans notre exemple le poète s'entretient lui-même, son propre moi. Jean-Paul a déjà dit:

Dans ma conscience c'est toujours comme si j'étais doublé, il y a comme deux moi en moi-même. Comme si je parlais avec moi-même... Je partage mon ego en deux parties, l'une finie, l'autre infinie; et je fais la dernière se confronter avec la première.<sup>2</sup>

Ce phénomène de la personnalité double, la Doppelgängerei, a fasciné surtout les romantiques allemands, mais aussi les anglais et les français.<sup>3</sup> Jean-Paul ajoute encore:

Chez l'humoriste le ego dirige les opérations; aussi souvent que possible il met sur la scène comique ses avatars personnels, mais seulement pour les anéantir poétiquement. Car il est lui-même son propre fou et le quatuor comique du masque italien.<sup>4</sup>

T. S. Eliot, par exemple, qui a d'ailleurs subi une forte

---

1 Laforgue, Oeuvres complètes, II, p. 154.

2 Cité par Thompson, op. cit., p. 66.

3 Voir Babbit, op. cit., p. 262.

4 Cité par Thompson, ibid.

influence de Laforgue, écrit dans Lovesong of Alfred Prufrock:  
"Let us go you and I..." On a fait remarquer avec raison qu'il ne s'agit pas ici d'une autre personne, d'une femme par exemple interpellée avec you, mais du poète lui-même, de son moi amoureux - le "supressed you".<sup>1</sup> Ce genre de dédoublement figure aussi chez Laforgue, par exemple dans l'Autre complainte de Lord Pierrot:

Celle qui doit me mettre au courant de la Femme -  
Nous lui dirons d'abord, de mon air le moins froid:  
"La somme des angles d'un triangle, chère âme,  
Est égale à deux droits."<sup>2</sup>

A noter dans le deuxième vers le pluriel du pronom personnel sujet, tandis que le pronom atone, complément d'objet direct, et l'adjectif possessif se mettent au singulier. Dans la suite, le poète se sert de singulier. Voici un autre exemple où il s'adresse à lui-même comme à un tiers:

On ne peut plus s'asseoir, tous les bancs sont mouillés  
Crois-moi, c'est bien fini jusqu'à l'année prochaine.<sup>3</sup>

Dans les vers suivants il parle comme s'il avait des complices:

Ah! non, laissons, on n'y peut rien.  
Suivons-les comme de bons chiens.<sup>4</sup>

Ce partage du moi peut être envisagé sous l'angle de l'auto-ironie marquée. En général, le représentant de l'ironie romantique fait preuve d'une sensibilité morbide, ce qui

---

1 G. Williamson, A Reader's Guide to T. S. Eliot, Londres, 1956, pp. 59 et 64.

2 Laforgue, O. C., I, p. 136. C'est nous qui soulignons.

3 Ibid., II, p. 143.

4 Ibid., p. 106.

ne l'empêche pas de se moquer de ses propres convictions.<sup>1</sup>

Dans les Préludes autobiographiques,<sup>2</sup> Laforgue se moque de son désespoir cosmique et de sa suffisance:

Je veux parler au Temps! criais-je. Oh! quelque engrais  
Anonyme! Moi! mon Sacré-Coeur! - J'espérais  
Qu'à ma mort, tout frémirait, du cèdre à l'hysope;  
Que ce Temps, déraillant, tomberait en syncope,  
Que, pour venir jeter sur mes lèvres des fleurs,  
Les Soleils très navrés détraqueraient leurs chœurs;  
Qu'un soir, du moins, mon Cri me jaillissant des moelles,  
On verrait, mon Dieu, des signaux dans les étoiles?

Puis, fou devant ce ciel qui toujours nous bouda,  
Je rêvais de prêcher la fin, nom d'un Bouddha!

Ces vers représentent une attitude ironique typique des romantiques: les auteurs de l'École romantique étaient des introvertis par principe et non pas uniquement à cause de leur tempérament.<sup>3</sup> Les décadents et les symbolistes l'étaient également, mais sans doute avec moins d'artifice et de pompe.

Le poème A Paul Bourget,<sup>4</sup> lequel ouvre le recueil Les Complaintes, est également saturé d'auto-ironie et crée une image à plusieurs plans, fort romanesque:

En deuil d'un Moi-le-Magnifique  
Lançant de front les cent pur-sang  
De ses vingt ans tout hennissants,  
Je vague, à jamais Innocent,  
Par les blancs parcs ésotériques  
De l'Armide Métaphysique.

"Moi-le-Magnifique" caractérise ici le très jeune Laforgue qui, poussé par sa supériorité intellectuelle, a tenté de résoudre l'énigme du Cosmos, comme nous l'avons vu. Or, ayant subi la désillusion générale, le prophète ridiculise son rôle adopté

---

1 Babbit, op. cit., p. 263.

2 Laforgue, O. C., I, p. 64.

3 Voir Thompson, op. cit., p. 63.

4 O. C., I, p. 59.

du "brave bouddhiste" qui est "sans but" et "pervers" et

Qui, du chalumeau de ses nerfs  
Se souffle gravement des vers,  
En astres riches, dont la trace  
Ne trouble le Temps ni l'Espace.<sup>1</sup>

Les romantiques concevaient le génie comme quelque chose d'unique, comme une loi se suffisant à elle-même et qui venait de Dieu.<sup>2</sup> Chez Laforgue c'est l'Un-Tout, l'Inconscient, qui fait naître le talent.<sup>3</sup> Ainsi, à l'instar des romantiques, il croit à la supériorité, à la divinité même de l'homme de génie, de l'artiste:

- Vrai! la vie est pour les badauds,  
Quand on a du Dieu sous la peau,  
On cuve ça sans dire mot.<sup>4</sup>

Aussi, comme le souligne Babbit, il n'y a pas de contrôle supérieur au génie. A cause de l'absence totale de contrôle central les parties du moi ont tendance à tirailler la personnalité de différents côtés. Mais les illusions étant toujours suivies d'une désillusion, la conséquence en est la transition rapide du mode sentimental au mode d'auto-ironie.<sup>5</sup> Ainsi, il y a toujours deux personnages, deux egos, dont l'un surveille et critique sur le vif ce qui a été dit ou fait.

D'après Freud, le secret de l'attitude humoristique reposerait sur l'extrême possibilité pour certains êtres de retirer en cas d'alerte grave à leur moi, l'accent psychique pour le reporter à leur surmoi, ce dernier étant à concevoir génétiquement comme l'héritier de l'instance parentale. Il tient souvent

---

1 Op. cit., I, p. 59.

2 Voir Thompson, op. cit., p. 66; cf. Walzel, op. cit., I, pp. 36 et

3 Cf. notre étude, p. 45 ss. 58.

4 Op. cit., I, p. 161.

5 Babbit, op. cit., p. 261 et p. 265 s.

le moi sous une sévère tutelle, continuant à le traiter comme autrefois les parents - ou le père - traitaient l'enfant.<sup>1</sup> Cette théorie pourra sans doute être aussi appliquée à l'ironie romantique en général et à l'ironie de Laforgue en particulier. Même si l'attitude du poète peut s'expliquer en partie par cette possibilité dont parle Freud, il s'agit chez lui non seulement d'une alerte psychologique, mais de toute une esthétique de mélancolie humoristique.

Chez le représentant extrême de l'ironie romantique ce ne sont pas seulement l'intelligence et l'émotion qui se disputent mais, ce qui plus est, elles sont toutes les deux démenties par l'action: l'ironiste pense une chose, en sent une autre et en fait une troisième. De ce point de vue, la moralité romantique n'est qu'une série monstrueuse d'ironies.<sup>2</sup> Chez Laforgue cet état de choses pourrait être illustré entre autres par la Complainte des débats mélancoliques et littéraires<sup>3</sup> où il y a une portion remarquable d'analyse psychologique du moi, d'auto-pitié aussi bien que de suffisance, et qui se termine par un vers laissé en suspens:

Le long d'un ciel crépusculâtre,  
Une cloche angéluse en paix  
L'air exilescent et marâtre  
Qui ne pardonnera jamais.

Paissant des débris de vaisselle,  
Là-bas, au talus des remparts,  
Se profile une haridelle  
Convalescente; il se fait tard.

Qui m'aima jamais? Je m'entête  
Sur ce refrain bien impuissant,  
Sans songer que je suis bien bête  
De me faire du mauvais sang.

---

1 Cité par Breton, Anthologie de l'humour noir, p. 13.

2 Babbit, op. cit., p. 264.

3 Laforgue, op. cit., I, p. 188 ss.

Je possède un propre physique,  
Un coeur d'enfant bien élevé,  
Et pour un cerveau magnifique  
Le mien n'est pas mal, vous savez.

Eh bien, ayant pleuré l'Histoire,  
J'ai voulu vivre un brin heureux;  
C'était trop demander, faut croire;  
J'avais l'air de parler hébreux.

Ah! tiens, mon coeur, de grâce, laisse  
Lorsque j'y songe, en vérité,  
J'en ai des sueurs de faiblesse,  
A choir dans la malpropreté.

Le coeur me piaffe de génie  
Eperdument pourtant, mon Dieu!  
Et si quelqu'un veut ma vie,  
Moi je ne demande pas mieux!

Eh va, pauvre âme véhémence!  
Plonge, être, en leurs Jourdain blasés,  
Deux frictions de vie courante  
T'auront bien vite exorcisé.

Hélas, qui peut m'en répondre!  
Tenez, peut-être savez-vous  
Ce que c'est qu'une âme hypocondre?  
J'en suis une dans les prix doux.

O Hélène, j'erre en ma chambre;  
Et tandis que tu prends le thé,  
Là-bas dans l'or d'un fier septembre  
Je frissonne de tous mes membres,  
En m'inquiétant de ta santé.

Tandis que, d'un autre côté...

M. Thompson souligne que les tours avec illusion ne relèvent vraiment de l'ironie romantique que s'ils montrent que l'auteur se moque de ses émotions et que si ces trucages marquent la division spirituelle de son moi.<sup>1</sup>

L'ironie romantique est souvent considérée comme l'antipode de l'ironie classique. Les représentants de celle-ci étaient parfaitement sûrs de leurs sentiments et l'ironie leur servait d'arme pour attaquer quelqu'un d'autre. L'ironie des ro

---

<sup>1</sup> Thompson, op. cit., p. 69.

romantiques, par contre, reflétait leur propre confusion, leur velléité morale ou le peu d'intérêt qu'ils apportaient à leurs poèmes.<sup>1</sup> C'était un moyen d'auto-protection et d'auto-enchantement; c'est le ton particulier de la prudence égoïste que l'amateur emploie lorsqu'il parle de son chef-d'oeuvre comme d'une bagatelle.<sup>2</sup>

Quelque peu gratuite, et surtout égocentrique, l'ironie romantique est même traitée assez sévèrement par M. Jankélévitch qui dit:

Au lieu que la sagesse socratique se défie et de la connaissance de soi et de la connaissance du monde et aboutit au savoir de sa propre ignorance, l'ironie romantique n'exténue le monde que pour se prendre elle-même plus au sérieux.<sup>3</sup>

Bien que l'auteur se moque de ses mouvements d'âme il garde une certaine supériorité spirituelle. La "modestie" de l'ironie romantique n'est donc qu'un masque.

Le seul centre d'intérêt de l'ironie romantique semble être le moi, comme c'est le cas avec tout ce mouvement littéraire. Ce moi se précipite d'une extrémité à l'autre. Le héros romantique était une figure byronique ou poésque qui "stood with cloak pulled round his shoulder thrust out to the cold blast" - ou bien il était un vaurien, personnage favori de cette école.<sup>4</sup>

L'ironie romantique de Laforgue, dont les deux pôles, les deux egos, sont "Moi-le-Magnifique", mal compris et mélanco-

---

1 Thompson, op. cit., p. 66.

2 Wimsatt-Brooks, A Short History of Literary Criticism, p. 380.

3 Jankélévitch, op. cit., p. 17.

4 Wimsatt-Brooks, op. cit., ibidem.

lique, et le Pierrot jongleur, est un spécimen typique du genre. C'est sans doute avec raison que l'on considère Laforgue comme le plus grand représentant français de l'ironie romantique.<sup>1</sup> A l'instar de ses prédécesseurs, les romantiques ses compatriotes, il voulait sans doute parfois uniquement "épater le bourgeois". Mais comme eux, il devait être également conscient du fait que l'ironie permet à l'homme de planer librement sur les choses: elle garantit la mobilité qui est indispensable aux Protées, capables de changer de forme à volonté.<sup>2</sup>

---

1 Cf. Ramsey, Jules Laforgue and the Ironic Inheritance, p. 159.

2 Voir O. Walzel, Deutsche Romantik, I, II, Leipzig, 1918, I, p. 34, et II, p. 30.

## P i e r r o t s   o u   l ' i r o n i e   d e   m a n i è r e

A cause de la fragilité et de l'inconstance du sort humain dues à l'Inconscient, la vie est une "étourdissante foire" pour l'observateur intelligent.<sup>1</sup> Il est donc logique de décrire l'homme sous le masque d'un clown, dans ce cirque qu'est le monde.<sup>2</sup>

Laforgue appelle ses bouffons des Pierrots. Ces personnages artificiels et baroques du temps passé, ressuscités par l'art du XIX<sup>e</sup> siècle, sont les représentants par excellence de la mélancolie humoristique. Les vingt-trois poésies que Laforgue leur a consacrées et qui portent les titres Pierrots et les Locutions de Pierrots forment la partie la plus importante de son troisième recueil, L'Imitation de la Notre-Dame la Lune.<sup>3</sup> En plus, il a inséré dans ses Complaintes trois poèmes intitulés Complainte de Lord Pierrot, Autre complainte de Lord Pierrot et Complainte des noces de Pierrot. Dans ces trois pièces, il s'agit d'un seul Pierrot, tandis que celles de L'Imitation présentent le pluriel, ce qui n'est pas du tout dû au hasard.

Le cirque est très à la mode dans la France du XIX<sup>e</sup> siècle. Les frères Goncourt écrivent en 1859 que le théâtre les ennue

---

1 Dans son article The Present State of Laforgue Studies, dans French Studies, IV, Oxford, juillet 1950, p. 199, M. R.-A. Bolgar définit ainsi l'attitude générale de Laforgue: "He was the permanent spectator who proverbially sees the most of the game."

2 Il ne s'agit que d'une variation du thème du theatrum mundi, image connue de l'Antiquité et atteignant sa pleine valeur surtout chez Shakespeare.

3 Laforgue possédait l'Imitation de Jésus-Christ de Spinoza. Voir O.C., IV, p. 160.

et les agace, tandis qu'au cirque ils voient "des clowns, des sauteurs, des franchisseurs de cercle de papier qui font leur métier et leur devoir." D'après eux, ce sont au fond les seuls acteurs dont le talent soit incontestable.<sup>1</sup>

Même à Paris, les distractions n'étaient pas d'ailleurs tellement nombreuses qu'on eût pu négliger l'arrivée d'une troupe de cirque ou de pantomime. Laforgue y visitait souvent les foires des quartiers populaires et prenait des notes dont il se servait après.<sup>2</sup> En Allemagne, il allait fréquemment voir le cirque à Berlin, une fois même à cinq reprises de suite. Il écrit à Madame Mullezer: "Adorez-vous le cirque? je viens d'y passer cinq soirées consécutives. Les clowns me paraissent arrivés à la vraie sagesse. Je devrais être clown, j'ai manqué ma destinée."<sup>3</sup>

La tradition "clownesque" est remarquable dans le monde roman. Dans la France du moyen âge nous trouvons un type de pitre comme personnage principal des fêtes des fous qui étaient une réminiscence des Saturnales romaines païennes.<sup>4</sup> Ces fêtes célébrées entre Noël et l'Épiphanie constituaient une sorte de parodie religieuse. Les bouffons chargés d'amuser leurs seigneurs jouaient également un rôle important aux cours royales et princières.

Le Pierrot, habillé de blanc, particulièrement à la mode au XIX<sup>e</sup> siècle, descend surtout d'un personnage masqué de la commedia dell'arte<sup>5</sup>. Le premier bouffon qui ne portait pas le masque était Pagliaccio, farceur de l'ancien théâtre napolitain.

---

1 Frères Goncourt, Journal I, p. 291.

2 Voir par ex. les Dragées, p. 13 s.

3 O. C., IV, p. 123.

4 Cf. Grand Larousse encyclopédique,

5 Paul Sentenac, Mémoires de l'ami Pierrot, Paris, 1923, n. 308. Cf. aussi Grand Larousse encyclopédique.

tain. Son visage était enfariné comme celui des Pierrots de Laforgue et il était connu aussi dans les théâtres forains français, sous le nom de Paillasse. A l'instar des pitres qui le précédaient il n'était ni intelligent ni spirituel. Son rôle consistait plutôt à être malicieux. Le premier Pierrot du nom était le Pedrolino de la comédie italienne au XVI<sup>e</sup> siècle. Lui aussi, <sup>il,</sup> avait la figure enfarinée, mais en plus il était vêtu de blanc et présentait déjà un caractère fort complexe.<sup>1</sup> Les clowns de Shakespeare, série intéressante de fous, ont été étudiés d'une façon pénétrante par M. Jan Kott. Il y a également l'Arlequin de la comédie italienne, présent par ex. dans les pièces de Molière et de Marivaux. Il ressemble beaucoup à Pedrolino, mais c'est plutôt un homme pratique.

Avec l'acteur Giaratoni, Pierrot le clown, qui est vêtu d'une blouse blanche de paysan français, devient un valet ignorant et naïf, dans le théâtre italien. D'après M. Sentenac, ce bouffon qui acquiert une grande popularité ressemble beaucoup au Charlot du cinéma.<sup>2</sup> Il chante et danse, mais le plus souvent, il ne parle que par signes. En France, il s'appelle Gilles ou Pierrot. C'est à cause de la fameuse chanson "Au clair de la lune, mon ami Pierrot", composée probablement par Lulli, que Pierrot est devenu éternel. Sous Louis XV, il jouit déjà d'une telle vogue que les soldats d'un régiment d'infanterie portant uniformes blancs et perruques à frimas sont appelés précisément les "pierrots".<sup>3</sup>

---

1 Paul Sentenac, Mémoires de l'ami Pierrot, p. 31. Il s'agit de l'édition d'une conférence que le poète Paul Sentenac a fait au cabaret littéraire "Caméléon", pendant la mi-carême, une bonne saison pour Pierrot, comme le souligne Suzanne Tessier, dans la préface de l'édition en question.

2 Ibid.

3 Ibid., p. 33.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, le peintre Watteau immortalise Gilles, dans un de ses tableaux les plus célèbres. Inspiré de la comédie italienne, il a peint aussi des personnages appelés Pierrot et Arlequin, "Harlequin Jaloux", etc. Les frères Goncourt ont donné une image bien vivante de ce monde figurant dans les tableaux de Watteau:

La troupe des bouffons est accourue, amenant sous les ombrages le carnaval des passions humaines et l'arc-en-ciel de ses habits. Famille bariolée, vêtue de soleil et de soie rayée! celui-ci se masque avec la nuit! celui-là qui se farde avec la lune! Arlequin gracieux comme un trait de plume du Parmesan! Pierrot, les bras au corps, droit comme un I... C'est le duo de Gilles et de Colombine qui est la musique et la chanson de la Comédie de Watteau.<sup>1</sup>

Ce sont les tableaux de Watteau, rendus célèbres en partie aussi par L'Art du XVIII<sup>e</sup> siècle des Goncourt, qui ont visiblement inspiré les écrivains de l'époque,<sup>2</sup> entre autres et tout spécialement Laforgue.<sup>3</sup>

Le Pierrot doit sa célébrité également à deux mimes excellents, Debureau père et fils, qui en firent un type nouveau au théâtre des Funambules, au XIX<sup>e</sup> siècle. Baudelaire avait vu la création plutôt ironique et recherchée de Debureau fils, "pâle comme la lune, mystique comme le silence".<sup>4</sup> Mais il lui préfère de loin la présentation anglaise qu'il avait vue dans une pantomime, au théâtre des Variétés:

Le Pierrot anglais arrivait comme la tempête, tombait comme un ballot, et quand il riait, son rire faisait trembler la salle...<sup>5</sup>

---

1 Edmond et Jules Goncourt, L'Art du XVIII<sup>e</sup> siècle, Paris, 1881, p. 5 s.

2 Voir Verlaine et les poètes symbolistes, dans les Classiques Larousse, p. 12, et aussi le Ver Sacrum d'A. Symons.

3 Cf. les lettres de Laforgue.

4 Charles Baudelaire, Oeuvres Complètes, Paris, 1954, p. 723.

5 *Ibid.*

Baudelaire vante longuement les avantages du Pierrot anglais et ceux de la pantomime en général, qu'il définit comme l'épuration et la quintessence de la comédie. En revanche, il considère le Pierrot de Debureau comme un homme artificiel. Interprété par le célèbre mime, le personnage a donc perdu, ne fût-ce que partiellement, son caractère purement bouffon. Il est devenu sophistiqué et plutôt mélancolique. Chez les écrivains naturalistes il l'est également, tout en restant jovial aussi. Comme le précise M. Hauteceur, les naturalistes ont cru à la Fille, au Clown et à l'Homme du Monde:

Ils ont décidé que la Fille serait pitoyable et crapuleuse, le Clown jovial et mélancolique, l'Homme du Monde incolore et sans saveur.<sup>1</sup>

Le Pierrot, personnage curieux qui se confond avec le clown du cirque et qui a reçu des traits du Gilles de Watteau et du Pierrot des Funambules est présent dans tout l'art de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. On le retrouve chez la plupart des poètes de l'époque: Verlaine, Mallarmé, Théodore de Banville, etc. Sur Pierrot sceptique, Huysmans et Hennique ont écrit tout un ouvrage, dont parle Laforgue dans une de ses lettres. Parmi les peintres impressionnistes, qui s'intéressaient beaucoup au monde coloré et mouvementé du cirque, Degas, Seurat et Toulouse-Lautrec ont tout particulièrement peint des clowns. Chocolat, celui du Moulin Rouge, a été immortalisé par Toulouse-Lautrec, tandis que Willette a consacré à Pierrot, poète du Montmartre, tout un journal qu'il publia de 1881 à 1891.

---

<sup>1</sup> L. Hauteceur, Littérature et peinture en France du XVII<sup>e</sup> siècle au XX<sup>e</sup> siècle, Paris, 1942, p. 171. - L'homme qui rit de Victor Hugo est un clown malgré lui.

En mars 1885, Laforgue écrit à un de ses amis: "Avant d'être dilettante et pierrot j'ai séjourné dans le cosmique."<sup>1</sup> C'est surtout au Pierrot de Debureau que ressemble la création littéraire de Jules Laforgue. Son Pierrot n'est pas simplement un bouffon gai, selon la tradition générale; il est devenu macabre, halluciné, névropathe,<sup>2</sup> bref, un personnage fort complexe. Il nous fait penser à la définition de Verlaine, dans son article sur Baudelaire, paru en 1865: "Je n'entends ici que l'homme physique moderne, tel que l'ont fait les raffinements d'une civilisation excessive, l'homme moderne, avec ses sens aiguisés et vibrants, son esprit douloureusement subtil, son cerveau saturé de tabac, son sang brûlé d'alcool, le bilio-nerveux par excellence, comme dirait H. Taine."<sup>3</sup> Pareil personnage éphémère apparaît déjà dans Les Complaintes, où il est appelé paradoxalement Lord Pierrot. Dans sa Complainte de Lord Pierrot, le poète imite la chanson célèbre:

Au clair de la lune,  
Mon ami Pierrot.  
Filons, en costume,  
Présider là-haut!  
Ma cervelle est morte.  
Que le Christ l'emporte!  
Béons à la Lune,  
La bouche en zéro.<sup>4</sup>

La chandelle de la chanson populaire est devenue "cervelle" dans le texte de Laforgue, ce qui va fort bien pour un Pierrot de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, qui a fait la connaissance de tous les mouvements artistiques et philosophiques. Dans la

---

1 Lettres à un ami (mars 1885), Paris, 1941,

2 Léon Guichard, Jules Laforgue et ses poésies, p. 108.

3 Verlaine et les poètes symbolistes (Cl. Larousse), note, p. 37.

4 O. C., I, p. 132.

suite de la poésie Lord Pierrot prie, tel un hartmannien vaincu:

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

L'exorcisme "que le Christ l'emporte", remplaçant le normal "que le diable l'emporte", révèle la désillusion ironique vis-à-vis de la religion.

La strophe correspond à l'attitude séculaire de Pierrot, personnage que l'on peut caractériser avec raison comme page de la lune.<sup>1</sup> Rappelons à ce propos que les amis de Wilde se plaisaient à comparer leur idole au grand prêtre de la Déesse La Lune du temps d'Elagabal.<sup>2</sup> Plusieurs critiques se sont questionnés à propos du rôle de la lune dans la poésie de Laforgue et des rapports de ses Pierrots à cet astre. M. Guichard a sans doute raison lorsqu'il avance que la lune de Laforgue dans sa stérilité représente l'image du délicieux Nihil auquel aspire le bouddhisme.<sup>3</sup> Les "dandys de la lune"<sup>4</sup> sont à première vue des petits Bouddhas sur le chemin du Nirvâna, mais leur rôle semble être aussi bien plus complexe.

Le portrait extérieur des clowns est peint avec précision dans la première des cinq poésies consécutives intitulées Pierrots. Leur visage n'est guère avenant et leur aspect est défini avec des termes techniques qui constituent un mélange de botanique et de médecine; les deux mots-rimes d'emprunt, l'un latin, l'autre anglais, semblent pédants et comiques dans la poésie:

---

1 Voir Sentenac, op. cit., p. 69.

2 Thurston Hopkins, cité par Ojala dans Aestheticism and Oscar Wilde, II, p. 63.

3 Guichard, op. cit., p. 99.

4 Laforgue, O.C.. I. n. 224. D'après L.-P. Fargue, op.

C'est, sur un cou qui, raide, émerge  
D'une fraise empesée iden,  
Une face imberbe au cold-cream,  
Un air d'hydrocéphale asperge.<sup>1</sup>

A la façon des clowns traditionnels, ils ont tous une bouche peinte très rouge, au milieu d'un visage blanc. Ils portent un serre-tête noir en soie. La seule décoration de leur costume blanc est une fleur à la boutonnière, à la façon des élégants de l'époque. Or, indiquée aux occasions solennelles, elle est déplacée chez un clown et devient une source d'amusement. Elle représente déjà une parodie dont l'objet sont les façons dandy,<sup>2</sup> car il y a une sorte de distorsion ou plus précisément une transposition du solennel en familier, ce qui justement caractérise le genre en question.<sup>3</sup> Cependant, la fleur des Pierrots n'est point un oeillet ou une autre fleur du même prestige:

A leur boutonnière fait bien  
Le pissenlit des terrains vagues.

La vulgarité de la plante elle-même, rehaussée par son lieu d'origine peu noble,<sup>4</sup> ainsi que la constatation adéquate qu'elle sied bien à ses porteurs, son style matter-of-fact relèvent du comique. Ce dernier trait est accentué aussi par les deux vers précédents qui traitent de scarabée égyptien, bijou d'esthète, que les Pierrots et l'Hamlet de Laforgue portent comme chaton de bague. Ce mélange du solennel et du familier, voire du vulgaire, est

---

1 O.C., I, p. 221.

2 A Oxford, les dandys avaient comme symbole le tournesol, mais d'autres fleurs, dont le lys et le coquelicot, étaient aussi à la mode. La fleur décadente par excellence fut l'oeillet vert de Wilde dont les goûts extravagants sont parodiés dans la Patience de W. S. Sullivan, Cf. M. Ojala, Aestheticism and Oscar Wilde, I, p. 52.

3 Henri Bergson, Le rire, p. 94.

4 Il existe chez Laforgue déjà une certaine poésie moderne du terrain vague, qui a été mis en valeur entre autre par le film néo-réaliste, à notre époque.

décrit en des termes de la stricte respectability.<sup>1</sup>

Le costume et le coeur des Pierrots sont blancs, couleur qui symbolise la pureté,<sup>2</sup> et leurs mets le sont également, la plupart du temps: du riz blanc et des oeufs durs.<sup>3</sup> En plus, ils se nourrissent d'azur, aliment peu substantiel, mais allant de soi aux Vestales "a qui la Lune... est la rosace de l'Unique Cathédrale" et qui veulent "s'inoculer à jamais la Lune fraîche":<sup>4</sup>

Ils vont, se sustentant d'azur,  
Et parfois aussi de légumes,  
De riz plus blanc que leur costume,  
De mandarines et d'oeufs durs.<sup>5</sup>

Ceux qu'a créés Laforgue ne ressemblent donc pas aux clowns habituels qui sont traditionnellement plutôt des gourmands et des <sup>typiques</sup> niais. Ses Pierrots à lui sont des ascètes épris de philosophie hindoue qui suivent même le régime des bouddhistes. Ils sont blasés et intellectuels, comme cela se doit quand il s'agit de bouffons de la fin du siècle. Ils connaissent également la philosophie de Leibniz qu'ils acceptent en sifflant et qu'ils appliquent à la saison des clowns:

                                  Tout est pour le mieux  
Dans la meilleur' des mi-carême!<sup>6</sup>

---

1 Ce mot anglais est employé par Bergson, dans op. cit., p. 96.

2 Laforgue parle des "blancs parias" et des "purs pierrots", dans le poème IV de la série Pierrots, O. C., I, p. 226.

3 C'est le régime d'un ascète et c'était également celui de Laforgue lorsqu'il travaillait à la Bibliothèque Nationale. Voir sa lettre de l'année 1882, dans O.C., IV, p.128.

4 Ibid., I, pp. 207 et 209.

5 O. C., I, p. 222. S'identifiant avec le clown, le poète ferait-il ici allusion à Mallarmé qui fut hanté par l'Idéal poétique, par l'Azur; voir aussi p. 143 de la présente étude. Cf. aussi Verlaine, Art poétique.

6 O. C., ibidem.

### Pierrot - ingénu

Pierrot, figure centrale de l'oeuvre de Laforgue, son porte-parole, pour ainsi dire, représente l'ironie de manière<sup>1</sup> avec son comportement éphémère et fallacieux. M. Worcester souligne en effet que celle-ci présuppose une prise de position délibérée de la part de l'auteur, une manipulation d'un personnage littéraire.<sup>2</sup> L'homme de l'ironie cosmique se soulève contre l'ordre du monde et la destinée, tandis que l'ironie romantique implique déjà la conscience du ridicule de cette révolte et lui donne une expression. Dans l'ironie de manière, la technique de rompre l'illusion devient une méthode suivie, dont la personnification est le clown, chez Laforgue.

L'absence de parti pris et le ton sérieux affecté qu'adopte d'habitude le Pierrot, font penser à la satire de l'ingénu qui est courante dans les romans de voyages imaginaires du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècles. Cet aspect se trouve dans les romans comme Don Quixote, Les lettres persanes, Candide, Les voyages de Gulliver, etc. Le héros de ces romans est continuellement dupe des événements et ses illusions sont rompues constamment. C'est un personnage bienveillant, un peu simple, et qui fait de son mieux pour s'adapter aux circonstances,

---

1 Nous avons déjà fait allusion à Pierrot à propos de l'ironie romantique; voir la présente étude, p. 116. Ce n'est pourtant pas un personnage typique de l'École romantique.

2 Worcester, The Art of Satire, p. 76. M. Thompson, dans son Dry Mock, emploie le terme ironie de caractère, pour désigner l'ironie de manière.

même s'il s'en étonne parfois.

L'expression "satire de l'ingénu" doit son deuxième terme au nom du petit roman connu de Voltaire. Selon M. Frye, l'ingénu de celui-ci est une figure pastorale et comme telle tout indiqué pour la satire. Il oppose les standards simples à une rationalisation complexe de la société.<sup>1</sup> Pierrot, ce nous semble, est un ingénu, un étranger, qui par des répliques quelquefois bien paradoxales nous fait voir l'absurdité de la condition humaine.

D'après Worcester, le personnage de Voltaire ou de Swift a abouti à la "simple soul" des romans satiriques modernes, tels ceux de Huxley ou de Waux, qui représentent une nouvelle formule dans le développement du thème de l'ingénu.<sup>2</sup> Il caractérise ces personnages comme des observateurs soumis et incolores, dans le monde des événements et des gens choquants. Aimables et passifs, ils subissent leur sort, amenés par le courant de la vie. C'est à travers leurs yeux étonnés, comme par une kaléidoscope, que nous voyons une civilisation violente, chaotique et futile.<sup>3</sup> Dans son roman The Sound and the Fury, Faulkner offre le cas extrême de l'ingénu: c'est par les yeux d'un idiot, nommé Benjy, que nous voyons la vie est le sort d'une famille américaine. Faulkner a réalisé littéralement l'idée de Shakespeare concernant la vie:

.....it is a tale  
Told by an idiot.<sup>4</sup>

---

1 Frye, Anatomy of Criticism, p. 232.

2 Worcester, op. cit., p. 106.

3 Ibid.

4 William Shakespeare, Macbeth, Oxford, 1957, p. 110.

Une variation moderne de l'ironie de l'ingénu se trouve dans les romans de Kafka, où le personnage de M. K. est exposé aux situations absurdes, sans issue. Il se comporte en quelque sorte en "simple soul", bien qu'il ne reste pas passif. Il essaie, au contraire, de nouer des contacts authentiques et durables avec le monde extérieur, mais en vain. Malgré ses efforts il ne trouve pas de normes de conduite valables dans la société complexe. A travers les événements divers, qui le rendent dupe, nous suivons comme spectateurs sa lutte inutile contre le destin.

Bien que le Pierrot ne soit identifié directement ni avec l'ingénu de Voltaire ni avec les personnages des romans modernes, il a des traits communs avec eux, de même qu'avec l'eiron de l'Antiquité. Il porte le masque de "simple soul", tout comme l'eiron et aussi Socrate lui-même, qui voulait arriver au fond des choses et dévoiler l'ignorance fondamentale de ses concitoyens. Il nous semble pourtant que le Pierrot soit surtout un prédécesseur des protagonistes des romans satiriques modernes. Pour M. Worcester, ce sont des figures ironiques qui vaguent à travers la vie avec une personnalité incohérente et un cerveau bien éduqué.<sup>1</sup> Le clown de Laforgue, lui aussi, est un intellectuel - un intellectuel de la fin du siècle - et c'est exprès que l'auteur emploie le pluriel Pierrots dans l'Imitation de Notre Dame la Lune: il veut souligner l'instabilité et la disparate de ce personnage. Ce trait, dû à l'Inconscient que le poète appelle Tout, est souvent exposé:

---

1 Worcester, op. cit., p. 106.

Pierrot s'agite et Tout le mène!  
Laissez faire, laissez passer;  
Laisser passer, et laisser faire;  
Le semblable, c'est le contraire.<sup>1</sup>

C'est par le double aspect de l'homme que s'explique cette hétérogénéité de Pierrot et de l'homme en général. Toute la race, voire toute l'humanité se manifeste dans tous les individus, et chaque homme se reflète dans les autres. En même temps, chacun est pourtant une individualité, une synthèse unique qui, au lieu d'appartenir à la société, n'appartient qu'à soi.<sup>2</sup> Tout en reflétant la société, les individus la transforment à leur façon, puisqu'ils ne connaissent les autres qu'à travers eux-mêmes, à travers leurs perceptions et leurs idées. Ainsi, comme le souligne M. Paulhan, l'homme sera fatalement incohérent et divers dans sa conduite. C'est cet être qu'illustrent les Pierrots de Laforgue. Autrement dit, ils symbolisent les nombreuses impulsions de l'Inconscient, de l'Un-Tout, dont l'homme est gouverné d'après la philosophie de Hartmann. Il personnifient cette "société un peu bien mêlée" de la Ballade:<sup>3</sup>

Quand j'organise une descente en Moi,  
J'en conviens, je trouve là, attablée,  
Une société un peu bien mêlée,  
Et que je n'ai point vue à mes octrois.

En représentant ainsi ces différentes caractéristiques, Pierrot est en quelque sorte l'incarnation même de cet ego romantique qui dans son introspection a la tendance de se décomposer, tout comme celui d'un hystérique à personnalité

---

1 Laforgue, O. C., I, p. 134.

2 Fr. Paulhan, La morale de l'ironie, Paris, 1909, p.140.

3 Laforgue, op. cit., II, p. 58.

multiple.<sup>1</sup>

M. Paulhan se demande quelle est la disposition qui conviendrait à un être incohérent et logique, puissant et faible, tiraillé entre les pouvoirs opposés. Celle qui puisse réunir ces ~~xxx~~ forces contradictoires dans le plus grand accord possible n'est rien d'autre que l'attitude ironique, répond-il.<sup>2</sup> C'est dans cette attitude particulière que se résument les rapports de l'homme avec les mondes social et cosmique et avec lui-même, ainsi que les contradictions et l'harmonie qu'il trouve partout, en lui comme en dehors de lui. La condition préalable de l'ironie est la vision des deux faces de la réalité, conclut M. Paulhan. C'était déjà l'opinion de Friedrich Schlegel, dont l'ironie consiste à reconnaître que le monde est essentiellement paradoxal et que seule l'attitude ambivalente peut en saisir la totalité contradictoire.<sup>3</sup>

Les Pierrots de Laforgue semblent avoir cette sagesse à leur façon. Ils sont arrivés à une philosophie de résignation, à une prise de position qui est peut-être blâmable du point de vue moral, mais au fond la seule possible dans les conditions existantes. Ce n'est peut-être pas l'attitude philosophique sereine à laquelle pensent M. Paulhan et Schlegel. Pourtant, le comportement des Pierrots est logique dans le cadre de la scène grotesque qu'ils représentent. Selon M. Kott il y a, en effet, deux interprétations de la condition humaine, celle des prêtres et celle des pitres, autrement dit la tragédie et le grotesque.<sup>4</sup>

---

1 Thompson, The Dry Mock, p. 66.

2 Op. cit., p. 141.

3 Wellek, A History of Modern Criticism, (p. 14.

4 Jan Kott, Shakespeare, notre contemporain, Paris, 1965, p. 144.

Il y a un antagonisme irrémédiable entre ces deux philosophies, ces deux styles de vie. Dans le Sanglot de la terre, il s'agit de tragédie, scène des prêtres, tandis que les recueils ultérieurs sont axés sur le grotesque, celle des bouffons. Il y a lieu de noter pourtant que la structure de ces deux scènes est analogue et qu'elles posent les mêmes problèmes.<sup>1</sup> Les Pierrots nous offrent leur religion nouvelle, qui est celle de la désillusion et de la réconciliation ironiques. Le fou sait que la seule folie véritable est de considérer que le monde que voilà est raisonnable:<sup>2</sup>

Blancs enfants de choeur de la Lune,  
Et lunologues éminents,  
Leur Eglise ouvre à tout venant,  
Claire d'ailleurs comme pas une.

Ils disent, d'un oeil faisandé,  
Les manches très sacerdotales,  
Que ce bas monde de scandale  
N'est qu'un des mille coups de dé

Du jeu que l'Idée et l'Amour,  
Afin sans doute de connaître  
Aussi leur propre raison d'être,  
Ont jugé bon de mettre au jour.

Que nul d'ailleurs ne vaut le nôtre,  
Qu'il faut pas le traiter d'hôtel  
Garni vers un plus immortel,  
Car nous sommes faits l'un pour l'autre;

Qu'enfin, et rien de moins subtil,  
Ces gratuites antinomies  
Au fond ne nous regardent mie,  
L'art de tout est l'Ainsi soit-il;

Et que chers frères, le beau rôle  
Est de vivre de but en blanc  
Et, dût-on se battre les flancs,  
De hausser à tout les épaules.<sup>3</sup>

---

1 Voir Kott, op. cit., p. 144.

2 Voir ibid., p. 165.

3 Laforgue, O. C., I, p. 227 s.

Appartenant à la lignée de l'eiron et de l'ingénu, Pierrot semble être aussi un descendant des clowns de Shakespeare. Portant le déguisement de la pantomime, il accompagne l'homme de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle à son exil spirituel volontaire,<sup>1</sup> tout comme les clowns de Shakespeare accompagnaient leurs maîtres bannis. Comme le souligne M. Kott, le pitre, le fou, devient le personnage central du théâtre lorsque l'ordre des valeurs est réduit en cendres et qu'on ne peut plus faire appel ni à Dieu ni à la nature ni à l'Histoire, contre les tortures du monde cruel.<sup>2</sup>

---

1 Nous voulons en effet souligner que les auteurs de la fin du siècle - et Laforgue surtout - s'imposent délibérément ce rôle d'exilé. Comme le souligne Warren Ramsey, op. cit., p. 158, Laforgue comprend parfaitement que son exil est "self-inflicted". Il a lui aussi sa tour d'ivoire, expression par laquelle Sainte-Beuve, dans ses Consolations, caractérise la distinction réservée et discrète d'Alfred de Vigny.

2 Kott, op. cit., p. 145.

Pierrot - Don Juan

A cause de sa répétition constante, un trait particulier nous frappe chez les Pierrots. Il s'agit de leur attitude évasive vis-à-vis des événements de la vie et surtout vis-à-vis de l'amour.

Tout divague d'amour;  
Tout, du cèdre à l'hysope,  
Sirote sa syncope;  
J'ai fait un joli four,<sup>1</sup>

dit le Pierrot. Le verbiage écoeurant et banal de la vie sentimentale n'échappe pas à son intelligence alerte. Cependant l'homme reste esclave des conventions et des situations plus ou moins authentiques, des compromis.

Pour remédier à cet état de choses il faut adopter une attitude détachée, artistique. C'est ce que fait le Pierrot de Laforgue. A l'opposé de son prédécesseur, qui pendant des siècles avait été un amant déçu et leurré par Colombine, il est au contraire un joyeux trompeur,<sup>2</sup> un Don Juan:

Ces dandys de la Lune  
S'imposent, en effet,  
De chanter "s'il vous plaît?"  
De la blonde à la brune.<sup>3</sup>

Voilà l'attitude typique d'un séducteur. Celui de Kierkegaard, appelé Johannes, s'intéresse fort au sexe féminin, mais,

---

1 Laforgue, O. C., I, p. 239.

2 "A gay deceiver", comme l'exprime Ramsey.

3 Laforgue, op. cit., I, 224.

d'après son propre aveu, il cherche sa proie toujours parmi les jeunes filles et non chez les jeunes femmes. Celles-ci ne sont pas dignes d'attention, parce qu'elles ont moins de naturel et plus de coquetterie.<sup>1</sup>

Dans l'oeuvre de Laforgue, nous trouvons souvent ce faible pour les jeunes filles qui "sentent le couvent". Ses Pierrots sont saisis d'une admiration presque religieuse devant les vierges:

Quand trépassé une vierge  
Ils suivent son convoi,  
Tenant leur cou tout droit  
Comme on porte un beau cierge.

Rôle très fatigant...<sup>2</sup>

Le verbe solennel "trépasser", ainsi que toute l'image du convoi funèbre suivi des clowns est bien grotesque et peu habituelle. La démarche des Pierrots relève du comique. Ils sont de grands amoureux, mais leur enthousiasme a quelque chose d'artificiel. Ils jouent la comédie. Ils "s'imposent" un "rôle très fatigant", celui de Don Juan.

D'après Kierkegaard, le Don Juan légendaire, connu de l'opéra de Mozart et d'autres oeuvres d'art, fait preuve d'amour immédiat, c'est un imposteur. A ce Don Juan il oppose le séducteur réfléchi qui, lui, fait preuve d'amour mental. A un séducteur kierkegaardien il faut une conscience et une réflexion intelligente particulières.<sup>3</sup> Dans une lettre Laforgue écrit: "Vous me dites: aimez. Je ne puis pas. Du coeur, je ne puis plus... De la tête, oui."<sup>4</sup> Comme il convient à des clowns, les Pierrots de Laforgue dansent et poussent de grands cris pour attirer l'attention de leur public, de leur "dame". Leur amour est bruyant, gesticulant, si peu sincère:

---

1 Sören Kierkegaard, Le stade esthétique: Le journal du séducteur, In vino veritas, Paris, 1966, p. 65.

2 Laforgue, O. C., I, p. 223.

3 Kierkegaard, Ibid., p. 13.

4 Laforgue, op. cit., IV, p. 156.

Maquillés d'abandon, les manches <sup>vale</sup>  
en saule, ils leur font des serments,  
Pour être vrais trop véhéments!  
Puis tumultuent en gigues blanches,

Beuglant: Ange! tu m'as compris,  
A la vie, à la mort! - et songent:  
Ah! passer là-dessus l'éponge!...  
Et c'est pas chez eux parti pris,

Hélas! mais l'idée de la femme  
Se prenant au sérieux encor  
Dans ce siècle, voilà, les tord  
D'un rire aux déchirantes gammes!

Ne leur jetez pas la pierre, ô  
Vous qu'affecte une jarretière!  
Allez, ne jetez pas la pierre  
Aux blancs parias, aux purs pierrots!<sup>1</sup>

Un instant après, les Pierrots, de peur de s'être trop avancés, sont pressés de reculer, de se débarrasser de l'objet de leur flamme qui n'en est pas une: "Vivent l'Amour et les feux de paille!..."<sup>2</sup> Leur attitude, ou plus exactement leur velléité se trouve développée dans les vers suivants:

En tête à tête avec la femme  
Ils ont toujours l'air d'être un tiers,  
Confondent demain avec hier,  
Et demandent Rien avec l'âme!

Jurent "je t'aime!" l'air là-bas,  
D'une voix sans timbre, en extase,  
Et concluent aux plus folles phrases<sup>3</sup>  
Par des: "Mon Dieu, n'insistons pas?"<sup>3</sup>

M. Jankélévitch cite les deux premiers vers, pour illustrer le comportement ironique et la prudence égoïste. D'après

---

1 O. C., I, p. 226.

2 Ibid., II, p. 155.

3 Ibid., I, p. 225.

lui, les Pierrots de Laforgue sont des sophistes, des "paral-  
lélistes, à mi-chemin entre deux idées". Sans avoir tort dans  
le détail, ils n'ont pas pour autant raison dans l'ensemble.<sup>1</sup>  
Ce sont de vrais tricheurs. Dès qu'un sentiment semble au-  
thentique chez eux, ils pensent déjà à autre chose et sont  
absents. Jankélévitch, qui attribue aux Pierrots une conscience  
ironique, se demande où est leur vraie personne et répond  
qu'elle n'est pas là, mais toujours ailleurs, à moins qu'elle  
ne soit nulle part.<sup>2</sup> En analysant la conscience ironique qui,  
d'après lui, est aérienne, insaisissable, espiègle, se subdivi-  
sant à l'infini, et qui, prise sur le fait s'évade chaque  
fois, Jankélévitch est sans doute près de la philosophie de  
l'Inconscient et de l'idée de M. Mockel, pour qui l'âme humai-  
ne est un perpétuel devenir.<sup>3</sup> Cette attitude, ce mouvement con-  
tinu, ce port de masques les plus variés, est appelé art d'ef-  
fleurer ou ironie sur soi par le philosophe français.

C'est cet art que possèdent les Pierrots. Inspirés de la  
conscience ironique, ils préfèrent papillonner de plaisir en  
plaisir et goûter de tout sans se poser nulle part.<sup>4</sup> Ils sont  
donc des ironistes en amour aussi. Au lieu de s'engager émo-  
tionnellement ils suivent la devise "n'insistons pas". Les  
Pierrots sont des intellectuels, des asexuels, pour qui le  
côté biologique de la vie semble plutôt antipathique. "Vivre?  
les serviteurs feront cela pour nous," s'écrie Axel.<sup>5</sup> Comme  
le souligne M. Jankélévitch, l'ironiste n'aime qu'avec une

---

1 Jankélévitch, op. cit., p. 35.

2 Ibid.

3 Mockel, Esthétique du symbolisme, p. 3. Cf. aussi  
Bergson, L'évolution créatrice.

4 Jankélévitch, op. cit., p. 36.

5 Villiers de L'Isle d'Adam, Axel, p. 261; cité par M.  
Ojala dans op. cit., I, p. 21.

petite portion de son âme. Il ne fait que badiner avec tous les sentiments. Ainsi, il connaît la préface de toutes les passions, mais rien que la préface; il s'en va toujours avant l'accomplissement. L'amour ironique est un éternel avant-propos qui joue avec les préliminaires sans s'engager à fond. Il évite l'appassionato, pour citer encore Jankélévitch.<sup>1</sup> Le dandy Johannes, dans le Journal du séducteur de Kierkegaard, est un représentant typique de cet amour ironique. Il aime surtout le désir, l'angoisse, la séduction des commencements. D'après son propre aveu, il est fort surtout dans les préliminaires.

Dans l'amour comme dans les autres domaines de la vie, on se comprend toujours mal, car on n'est pas sur le même niveau d'expérience. Pierrot est un philosophe, un bouddhiste, tandis que la femme est une créature banale, sans profondeur. Il y a l'ironie des malentendus, y comprise celle des malentendus plus ou moins volontaires:

Coeur de profil, petite âme douillette,  
Tu veux te tremper un matin en moi,  
Comme on trempe, en levant le petit doigt,  
Dans son café au lait une mouillette!

Et mon amour, si blanc, si vert, si grand,  
Si tournoyant! ainsi ne te suggère  
Que pas-de-deux, silhouettes légères  
A enlever sur ce solide écran!

Adieu. - Qu'est-ce encor? Allons bon, tu pleures!<sup>2</sup>

Nous sommes tout d'un coup dans l'atmosphère lourde et banale des scènes de ménage:

Eh bien? je t'ai blessée?  
Ai-je eu le sanglot faux,

---

1 Op. cit., p. 36.

2 Laforgue, O. C., I, p. 238.

Que tu prends cet air sot  
De la Cruche cassée?<sup>1</sup>

"L'éternel féminin" attire, bien sûr, mais l'amour est à la fois une "force sale et ridicule", comme nous l'avons vu dans les Complaintes. D'après Kierkegaard, la passion amoureuse place le tout de l'homme dans une relation ridicule avec la femme, être fantasque et dépourvu d'intérêt réel. Du même coup est supprimée l'activité de la pensée qui constitue la valeur même de l'attitude esthétique.<sup>2</sup> Le philosophe danois est d'avis qu'il faudra faire quelque chose pour enlever à l'érotisme son aspect de satisfaction matérielle. Donc il ne faut pas tomber dans le piège de la possession charnelle. Le nouveau programme "esthétique" de Kierkegaard consiste à tenter une jeune fille et à l'attirer à soi, sans souci de la prendre. C'est aussi celui des Pierrots, tandis que Faust est "un titan, qui cherche dans la connaissance, puis dans l'amour, l'accomplissement de sa nature géniale".<sup>3</sup>

Lohengrin n'est qu'un prolongement des Pierrots, comme l'avance ingénieusement M. Ramsey. Tout comme Hamlet et Persée, il représente en quelque sorte l'éphèbe qui, beau, jeune et un peu efféminé, incarne l'idéal masculin de l'esthétisme de l'époque.<sup>4</sup> Dans la nouvelle Lohengrin, fils de Parcifal, le héros donne une réponse fort pierrotique à l'insistance de sa bien-aimée Elsa qui propose: "Aime-moi, à petit feu, inventorie-moi..."

- Mais, vous divaguez? Vous me feriez craindre pour votre...<sup>5</sup>

Malgré toute sa bonne volonté Lohengrin, qui aspire à l'Idéal, trouve la situation insupportable. Sur son oreiller changé en cygne, il quitte la salle nuptiale, pour se diri-

---

1 Laforgue, O. C., I, p. 239.

2 P. Mesnard, Kierkegaard, sa vie, son oeuvre, p. 23.

3 Dictionnaire des littératures, II, Paris, 1968, p. 1565.

4 Ce personnage, qui aime les bibelots, les vêtements et les fleurs, plus que le commun des hommes, éprouve une aversion devant la femme mûre et la maternité. Cf. M. Ojala, Aestheticism, I, p. 29 s. et II, p. 120 s. - Voir aussi la description de Persée, dans Moralités lég., p. 214.

5 Op. cit., p. 116.

ger vers le Saint-Graal, vers la "liberté méditative... vers les altitudes de la Métaphysique de l'Amour, aux glaciers miroirs que nulle haleine de jeune fille ne saurait ternir de buée pour y tracer du doigt son nom avec la date!"<sup>1</sup>

Hamlet représente lui aussi un amant instable. Le jour même de la mort de sa bien-aimée, il s'éprend de la petite actrice Kate. Il serait même parti pour Paris avec elle si la mort ne l'avait pas surpris sur la tombe "de la déjà mystérieuse et légendaire Ophélie".<sup>2</sup> Hors d'atteinte, celle-ci redevient intéressante: l'attitude esthétique est de nouveau possible. Ce sont d'ailleurs les femmes légendaires et historiques qui, en plus des vierges, semblent représenter la femme idéale chez Laforgue.

Le portrait de Dorian Gray de Wilde comporte un épisode qui nous intéresse ici. Pour Sibyl Vane, actrice, c'est l'expérience sentimentale, la vie, qui l'emporte sur l'art. Ayant connu l'amour elle joue moins bien; elle voit l'artificiel de son art et la médiocrité, voire le dégoûtant du milieu théâtral. En revanche, c'est l'actrice en tant que talent et beauté extraordinaire au service de l'art qui, seule, pouvait inspirer de l'amour à Dorian Gray.

Pour les Fierrots, disciples de la philosophie védique, l'amour est également surtout une attitude esthétique:

Je te vais dire: moi, quand j'aime,  
C'est d'un cœur, au fond sans apprêts,  
Mais dignement élaboré  
Dans nos plus singuliers problèmes.

Ainsi, pour mes mœurs et mon art,  
C'est la période védique  
Qui seule à bon droit revendique  
Ce que j'en "attelle à ton char".

Comme c'est notre Bible hindoue  
Qui, tiens, m'amène à caresser,  
Avec ces yeux de cétacé,  
Ainsi, et bien sans but, ta joue.<sup>3</sup>

Il y a un détachement complet de la part de l'amoureux,

---

1 Ibid., p. 119.

2 Ibid., p. 58.

3 O. C., I, p. 237.

ce qui avec le vide sentimental ainsi né forme une contradiction ironique entre l'attitude de la séduite et celle du séducteur. Le dandysme sentimental des Pierrots conduit à une absurdité fondamentale dans les relations des deux sexes, comme nous pouvons le constater en lisant la petite ébauche Pierrot fumiste. Dans cette pièce, le comportement de Pierrot vis-à-vis de Colombine, sa jeune femme, fait d'elle la victime, au moins en partie, de ce genre d'esthétisme décadent, dont parle Kierkegaard. D'après cette esthétique nouvelle il "ne faut plus voir dans la séduction qu'un art particulièrement distingué où l'homme se propose de révéler la femme à elle-même."<sup>1</sup>

Dans le poème Autre complainte du Lord Pierrot, il y a tout un programme de l'indifférence. L'attitude intellectuelle du séducteur forme un frappant contraste avec les répliques féminines:

Celle qui doit me mettre au courant de la Femme!  
Nous lui dirons d'abord, de mon air le moins froid:  
"La somme des angles d'un triangle, chère âme,  
Est égale à deux droits."

Et si ce cri lui part: "Dieu de Dieu! que je t'aime!"  
- "Dieu reconnaîtra les siens." Ou piquée au vif:  
- "Mes claviers ont du coeur, tu seras mon seul thème!"  
Moi: "Tout est relatif."

De tous ses yeux, alors! se sentant trop banale:  
"Ah! tu ne m'aimes pas; tant d'autres sont jaloux!"  
Et moi, d'un oeil qui vers l'Inconscient s'emballe:  
"Merci, pas mal; et vous?"

- "Jouons au plus fidèle!" - "A quoi bon, ô Nature!"  
"Autant à qui perd gagne!" Alors, autre couplet:  
- "Ah! tu te lasserai le premier, j'en suis sûre..."  
- "Après vous, s'il vous plaît."

Enfin, si, par un soir, elle meurt dans mes livres,  
Douce; feignant de n'en pas croire encor mes yeux,  
J'aurai un: "Ah ça, mais, nous avions De Quoi vivre!  
C'était donc sérieux?"<sup>2</sup>

---

1 Mesnard, op. cit., p. 23.

2 O. C., I, p. 136 s. A noter l'ironie des majuscules, dans l'avant-dernier vers. Laforgue joue fréquemment avec ce moyen typographique.

Dans la première strophe, moi est une fois remplacé par nous, comme si Lord Pierrot avait un complice à qui il révélerait ses intentions. C'est avec son second moi qu'il parle.<sup>1</sup> Il s'agit ici sans doute du même phénomène que nous rencontrons chez Kierkegaard. Dans le récit In vino veritas, le jeune convive anonyme souligne que l'amour est toujours comique aux yeux d'autrui. Il précise: "Je sais que la réflexion est toujours un tiers et c'est pourquoi je ne puis aimer sans être en même temps dans ma réflexion un tiers pour moi-même."<sup>2</sup> C'est sous cette lumière que l'attitude des Pierrots devient logique. Chez eux le second moi, sous le contrôle de l'intelligence, est partout présent, toujours prêt à annihiler l'enthousiasme sentimental.

D'après le Danois, il y a en plus une différence essentielle entre l'homme et la femme, une différence dont parle aussi Laforgue<sup>3</sup> et qui semble logique si l'on envisage le rôle de la femme à la lumière de l'Inconscient. C'est qu'il "convient à l'homme d'être absolu, d'agir dans l'absolu, d'exprimer l'absolu; la femme prend place dans le relatif".<sup>4</sup> Toute corrélation réelle entre deux êtres aussi divergents devient impossible. C'est cette impossibilité de toute entente réelle que Laforgue a voulu faire ressortir dans plusieurs de ses vers et aussi dans l'Autre complainte du Lord Pierrot que nous venons de citer.

La vérité géométrique de la première strophe forme un contraste avec l'instabilité qui s'attache aux choses appartenant

---

1 Voir la présente étude sous l'Ironie romantique, p. 110.

2 Kierkegaard, Le stade esthétique, p. 245.

3 Voir O. C., I, p. 72 ss. et passim,

4 Kierkegaard, op. cit., p. 262.

au domaine des sentiments, comparées avec la science.<sup>1</sup> Son style matter-of-fact, qui normalement n'est guère employé en de pareilles occasions, peut paraître étonnant, mais il nous fait aussi comprendre l'éternel malentendu qui fausse les relations humaines. Etant donné leur absurdité, les répliques échangées entre Lord Pierrot et son interlocutrice imaginée font penser à certains dialogues d'Ionesco, qui peut faire converser deux personnages sans que les paroles de l'un aient la possibilité d'être enregistrées par l'autre. La situation est sans issue dans la poésie citée ci-dessus, car les réponses de Lord Pierrot et son ignorance feinte excluent toute possibilité d'entente mutuelle. Pierrot garde constamment la distance ironique, vis-à-vis des effusions amoureuses de son partenaire. L'automatisme des répliques maniérées, comme "Tout est relatif", "Merci, pas mal; et vous?", "Après vous, s'il vous plaît", relève du comique. Mais, bien que ces phrases banales n'aient au fond aucun rapport avec le reste du texte, elles semblent pourtant enchaîner assez logiquement l'idée générale, tout en formant une contradiction ironique avec les répliques de la femme. Tous les deux se disent des clichés. Seulement, Pierrot le fait d'une façon réfléchie. Il est conscient du comique dans l'amour et c'est pour sauver la face devant sa réflexion qu'il adopte cette attitude détachée de l'amoureux mental.

---

1 Cette poésie a été interprétée différemment par M. Ramsey qui, op. cit., p. 136 s., associe le sentiment de fatalisme au théorème du poème; il se reporte à une lettre de Laforgue, O. C., V, p. 118. Il pourrait s'agir là aussi de l'absolu masculin opposé au relatif féminin, dont parle Kierkegaard: voir page précédente.

Faisant fonction de soupape de la sentimentalité du siècle passé, Pierrot a toujours été un personnage à plusieurs visages, car chaque écrivain ou peintre qui s'est servi de lui comme porte-parole, l'a accommodé à sa façon. Chez Laforgue, il assume un rôle particulièrement complexe. Avec son attitude intellectuelle et son caractère éphémère il symbolise la conscience ironique, mais en même temps, sur un plan plus général, il représente l'homme moderne de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, avec ses contradictions, ses névroses et son esthétisme.

Bien fréquemment, le clown a servi à symboliser la création littéraire et le poète lui-même. C'est le cas dans la poésie de Théodore de Banville, Le saut du tremplin, qui contient un développement intéressant du thème de l'élévation et de la libération. En tant que parnassien Banville voit dans l'acrobate le pendant le plus exact du poète.<sup>1</sup> Chez Laforgue, on peut également identifier le Pierrot avec le poète et l'artiste en général:

Jonglons avec les entités,  
Pierrot s'agite et Tout le mène!<sup>2</sup>

Ce deuxième vers subit une modification éloquente quand il figure comme devise du chapitre L'art moderne en Allemagne, dans les Mélanges posthumes: "L'artiste s'agite; l'Inconscient le mène."<sup>3</sup> C'est afin de jouir d'une plus grande liberté de mouvements, pour se moquer de lui-même, par exemple, que l'artiste a recours

---

1 Lemaître, La poésie depuis Baudelaire, p. 19. Dans certains vers compris dans son Also sprach Zarathustra, Nietzsche met en parallèle le pitre et le poète.

2 O. C., I, p. 134.

3 P. 196.

au personnage fictif du clown. Grâce à sa conduite éphémère, basée sur la convention bi-millénaire ou plus, celui-ci peut en effet exprimer les dispositions de l'esprit de l'auteur, sans paraître trop artificiel ou déplacé. Au lieu de rompre l'illusion par sa propre intervention, comme dans l'ironie romantique, le poète se cache derrière le masque du clown.

Le rôle de l'artiste comme celui du clown est de divertir, de trouver toujours quelque chose de nouveau et d'intéressant.<sup>1</sup> "Pierrot sait mal son rôle"<sup>2</sup> s'il n'y réussit pas. Il est dans la même situation que le fou de cour dont la profession consistait à distraire.<sup>3</sup> Ce parent lointain des Pierrots était souvent inférieur aux autres servants, quant à son extérieur: il était bossu, laid et antipathique, la plupart du temps. Mais cette infériorité, il la compensait par un esprit vif et railleur et même malicieux. Pourtant, il devait s'adapter à l'humeur de son maître et essayer de trouver les moyens de lui plaire. Jouant ainsi un rôle qui lui était imposé, le fou du roi était à la merci de son souverain parfois bien capricieux. Très souvent l'artiste - et le génie en général - est en quelque sorte également un infirme, un anormal, un "hypertrophié", qui est à la merci de l'incompréhension de ses contemporains.<sup>4</sup> A première vue, le personnage complexe de Pierrot représente donc un manque de pouvoir frappant. C'est un pantin à ficelle qui ne semble pas avoir d'existence pleine et authentique. Il est tiraillé par son public qui lui demande d'être de plus

---

1 Cf. Laforgue, Mélanges posthumes, pp. 151, 153, 177.

2 O. C., I, p. 153.

3 Cf. Kott, op. cit., p. 162.

4 Cf. Laforgue, op. cit., I, p. 15 s., et Hartmann, op. cit. I, p. 419. Cf. aussi Baudelaire, l'Albatros.

en plus drôle.<sup>1</sup>

D'un autre côté, le fou est pourtant un personnage supérieur. Il distrait son maître par des extravagances voulues et par une verve impertinente. Il lui est permis de dire des choses que l'on ne supporterait pas de la part de n'importe qui. Il est même cruel: c'est de la cruauté du pouvoir, du mépris profond. La bouffonnerie est une philosophie, comme l'exprime M. Kott.<sup>2</sup> Elle représente la forme la plus achevée du dédain absolu.

Puisque le clown est un personnage éphémère par excellence, un farceur qui ne doit pas être pris au sérieux, il jouit d'une liberté d'action et d'opinion plus grande. Il s'ensuit un détachement ironique indispensable. Dans une société strictement réglementée, le clown est quelquefois de première importance parce qu'il peut servir de <sup>vérité</sup> soupape de sûreté. Sous le masque de plaisanterie inoffensive, les vérités même délicates peuvent être prononcées par lui. Il s'agit alors d'une démystification libératrice, car la philosophie du clown est de dire la vérité et de démystifier. L'État lui-même a quelquefois vu le bienfait de ce genre de soupape. Ainsi M. Empson avance que les soviets avaient engagé deux clowns, Bim et Bom, à dire sur le gouvernement des vérités pour lesquelles n'importe qui sauf eux aurait perdu sa tête.<sup>3</sup> Le Français de nos jours lit avec grand plaisir toutes les clowneries concernant son président et son gouvernement, dans le "Canard enchaîné", ou il assiste aux représentations des chansonniers qui sont célèbres pour leur verve parodique.

---

1 Cf. Laforgue, O. C., I, p. 135.

2 Op. cit., p. 70.

3 W. Empson. Double Plots, dans Stallmann, Critiques....

Les Pierrots de Laforgue ne disent pas de vérités ingrates sur le gouvernement; pourtant leur tâche est de servir d'observateurs critiques dans un monde de tabous et de demi-vérités. Comme le précise Leszek Kolakowski, la philosophie des bouffons est celle qui, à chaque époque, démasque comme douteux ce qui passe pour être le plus intangible. Cette philosophie fait éclater les contradictions de ce qui semble patent et incontestable, expose à la risée publique les évidences du bon sens et trouve ses raisons dans l'absurdité. Le clown-ironiste n'a pas d'illusions. Il voit l'apparence de tout, de nos lois, de notre ordre moral, et de l'ordre du monde en général. Il voit la réalité qui dépasse la réalité extérieure.<sup>1</sup>

L'exclamation de Pierrot: "Tiens! l'Univers est à l'envers"<sup>2</sup> est une constatation d'une logique clownesque, à première vue. Pourtant, à l'instar du poète, dont il est le porte-parole, il est amené à considérer avec ironie l'ordre habituel du monde. Parvenu à ce stade de conscience le plus profond, il ne trouve plus nulle part de contradiction logique. Les routines et les distinctions de notre connaissance "normale" perdent pour lui toute gravité, et il se livre volontiers au jeu qui les brouille, les déplace, en souligne l'inconsistance.<sup>3</sup> Ainsi le clown de Laforgue, qui peut sembler un personnage fort contradictoire, est dans un sens une création bien logique. Avec son attitude éphémère et ironique il fait ressortir d'une façon éclatante ce qu'il y a de factice et d'absurde dans le monde. Ainsi, il crève le décor des conventions.

---

1 Nous référons d'après Kott, op. cit., p. 164 s.

2 Laforgue, op. cit., I, p. 133.

3 André Breton, De l'humour noir, Paris, 1937, préface d'Albert Béguin.

PARODIE

Parodie dans la prose

La revue La Vogue, éditée par Gustave Kahn, publie en 1886-1887 cinq nouvelles de Laforgue: Hamlet, Le miracle des roses, Lohengrin, Salomé et Persée et Andromède. Augmentées d'une sixième, Pan et Syrinx, parue dans la Revue Indépendante, elles furent réunies en 1887 en un seul volume posthume intitulé Moralités légendaires.

Cet ouvrage connut un succès considérable et les imitations en sont nombreuses. Le nom du recueil est significatif. Au moyen âge, la moralité était une oeuvre d'art appréciée visant à l'édification et dont les personnages étaient des allégories. Mais ce n'est pas à l'élévation de l'âme des lecteurs au sens conventionnel que Laforgue destine ses légendes: il s'agit de variations ironiques de thèmes connus.

Dans la mythologie antique, l'auteur puise la scène de Persée qui libère Andromède et celle de Pan poursuivant la nymphe Syrinx qui se transforme en roseaux. Il reprend aussi la romance médiévale de Lohengrin, mêlant la légende du chevalier au Cygne à un épisode du cycle de Saint-Graal, de même que le thème d'Hamlet et celui, biblique, de Salomé. D'autres auteurs français modernes avaient déjà traité ce dernier, Flaubert dans son Hérodias, Mallarmé dans sa pièce inachevée intitulée Hérodjade, fameux spécimen de la psychologie des profondeurs bien avant Freud et ses disciples. Dans une lettre de 1882, Laforgue écrit qu'il connaît toute la partition d'Hérodjade, opéra de Massenet, qui venait d'être représenté à Bruxelles. "L'apparition", aquarelle de Moreau traitant le même sujet, fut exposée au salon de 1876. La pièce Salomé d'Oscar Wilde fut d'ailleurs imprimée d'abord en français, en 1893. La figure de Pan a

été évoquée dans l'Après-midi d'un faune de Mallarmé, illustré par Manet, et dont Debussy devait tirer son inspiration.

Mallarmé, qui était très admiré par Laforgue, a scruté aussi le personnage toujours captivant du prince de Danemark. Les sujets traités par Laforgue sont donc dans l'air. Le miracle des roses,<sup>1</sup> inspiré par la ville d'eaux allemande Bade, qu'il visitait souvent avec la cour, et par les souvenirs d'une course de taureaux, forme une exception, en ce sens qu'il ne semble pas suivre un modèle préexistant.

Sous la plume de Laforgue, les histoires classiques ont subi une cure de rajeunissement considérable. Modernisées, elles sont devenues plus accessibles aux lecteurs sophistiqués de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Les naturalistes proclamaient qu'il existe une réalité en soi, que le peintre et l'écrivain ont mission de reproduire fidèlement, tandis que pour les pré-symbolistes, dont Laforgue est un digne représentant, l'artiste doit être libéré de toute servitude, que ce soit d'objet, de race, de milieu, de temps. L'âme humaine a le droit de jouer avec les images, les émotions et les idées; cette âme peut s'évader hors du moment et du lieu, se plaire aux légendes de tous les siècles et de tous les pays.<sup>2</sup> Laforgue a su bien profiter de ce droit, mais en parodiant les protagonistes de ses Moralités légendaires, il semble protester contre l'avis de Taine, d'après lequel il faut dépeindre des héros plutôt que des contemporains.<sup>3</sup> Tout en rajeunissant ingénieusement les histoires anciennes et en appliquant des caractéristiques des contemporains aux héros légendaires, il

---

1 Cf. le titre de l'ouvrage de Jean Genêt: Le miracle de la rose!

2 Hauteceur, op. cit., p. 207 s.

3 Pour cette opinion de Taine, voir ibid., p. 131 ss.

change complètement le style général des contes, il les a transposés en un ton tout différent.

En parodiant, le satiriste prend comme point de départ soit une oeuvre déjà existante, rédigée dans un sens sérieux, soit/ <sup>toute/</sup> une forme littéraire.<sup>1</sup> Bien qu'il ne soit pas toujours facile de faire la distinction entre les différents genres de parodies, celle qui s'applique plutôt au contenu est dite matérielle, tandis que celle qui met en jeu la forme littéraire est formelle. Dans les Moralités légendaires, c'est surtout le contenu des mythes anciens qui est visé, mais ailleurs l'oeuvre de Laforgue offre aussi quelques spécimens de la parodie de forme.

L'essentiel est donc une imitation, mais pas une imitation pure et simple. Pour qu'il s'agisse de vraie parodie, il faut que l'imitateur rende l'oeuvre ou la forme ridicule en y glissant des idées contradictoires - les Moralités en contiennent une quantité - ou aussi en exagérant les devises esthétiques.<sup>2</sup>

Dans Hamlet,<sup>3</sup> nous avons le même décor et les mêmes éléments essentiels que dans la pièce de Shakespeare, depuis les monologues du prince danois et la fameuse représentation théâtrale, jusqu'à la mort de Polonius et d'Ophélie. Mais en insérant des données modernes dans cet ouvrage classique, Laforgue le rend bien surprenant et nouveau. Dans l'histoire

---

1 Hight, Anatomy of Satire, p. 13. A l'instar de Worcester, Hight range l'ironie sous la satire.

2 Ibid.

3 Cette nouvelle s'appelle Hamlet, ou les suites de la piété filiale.

médiévale, il glisse tout d'abord ses propres idées philosophiques. Ces idées, il les fait paraître ridicules, en les mettant dans des formes et des contextes peu appropriés.<sup>1</sup>

A l'instar des Pierrots, son Hamlet est disciple de l'Inconscient:

Méthode, Méthode, que me veux-tu? Tu sais bien que j'ai mangé du fruit de l'Inconscience!<sup>2</sup>

L'auteur accentue la parodie en appliquant exprès l'image biblique.

Dans les autres Moralités aussi, la philosophie de l'Inconscient joue un rôle important. Ainsi, par exemple, en dansant pour le Tétrarque, Salomé profère une tirade curieuse, pleine d'hermétisme, qui contient des allusions nettes à la philosophie de Hartmann. Andromède, de son côté, a appris dans son enfance un "petit poème sacré" par la bouche du Dragon, le Monstre. C'est dans la Vérité sur le cas de Tout qu'elle dit, par exemple:

Au commencement était l'Amour, loi organisatrice universelle, inconsciente, infaillible... Et donc, de même que l'évolution fatale humaine, dans le sein de la mère, est une miniature réflexe de toute l'évolution terrestre, l'évolution terrestre n'est qu'une miniature réflexe de la Grande Evolution Inconsciente dans le Temps.<sup>3</sup>

Pourtant cette prière ne représente pour Andromède que "la douceur des leçons apprises"; l'auteur semble insinuer que le savoir humain, philosophique ou autre, n'est souvent qu'une litanie répétée par coeur.

Hamlet n'ignore point la philosophie de Kant non plus:

---

1 Cf. Highet, op. cit., p. 13.

2 Laforgue, Moralités légendaires, p. 17.

3 Ibid., p. 207.

Tu sais bien que c'est moi qui apporte la loi nouvelle au fils de la Femme, et qui vais détrônant l'Impératif Catégorique et instaurant à sa place l'Impératif Climatérique!<sup>1</sup>

Lorsqu'il se rend compte de son peu de zèle quant à la vengeance il se disculpe, à genoux, devant le portrait de son père: "Pardon! Pardon, n'est-ce pas père? Au fond tu me connais..." Et il trouve une excuse bien pratique dans la doctrine naturaliste: "D'ailleurs, tout est hérité. Soyons médical et nature, et nous finirons par y voir clair."<sup>2</sup> La nouvelle contient également des notations sur la psychologie et les idées sociales du XIX<sup>e</sup> siècle. L'auteur a fait d'Hamlet un mélange curieux du prince de Danemark, immortalisé par Shakespeare, et de Saint Julien l'Hospitalier, à qui Flaubert a consacré une de ses nouvelles.

En tuant des oiseaux le prince a donné libre cours à ses impulsions destructives. Un certain sadisme, qui n'appartient pas normalement à l'image du prince danois, s'attache au caractère d'Hamlet chez Laforgue. Ce sont les impulsions de l'Inconscient qui le font agir:

Un dernier spasme le pousse à prélever sur les victimes qui n'avaient pu s'aller cacher pour mourir, et qu'il retrouvait en son chemin, une livre d'yeux crevés; il s'y lava les mains, il s'en graissa les phalanges, il faisait craquer ses phalanges, déjà tout tiraillé de malaise.<sup>3</sup>

La vue joue un rôle important chez Laforgue, qui parle du "regard incarné", etc. En général l'oeil symbolise la vigilance, l'omniscience, Dieu.<sup>4</sup> Serait-ce ici une sorte de trans-

---

<sup>1</sup> Moralités légendaires, p. 17. Cf. aussi Les ennuis non rimés, Paris, s. d., où l'auteur fait allusion à l'Impératif Climatérique.

<sup>2</sup> Moralités légendaires, p. 21.

<sup>3</sup> Ibid., p. 31, Les yeux crevés font penser à certaines manifestations surréalistes du XX<sup>e</sup> siècle.

position vindicative visée contre la surveillance divine.

La suite de ce passage souligne encore, avec un cynisme considérable, l'absurdité et la fragilité des institutions humaines:

Ah! c'était LE DEMON DE LA REALITÉ! l'allegresse de constater que la Justice n'est qu'un mot, que tout est permis - et pour cause, nom de Dieu! - contre les êtres bornes et muets.<sup>1</sup>

Mallarmé était hanté par le démon de l'analogie, Laforgue par celui de la réalité qui lui fait voir les choses d'un oeil critique. Le passage imprimé en caractères gras fait sans doute une allusion parodique aussi bien à l'auteur lui-même qu'à Mallarmé. Toute la scène en question rappelle les récits cynique de Lautréamont.

Hamlet est pourtant sensible à la voix de la conscience car il "a songé presque à s'assassiner, ou du moins à se balaférer, en expiation".<sup>2</sup> Le ton parodique est souligné par les expressions presque et du moins aussi bien que par le degré diminuant des verbes. Le lendemain, Hamlet change d'avis complètement, comme cela lui arrive. Il ridiculise sa faiblesse de la veille en des termes pleins de verve satirique:

Hah! ai-je été assez ridicule! Et les guerres! Et les tournées d'abattoir des siècles du monde antique, et tout! Piteux provincial! Cabotin! Pédicure!<sup>3</sup>

Le commentaire qui suit contient une allusion nette concernant les idées psychologiques modernistes; c'est du freudisme par anticipation! A noter d'ailleurs l'emploi du terme

---

1 Op. cit., p. 31.

2 Ibid., p. 32.

3 Ibid.

anglais animal spirits, de même que les adjectifs antéposés irréparable - petit - simple:

Hamlet ne s'affecte donc pas plus que ça de l'irréparable meurtre de ce petit oiseau, - un simple coup de soupape accordé à ses animal spirits.<sup>1</sup>

Mêlée d'ironie existentialiste, une satire sociale que marquent les caractéristiques de la philosophie socialiste du XIX<sup>e</sup> siècle - à noter les termes capitaliste et prolétaire - se dégage d'une façon frappante des passages suivants:

Il croise des troupeaux de prolétaires, vieux, femmes, et enfants, revenant des bagnes capitalistes quotidiens, voués sous leur sordide destinée.

- Parbleu! songe Hamlet, je le sais aussi bien que vous sinon mieux; l'ordre social existant est un scandale à suffoquer la Nature! Et moi, je ne suis qu'un parasite féodal. Mais quoi! Ils sont nés là-dedans, c'est une vieille histoire, ça n'empêche pas leurs lunes de miel, ni leur peur de la mort; et tout est bien qui n'a pas de fin. - Eh oui! Levez-vous un beau jour! mais pour qu'alors ça finisse! Mettez tout à feu et à sang! Ecrasez comme punaises d'insomnies les castes, les religions, les idées, les langues! Refaites-nous une enfance fraternelle sur la Terre, notre mère à tous, qu'on irait pâturer dans les pays chauds.<sup>2</sup>

Signalons aussi que Laërtes, le frère d'Ophélie, est très populaire, très aimé sûrement parce qu'il "s'occupe de la question des logements d'ouvriers".<sup>3</sup> Mais Hamlet, lui, se rend compte de sa folie d'apôtre et il incite:

Ne soyons pas plus prolétaire que le prolétaire. Et toi, Justice humaine, ne soyons pas plus forte que la Nature.<sup>4</sup>

En effet c'est la nature qui "pousse l'homme à tuer son sem-

---

1 Op. cit., p. 32.

2 Ibid., p. 34.

3 Ibid., p. 38.

4 Ibid., p. 35.

blable, à le manger, à le séquestrer, à le torturer... Le mal se fait sans effort, naturellement, par fatalité; le bien est toujours le produit d'un art."<sup>1</sup>

Le caractère d'Hamlet, dont la folie est décrite sur un ton assez vulgaire, mais non sans charme, ressort de ses monologues. Son inconstance, due en partie aux impulsions de l'Inconscient, en partie au contrôle de la réflexion, est parodiée d'une façon bien nette.<sup>2</sup> C'est un rêveur lunaire, semblable aux Pierrots, qui ne sait pas se décider. Le même genre d'indécision caractérise aussi Lohengrin, tyrannisé comme Hamlet, par l'Idéal.<sup>3</sup> Les deux héros, qui sont sûrement les personnages les plus originaux de Laforgue, ne peuvent pas s'acclimater pleinement à la réalité. Ce thème de l'inadaptation, due à une intelligence vive et à un sens critique particulièrement aigu, est un des leitmotivs de toute l'œuvre de Laforgue.

Bien qu'épris d'elle, Hamlet parle d'Ophélie en des termes bien peu respectueux:

Elle n'est cependant pas si lourde... J'oubliais, elle doit être gonflée d'eau comme une outre, petite sale..."<sup>4</sup>

Mais au même moment il la déplore:

Oh! mon Dieu! Maintenant j'apprécie ses grands regards bleus! Pauvre, pauvre jeune fille! Si maigre et si héroïque!

---

1 Baudelaire, Oeuvres complètes, p. 911 s.

2 Au printemps dernier, une adaptation théâtrale de l'Hamlet de Laforgue a été donnée au théâtre de l'Alliance Française, à Paris. A notre avis la présentation était trop pathétique: on n'a pas suffisamment mis en relief l'élément parodique de la pièce, sauf vers la fin.

3 Cf. Euchon, op. cit., p. 109.

4 Laforgue, Op. Cit., p. 43.

Les deux adjectifs qui n'appartiennent pas au même registre relèvent du comique. L'auteur associe l'héroïsme et le volume corporel. Il s'agit de la même attitude ambivalente envers la femme dont nous avons parlé sous la rubrique d'ironie cosmique. Hamlet est un Don Juan qui aimerait attirer à lui l'admiration des femmes, mais qui voudrait en même temps se débarrasser d'elles. En plus, c'est un vrai jaloux. Il trouve qu'on le vole, lorsque Ophélie porte des robes décolletées à la mode. "Au vrai jaloux, tout porte ombrage, tout est sujet d'inquiétude. Une femme le trahit déjà seulement parce qu'elle vit et qu'elle respire."<sup>1</sup> Hamlet vit donc dans une situation foncièrement ironique de tous les points de vue.

Tous les détails concernant aussi bien la philosophie ou la science que la vie de tous les jours du XIX<sup>e</sup> siècle nous paraissent d'autant plus amusants que nous savons que l'action de la nouvelle se déroule "le 14 juillet 1601", comme le précise l'auteur. Cette date paradoxale est significative pour le lecteur français et fait ressortir la parodie. Notons aussi l'année, 1601. L'auteur fait évidemment allusion à Shakespeare qui, comme on le sait, avait achevé sa pièce célèbre avant 1603. Il y a donc un jeu ingénieux d'exactitude et d'anachronisme, comme d'ailleurs dans toutes les nouvelles de Laforgue.

Dans celle intitulée Salomé, nous trouvons une parodie charmante des coutumes de la société moderne, travesties en manières anciennes. Il s'agit d'un mélange des traits authentiques de l'époque de Salomé et des traits modernistes. La

---

1 Anatole France, Le jardin d'Epicure, Paris, 1895, p. 34. - El perro del hortelano de Lope de Vega a également trait à cette faiblesse humaine; jalousie et vanité font que la comtesse Diane agit en chien du jardinier, d'après un vieux slogan: "ni come ni deja comer."

mention faite du palet, jeu qui date du XIII<sup>e</sup> siècle, et du tabac trahit bien la parodie:

On entendait les gens des Princes du Nord et ceux du Tétrarque rire aux éclats, dans la cour où convergeaient les gouttières, rire sans se comprendre, jouant aux palets, échangeant leurs tabacs. On montrait à ces collègues étrangers comme veulent être étrillés les éléphants blancs...<sup>1</sup>

La conversation dans la cour du Tétrarque contient également des notions modernes; elle n'est même pas exempte de darwinisme:

Les Princes du Nord disaient l'autorité, armée, religion suprême, sentinelle des repos, du pain et de la concurrence internationale, s'embrouillaient et, pour couper court, citaient ce distique en manière d'épiphonème:

Et tout honnête homme, d'ailleurs, professe  
Le perfectionnement de l'Espèce.<sup>2</sup>

La description de ces nobles et de leur façon de se parer est minutieusement précise et amusante:

Lesdits Princes du Nord, sanglés, pommadés, gantés, chamarrés, la barbe étalée, la raie à l'occiput (mèches ramenées sur les tempes pour donner le ton aux profils des médailles), attendaient, appuyant d'une main leur casque sur la cuisse droite...<sup>3</sup>

Dans son Hérodias, Flaubert dresse la scène correspondante avec une sobriété et une précision typiques de lui: "Du fard aux pommettes, la barbe en éventail, et de la poudre

---

1 Laforgue, op. cit., p. 124 s. Ramsey, op. cit., p. 161, critique la façon de Laforgue de singer l'Hérodias de Flaubert.

2 Laforgue, op. cit., p. 143.

3 Ibid., p. 129.

d'azur dans ses cheveux."<sup>1</sup> La richesse de la "couleur locale" qu'apporte Laforgue fait de la sienne une parodie consommée; surtout sa parenthèse est symptomatique. L'impressionnisme considérant le monde extérieur en perpétuel devenir, les participes passés furent particulièrement en vogue chez les décadents.<sup>2</sup>

Dans Salomé, la scène des trois clowns lors de la fête que le Tétrarque arrange en l'honneur des Princes du Nord, est une parodie remarquable de la philosophie contemporaine de Laforgue:

Et trois autres clowns jouèrent l'Idée, la Volonté, l'Inconscient. L'idée bavardait sur tout, la Volonté donnait de la tête contre les décors, et l'Inconscient faisait de grands gestes mystérieux comme un qui en sait au fond plus long qu'il n'en peut dire encore. Cette trinité avait d'ailleurs un seul et même refrain:

O Chanaan,  
Du bon néant!  
Néant, la Mecque  
Des bibliothèques!<sup>3</sup>

L'idée de représenter les trois principes philosophiques comme des clowns est aussi grotesque qu'intéressante. Dans une note, M. Ruchon constate que l'Idée, la Volonté et l'Inconscient sont les trois principes fondamentaux de la philosophie de Hartmann.<sup>4</sup> Nous sommes encline à penser, en agrandissant le cercle d'observation, que l'auteur parodie ici,

---

1 Flaubert, Trois contes, Paris, 1950, p. 170.

2 M. Cressot, Le style et ses techniques, Paris, 1959, p. 9.

3 Laforgue, op. cit., p. 142.

4 Ruchon, op. cit., p. 146.

hardi qu'il est, les trois grands philosophes, ses maîtres, Hegel, Schopenhauer et Hartmann. M. Ramsey y fait d'ailleurs allusion.<sup>1</sup> Dans le quatrain traitant du néant, le poète veut sans doute parodier l'aspiration pessimiste de la philosophie bouddhiste et schopenhaueresque qu'il connaissait grâce à ses lectures, dans les bibliothèques parisiennes.<sup>2</sup>

Les vieilles histoires plus ou moins nobles du prince de Danemark, de Salomé, de Lohengrin, etc., ont été adaptées au train de vie du XIX<sup>e</sup> siècle. L'auréole poétique qui les entoure est ainsi brisée et le lecteur assiste à la transposition du solennel en familier qui justement produit l'effet comique de la parodie.<sup>3</sup> Il s'agit de personnages qui ont une certaine valeur. L'auteur les a dégradés en en faisant des pantins plutôt ridicules qui prononcent les pires banalités, voire des vulgarités, ou dont le comportement est loin d'être digne de leur renommée légendaire. D'un autre côté, en perdant leur poli conventionnel et leur beauté de cliché ils sont souvent incohérents et ils manquent peut-être d'harmonie intérieure, mais ils deviennent nouveaux et intéressants. Bref, il s'agit de personnages qui sont humains, beaucoup trop humains. Il y a une disproportion frappante entre leur comportement conforme aux lois de la psychologie naturaliste et leur origine noble qui, d'après une tradition centenaire, supposerait une autre manière de conduite.

---

1 Op. cit., p. 162.

2 Voir p. 36 de la présente étude.

3 Henri Bergson, Le rire, Paris, 1962, 173<sup>e</sup> édition, p. 94.

Comme le souligne Koestler, la parodie, qui est le genre le plus agressif de l'imitation, tend non seulement à dévoiler la fatuité, mais aussi à rompre l'illusion sous toutes ses formes, à saper l'emphase en ressassant des expressions triviales et en soulignant l'aspect trop humain de la victime.<sup>1</sup>

Lorsque Lohengrin parle avec une franchise brusque des "maigres hanches" d'Elsa ou lorsque celle-ci dit avec les accents d'une petite Parisienne sûre d'elle-même: "Je ne suis en effet pas mal", on a l'impression très nette de comique dû à l'inopportunité de pareils propos. Nous nous trouvons à l'intersection koestlerienne de l'Emphatique et du Trivial.

M. Hightet fait la différence entre la parodie héroï-comique et le burlesque. L'auteur burlesque aime le style simple de la conversation et évite la rhétorique solennelle; il essaie d'être naturel, mais traite ses sujets avec ridicule, vulgarité, distorsion et mépris. En revanche, la parodie héroï-comique se sert de rhétorique pompeuse; elle choisit un thème trivial ou répulsif et le traite avec une grandeur et une solennité feintes.<sup>2</sup> Un fameux spécimen en est l'homérique Bataille des grenouilles et des souris d'Hippoxanax, tandis que, par exemple, l'Hudibras de Butler est souvent mentionné pour illustrer le genre burlesque.

Certains critiques, comme par exemple MM. Shipley et Worcester, considèrent la parodie seulement comme un aspect spécial du burlesque, au même titre que la caricature et le

---

1 A. Koestler, The Act of Creation, Londres, 1966, p. 70.

2 Hightet, op. cit., p. 105.

travesti.

Le Dictionary of World Literature contient une définition du burlesque qui ressemble à celle de la parodie par M. Highet: "Burlesque is now used for poetry, fiction and drama in which customs, institutions, persons or literary works - individually or as types - are made to appear ridiculous by incongruous imitation."<sup>1</sup> Il s'agit d'une disproportion entre le sentiment et son expression. En présentant le trivial avec un sérieux ironique on crée du haut burlesque et en présentant le sérieux avec une légèreté grotesque, du bas burlesque. À l'en croire M. Shipley, il s'agit de parodie à la condition que l'imitation pastiche avec humour le style ou le maniérisme d'un ouvrage, d'un auteur, d'une école, mais dans un but trivial ou grotesque.<sup>2</sup>

M. Worcester lui aussi range la parodie sous le burlesque, mais il va encore plus loin dans sa classification. Pour lui, la parodie n'est qu'un aspect spécifique du haut burlesque, tandis que le héroï-comique en présenterait l'aspect général. L'aspect spécifique du bas burlesque est qualifié par lui de travesti, tandis que l'aspect général en serait représenté par le genre hudibrastique.<sup>3</sup> Voici le tableau de Worcester:

	Specific	General
High burlesque	Parody	Mock-heroic
Low burlesque	Travesty	Hudibrastic

---

1 Shipley, Dictionary of World Literature, p. 43.

2 Ibid.

3 Worcester, op. cit., p. 48.

Comme le souligne M. Worcester, l'imitation est spécifique à un moment donné et générale au moment suivant. Il est rare qu'un poème au ton burlesque soit fidèle à un seul type, d'un bout à l'autre. Aussi une classification détaillée peut-elle devenir peu aisée. C'est pourquoi nous avons jugé raisonnable de suivre le point de vue plus général de M. Highet d'après lequel on désigne par parodie l'imitation d'une oeuvre d'art, qui peut être du genre héroï-comique ou du genre burlesque. Par extension, elle signifie aussi l'imitation burlesque de l'objet quelconque, car "chaque grande chose a sa parodie".<sup>1</sup> M. Highet parle du parodiste qui, traitant d'une chose réelle et respectée, la transforme en moquerie par exagération et incongruité.<sup>2</sup>

Les Moralités légendaires parodient aussi bien des oeuvres particulières que la folie et les vices humains, comme dit le cliché.

Nous avons pu constater que les contes de Laforgue sont autant de sujets nobles traités avec ridicule. Des personnages comme Lohengrin ou Hamlet ou encore Persée s'y comportent souvent d'une façon triviale, burlesque, mais par moments ils font aussi preuve de noblesse affectée. Leur langage et leur comportement peuvent varier considérablement: c'est un mélange curieux du héroï-comique et du burlesque. Le plus souvent, il s'agit pourtant d'une transposition du haut en bas. C'est le cas par exemple du conte Persée et Andromède ou le plus heureux des trois, qui est une parodie particulièrement succulente du prétendant trop sûr de lui-même. Le

---

1 Larousse du XX<sup>e</sup> siècle.

2 Highet, op. cit., p. 148.

héros, Persée, "le petit chéri des dieux", fait figure de prétentieux et de snob qui arrive pour délivrer Andromède. Il y a une discordance notable entre son allure et celle de sa fiancée:

Miraculeux et plein de chic, Persée approche... et plus il approche, plus Andromède se sent provinciale, et ne sait que faire de ses bras tout charmants... Ce jeune héros a l'air fameusement sûr de son affaire... Andromède ne bouge pas, prête à pleurer d'incertitude... Le jeune chevalier... dit avec un grasseyement incurablement affecté:

- Allez, hop! à Cythère!...<sup>1</sup>

Parmi les expressions familières, il y a l'adverbe fameusement et surtout cet allez, hop, suivi de l'exclamation à Cythère! Le nom de l'île antique symbolique, terre promise des amoureux, a été ainsi banalisé.<sup>2</sup> Il y a d'autres points grotesques. Au moment décisif, Andromède surprend son prétendant à une occupation qui ne correspond guère aux conventions amoureuses antiques d'un noble fiancé: "Il <sup>haute-cœur</sup> bâillait! un élégant bâillement qu'il veut achever en sourire de grenade ouverte."<sup>3</sup> Le ton de la conversation est manifestement burlesque dans le passage où Andromède, une vraie jeune fille comme les autres, indignée, chasse son fiancé, contrairement à l'original:

- Allez-vous-en! allez-vous-en! Vous me faites horreur! J'aime mieux mourir seule, allez-vous-en, vous vous êtes trompé d'adresse.

- Ah! bien, en voilà des manières! Ma petite, sachez

---

1 Laforgue, op. cit., p. 213 ss.

2 Voir Haute-cœur, op. cit., à propos de la "modernisation" de Cythère.

3 Laforgue, op. cit., p. 218.

que mes pareils ne se font pas dire deux fois de pareils ordres. Vous n'êtes déjà pas d'une peau si soignée.<sup>1</sup>

Persée est ici un héros trivial, tandis que le Monstre, tué par lui comme dans la légende, mais ressuscité dans le conte de Laforgue par l'amour d'Andromède et changé en prince,<sup>2</sup> est plutôt héroï-comique avec sa générosité du cœur et sa patience touchante, presque paternelle, concernant Andromède. Celle-ci l'appelle le Noble Monstre. La moralité populaire de la conclusion explique le nom ironique du conte:

Jeunes filles, regardez-y à deux fois  
Avant de dédaigner un pauvre monstre.  
Ainsi que cette histoire vous le montre,  
Celui-ci était digne d'être le plus heureux des trois.<sup>3</sup>

Ce qui nous frappe dans Persée et Andromède et ce qui en fait une parodie burlesque, c'est que les personnages légendaires et surnaturels sont munis de traits foncièrement humains, trop humains, tout comme Hamlet et Lohengrin. Laforgue aime ce genre de "vulgarisation" de héros. Il conteste que la pauvre humanité ait jamais produit de héros purs.<sup>4</sup> Et il s'explique:

Ceux qu'on nous cite dans l'antiquité sont des créatures comme nous cristallisées en légendes, - ni Bouddha, ni Socrate ni Marc Aurèle, - je voudrais bien connaître leur vie quotidienne.<sup>5</sup>

Montré avec ses tares, le héros serait intéressant, d'a-

---

1 Ibid., p. 219. C'est nous qui soulignons.

2 Ici encore, il s'agit de mélange de deux contes.

3 Laforgue, op. cit., p. 224.

4 Laforgue, Mélanges posthumes, p. 153.

5 Ibid.

près Laforgue, parce qu'il ne serait plus banal. Tout cela correspond bien à l'esthétique particulière du poète, qui précise encore: "Moi créature éphémère, un éphémère m'intéresse plus qu'un héros absolu."<sup>1</sup>

Comme nous l'avons déjà souligné, Le Miracle des Roses fait exception dans le recueil, car cette nouvelle n'est pas une parodie directe d'une oeuvre d'art déjà existante. Elle n'en est pourtant pas moins parodique que les autres. C'est la vie typique d'une ville d'eaux avec sa mélancolie languissante, ses fêtes, ses processions, ses attractions de tous les jours, qui est l'objet de ridicule ici:

Jamais, jamais, jamais cette petite ville d'eaux ne s'en douta, avec son inculte Conseil municipal délégué par des montagnards rapaces et nullement opéra-comique malgré leur costume.

Ah! que tout n'est-il opéra-comique!...

O gants jamais rajeunis par les benzines! O brillant et mélancolique va-et-vient de ces existences!...

On les voit errer, les bons névropathes, traînant une jambe qui ne valsera plus même sur l'air fragile et compassé de Myosotis, ... on en rencontre au coin des bois, la face agitée d'inquiétants tics... Ce sont les névropathes, enfants d'un siècle trop brillant; on en a mis partout.<sup>2</sup>

L'atmosphère caractéristique incurablement romanesque et maladive de la ville d'eaux a été exagérée pour créer un effet comique. La parodie des manières et du train de vie d'une société particulière devient sensible à cause de la présentation de deux mondes bien distincts. Il y a celui des malades, avec les limitations, les prudences, les tristes

---

1 Ibid., p. 152.

2 Laforgue, Moralités légendaires, p. 65 s.

accessoires qui leur sont imposés, mais, pour le contrebalancer, il y a aussi celui des jeunes gens musclés, douchés et responsables de l'Histoire et des Jeunes Filles qui se divertissent, "au lieu de cultiver leur âme immortelle et de songer à la mort, ce qui, avec la maladie, est l'état naturel des chrétiens".<sup>1</sup> Le comique repose en partie sur le fait que le régime exceptionnel des curistes est représenté comme normal, comme celui qui prévaudrait, tandis que le monde des bien portants est une offense à la bienséance.

Le ton du récit est délicieusement affecté. Tout y est, la parodie de la rivalité des entreprises touristiques - les noms comme Hôtel d'Angleterre et de Londres pullulent dans les villes du continent -, celle de la course de taureaux, celle de la procession de "Celui qui règne dans les cieux", avec les enfants endimanchés, etc. Même la philosophie s'y trouve parodiée. Il y a, entre autres, une allusion à celle de Spinoza qui, s'inspirant des scolastiques du Moyen Age, distingue entre la nature naturante, qui signifie la nature considérée comme cause de ses phénomènes, et la nature naturée, qui représente l'ensemble de ses manifestations, c'est-à-dire un état passif:<sup>2</sup>

Les cloches ayant repris haleine comme des personnes, s'étourdirent encore un coup au sein de la Nature irraisonnée qui ne sait pas si elle est plus "naturée" que "naturante", et n'en joint pas moins

---

1 Ibid., p. 68.

2 Larousse Universel en deux volumes, II, Paris, 1923, p. 345.

les deux bouts.<sup>1</sup>

Il y a dans le Miracle également un mélange de traits burlesques et de traits héroï-comiques. On pourrait définir Ruth, qui en est l'héroïne, comme un personnage héroï-comique. N'est-elle pas décrite avec une magnificence digne d'une princesse ou presque d'une déesse miraculeuse, bien qu'il ne s'agisse au fond que d'une jeune fille phtisique. Elle est une de ces femmes mystiques dont traitent bien des auteurs.<sup>2</sup>

A première vue, on dirait que Le Miracle des Roses, au décor moderne, ne ressemble pas aux autres nouvelles de Laforgue, malgré l'identité partielle de ses aspects parodiques. Il fait pourtant bien étroitement partie du recueil, même du point de vue de son thème. Grâce à sa transposition importante, il est peut-être difficile de reconnaître l'objet fondamental du conte. Ne s'agit-il pas d'une imitation parodique des miracles du moyen âge, dont le sujet central fut l'intervention miraculeuse de la Vierge Marie?

Rappelons-nous brièvement le récit: Ruth, la jeune phtisique, avait la fatale magie de faire se suicider les jeunes gens à cause d'elle. Une fois pourtant, lorsqu'elle reprit connaissance, après s'être évanouie de peur qu'un jeune homme qui s'approchait d'elle pendant la procession de Fête-Dieu ne se donnât la mort, elle s'aperçut qu'un miracle s'était produit. Au lieu du sang elle voyait des roses: "du sang changé en roses".<sup>3</sup> Pourtant, comme nous

---

1 Laforgue, op. cit., p. 81.

2 Barbey d'Aurevilly, Poe, Wilde, Keller, Selma Lagerlöf, etc., etc. Ces femmes représentent pour ainsi dire l'antipode du Pierrot.

3 Laforgue, op. cit., p. 86.

l'apprenons à la fin du conte, le vrai miracle n'avait pas eu lieu:

Inutile de dire qu'elle ne sut jamais que, le soir même de cette Fête-Dieu, le frère de la fillette à la corbeille de roses miraculeuses se suicidait à son adresse, dans une chambre d'hôtel, sans autre témoin de l'état de son pauvre cœur que Celui qui règne dans les cieux.<sup>1</sup>

Dans le fond, il s'agit de la parodie des croyances religieuses, qui, n'étant pas fondées sur une vérité tangible, ne seraient souvent que des malentendus. La fin du récit est foncièrement ironique, car le lecteur en sait plus long que le personnage principal:

Mais le Miracle des Roses était accompli dans toute sa gloire de sang et de roses! Alleluia!<sup>2</sup>

Dans Pan et la Syrinx, qui est sans doute la nouvelle la plus aérée et charmante de tout le recueil, on trouve également des traits burlesques et héroï-comiques. La rencontre et la poursuite de la Syrinx sont racontées en des termes moitié solennels, moitié familiers, avec une grâce enjouée. Pan, qui est souvent représenté comme un demi-dieu tragique,<sup>3</sup> est ici un joueur de "gáloubet de deux sous", bien gaillard. Il s'adonne aussi un peu à la philosophie du langage, comme le ferait un professeur d'anglais. Il réfléchit en effet sur la significa-

---

1 Ibid., p. 87.

2 Ibid.

3 Cf. Mallarmé, Koskenniemi, etc.

tion de l'expression je t'aime, et l'associe au mot anglais aim qui veut dire but.<sup>1</sup>

Il se pourrait qu'il y eût ici une parodie de L'après-midi d'un faune de Mallarmé. Alors le rapprochement linguistique serait éventuellement une allusion au poète lui-même et à sa qualité de professeur d'anglais.

En même temps, la parodie pourrait être étendue à des poètes en général et à leur poursuite de l'Idéal, car toute la nouvelle est remplie de symbolisme de l'art. Lorsque l'on reçoit la défense expresse de toucher à Syrinx, il veut mourir:

Je rendrai l'âme dans mon élémentaire et primitif galoubet de deux sous en chantant l'exil dont votre vision m'honora.

La réplique de Syrinx est significative:

- Vous voyez bien, vous-même; il n'y a que l'art; l'art c'est le désir perpétué...<sup>2</sup>

---

1 Laforgue, op. cit., p. 161.

2 Ibid., p. 183.

P a r o d i e   d a n s   l e s   p o é s i e s

La prose de Laforgue est éminemment parodique, comme nous l'avons constaté. Ses vers le sont moins, à part surtout certaines plaintes.<sup>1</sup> La Complainte propitiatoire à l'Inconscient parodie le Pater.<sup>2</sup> Celle de la fin des journées contient le distique

- Inconsciente Loi,  
Faites que ce crachoir s'éloigne un peu de moi!<sup>3</sup>

qui imite manifestement la prière du Christ sur la croix.<sup>4</sup> Ce genre de profanation est très en faveur chez les décadents, qui vacillent souvent entre la croyance et les pires turpitudes d'incrédulité.

La Complainte du vent qui s'ennuie la nuit est un pastiche du Jet d'eau de Baudelaire, rêverie mélancolique sur l'amour. En contrefaisant cette poésie, Laforgue remplace le jet d'eau par le vent, phénomène naturel significatif qui symbolise, entre autres, la futilité et l'inconstance humaines. Mais là où Baudelaire contemple "la pauvre amante" d'un oeil rêveur et attendri - même dans sa Charogne, il n'oublie pas "l'essence divine" de la beauté féminine périssable -, Laforgue met les choses au point sans illusion et sans ménagement, dans l'esprit de Ronsard et de tant d'autres:

---

1 Cf. Laforgue, O. C., II, p. 231: notes par G. Jean-Aubry.

2 Voir p. 61 de la présente étude.

3 Op. cit., I, p. 99.

4 Cf. Guichard, op. cit., p. 79.

Ta fleur se fane, ô fiancée?  
Oh! gardes-en encore un peu  
La corolle qu'a compulsée  
Un soir d'ennui trop studieux!<sup>1</sup>

.....

Quant à leur expressivité affective, les termes employés diffèrent sensiblement de ceux de Baudelaire. La troisième strophe, par exemple, qui chez Baudelaire commence par "O toi, que la nuit rend si belle", et qui est transposée en "O toi qu'un remords fait si morte" par Laforgue, contient des tournures triviales comme "Marbre banal du lavabo", etc., chez celui-ci. "Remords" est d'ailleurs employé exprès, car c'est une des mots-clef chez Baudelaire. La fin douce et poétique du Jet d'eau est également muée en une parodie typiquement laforguienne:

O vent, allège  
Ton discours  
Des vains cortèges  
De l'humour;  
Je rentre au piège,  
Peut-être y vais-je  
Tuer l'Amour!

Le rythme des strophes-refrains, dû à l'alternance des vers de quatre et de trois syllabes, accentue le ton léger de l'imitation burlesque d'une composition sérieuse. La poésie lyrique se prête facilement à la parodie. Il suffit de tordre ou de rapetisser un peu le sens et de souligner les particularités rythmiques et mélodiques de l'original.<sup>2</sup>

Dans les Moralités légendaires, Laforgue insère aussi quelques vers, dont la plupart se trouvent déjà dans ses re-

---

1 O. C., I, p. 143 ss.

2 Voir Highet, op. cit., pp. 68 et 131.

cueils de poésies. Souvent, ce sont des chansons populaires adaptées à l'usage de l'auteur. Il y a un quatrain intéressant dans Hamlet, prononcé en sourdine par l'acteur William, à propos du héros:

La démençe est partout, et, sans cérémonie  
Frappe l'humble marchand ou l'acteur de génie,  
Et la garde qui veille aux portes du palais,  
N'en défend pas Hamlet.<sup>1</sup>

Ces vers imitent manifestement la Consolation à M. du Perrier de Malherbe, qui parle de la mort et de ses rigueurs:

La Mort a des rigueurs à nulle autre pareilles,  
On a beau la prier,  
La cruelle qu'elle est se bouche les oreilles  
Et nous laisse crier.

La pauvre en sa cabane où le chaume le couvre  
Est sujet à ses lois,  
Et la garde qui veille aux barrières du Louvre  
N'en défend point nos rois.<sup>2</sup>

Dans les Moralités légendaires, la plupart du temps, ainsi que dans quelques poèmes, Laforgue contrefait directement des oeuvres littéraires existantes. Ailleurs, il use de parodie du second degré, qui embrasse les phénomènes de la vie, sur un plan plus général.

On peut dire que l'auteur s'emploie essentiellement à ironiser "notre piètre mondicule" et son maître, "ce pou rêveur". En intellectuel désillusionné il nous dévoile crûment, mais avec beaucoup d'esprit, la servitude de la vie et la petitesse de nos institutions dont nous sommes si fiers.

---

1 Moralités légendaires, p. 27.

2 Nous ne citons qu'une partie du poème. - La citation presque textuelle des deux vers de Malherbe est conforme à l'idée de Hight, dans op. cit., p. 104: "The mock-heroic parodist loves to use quotations from high poetry as nearly as possible in the original words."

U t p i c t u r a p o e s i s

Dans les manuscrits de Laforgue, on trouve des croquis intéressants qui représentent des squelettes curieux. Le crâne en est exagérément grand, le museau proéminent. Les dessins de l'année 1886 sont munis d'une canne et d'un chapeau haut de forme, tandis que les esquisses antérieures représentent des squelettes sans ces accessoires de civilisation. Les figures qui illustrent le poème Guitare - un des premiers essais poétiques de Laforgue, né sous l'influence de la Charogne de Baudelaire - sont complètement nues et semblent sautiller gaiement. Plus tard, lorsque le poète donne la canne et le chapeau à ses squelettes, il les habille aussi.<sup>1</sup>

Les dessins de Laforgue expriment le même mélange romantique du macabre et du dandysme qui nous est connu de ses nouvelles et de ses poésies. Il s'agit d'un développement intéressant et moderne du thème de la danse macabre du Moyen Age. Les squelettes en eux-mêmes ne seraient que macabres, mais la canne et le chapeau du dandy y ajoutent une nuance d'ironie qui naît du paradoxe entre la nudité absolue des squelettes et des parures snobs qui représentent la vie de l'époque, dans son plein esthétisme. Il y a une "bisociation" de deux différents champs de références.

Dans une lettre de l'année 1897, Mallarmé entretient un rédacteur du Figaro du chapeau haut de forme: "Vous m'effrayez de toucher à un sujet tel. Ainsi vous avez remarqué

---

<sup>1</sup> Voir l'ouvrage de M. Ramsey, qui contient deux photocopies des ces esquisses, pp. 47 et 168.

- il ne vous a pas fui - que le contemporain portât, sur le chef, quelque chose de sombre et surnaturel."<sup>1</sup> Et il avoue que ce couvre-chef occupe sa méditation depuis quelque temps. D'après lui, le chapeau haut de forme est peut-être un signe solennel d'une supériorité et ainsi une institution stable. "Le monde finirait, pas le chapeau: probablement même il exista de tous les temps, à l'état invisible," avance-t-il. C'est la parure des "ratés" de la fin du siècle, qui "commence, seulement, à faucher les diadèmes, les plumes et jusqu'aux chévelures."<sup>2</sup>

Lorsque Laforgue dessine des squelettes avec la canne et le chapeau, il s'agit sans doute d'une sorte de portrait d'artiste ironique et même parodique. Notons d'ailleurs qu'en Allemagne, il devait suivre strictement la mode et les convenances dans son habillement.<sup>3</sup> Le portrait réaliste sérieux peut naturellement être une réussite, mais lorsqu'on caricature tant soit peu ou qu'on procède à une transposition quelconque de la vérité à des fins ironiques, on est sûr de ne pas laisser aux autres le dernier mot qui est celui de la parodie. Chaque artiste, l'écrivain aussi bien que le peintre, doit d'ailleurs prendre en considération la possibilité de cette dernière. Le roman moderne venait par exemple tout juste de naître "in tears and vapors" lorsqu'il fut parodié "in humors and leers".<sup>4</sup> C'est pourquoi un artiste prudent prend soin de

---

1 Stéphane Mallarmé, Oeuvres complètes, Paris, 1945, p. 881.

2 Ibid., p. 881 s.; voir aussi Luigi de Nardis, L'ironia di Mallarmé, Rome, 1962, p. 16.

3 Cf. le portrait de Laforgue, peint en 1885, "unter den Linden"; Les esquisses avec le chapeau haut de forme de Laforgue sont de l'année 1886.

4 Hightet, op. cit., p. 143.

se contrefaire lui-même, avant que quelqu'un d'autre n'en ait l'occasion. Laforgue a su bien se défendre contre les éventuels imitateurs parodiques.

Les auto-portraits littéraires ou plastiques ont souvent la tendance d'être ironiques. Celui de Toulouse-Lautrec est un fameux exemple: tête énorme, jambes courtes, et, comble de parodie, éperons aux pieds. Chez Laforgue, nous trouvons une satire du poète lui-même, outre les Pierrots, dans les Préludes autobiographiques et les Moralités légendaires, entre autres. Il n'est d'ailleurs pas étonnant que les poètes se sentent comme des bouffons de cirque et des paillasses devant leur public.<sup>1</sup> Dans le frontispice original des Odes funambulesques de Banville il y a un dessin de Bracquemond représentant un clown, avec un violon dans les mains, devenu ainsi le symbole du poète. Surtout les Parnassiens, qui concevaient la poésie comme pure virtuosité, ont vu dans le clown leur alter ego. Chez les symbolistes et chez Laforgue, celui-ci est devenu le symbole de l'inconstance humaine et de la conscience ironique, mais il représente également l'artiste lui-même qui doit toujours se faire intéressant et nouveau:<sup>2</sup> image extrêmement populaire. M. Tiderström signale qu'en Suède, plusieurs poètes décrivent le clown au début du XX<sup>e</sup> siècle; parmi les peintres Gösta von Hennings, qui s'intéresse au cirque, se présente comme Pierrot en 1902.

A l'époque romantique, le poète était conçu comme un mage

---

1 Cf. Gunnar Tiderström, Dikt och bild, Lund, 1965, p. 283.

2 Cf. la présente étude, p. 143 ss.

ou comme un damné, un ange déchu.<sup>1</sup> Il est encore considéré comme vagabond; la bohème est au fond aussi chère aux romantiques qu'au réalistes. Pour les symbolistes, ce genre de vaurien est sans doute trop peu intellectuel; il est remplacé par le bouffon.

Parmi les autres rôles que des artistes s'attribuent, il faut mentionner ceux du Christ,<sup>2</sup> de Pan, d'Hamlet, et aussi celui du chevalier du Graal, qui correspondent bien aux tendances sophistiquées de l'époque symboliste. Le poète suédois Fröding se sentit comme ce dernier, toujours à la recherche du secret de la vie. Le danois Thor Lange, lui, s'est fait même peindre sous l'aspect du chevalier du Graal.<sup>3</sup> Ces rôles d'artistes impliquent souvent la parodie. C'est le cas sans doute de Gauguin qui se représente en 1889 avec l'auréole du saint. Il prête encore son propre visage à son Christ à Gethsémani. Le célèbre peintre Ensor fait entrer le Christ - l'artiste lui-même - à Bruxelles, dans une procession, précédé de clowns et de personnages grotesques. Quant à Jules Laforgue, son porte-parole est Pan, aussi bien qu'Hamlet<sup>4</sup> et Lohengrin. A l'époque moderne, il a sans doute été le premier à contrefaire Lohengrin, ce personnage symboliste par excellence. Il existe, bien sûr, la parodie magnifique de Rabelais concernant la quête du Saint Graal,<sup>5</sup> lequel est devenu la Dive Bouteille sous sa plume, tandis que les géants représentent les chevaliers du roi Arthur.

---

1 Cf., par exemple, Victor Hugo, Lamartine et les tendances sataniques de Baudelaire, de Lautréamont, etc.

2 Voir Tiderström, op. cit., p. 283.

3 Ibid., p. 282.

4 Comme nous l'avons déjà constaté, Laforgue a prêté à Hamlet ses connaissances philosophiques et aussi quelques traits physiologiques qui lui sont propres. Cf., Moralités légendaires, p. 33, la description du héros. Nombreux sont aussi les critiques qui se sont intéressés au personnage d'Hamlet, et qui l'ont interprété selon leurs goûts personnels. Cf. l'article de T. S. Eliot, Hamlet and his problems.

Les mêmes courants qui se trouvent dans la littérature sont également retrouvables dans la peinture et dans les arts plastiques en général. Dans le Réveil du 13 février 1858, Escudier écrit, dans son article intitulé Ut pictura poesis:

Les esprits qui ont entre eux de certaines analogies de nature les conservent toujours quelque direction qu'ils prennent; et l'on voit ainsi que les écrivains ont presque tous leurs analogues dans les peintres.<sup>1</sup>

Les représentants des arts plastiques ont souvent exercé une influence remarquable sur les poètes et vice versa. Les dessins et les peintures humoristiques de Daumier et d'autres caricaturistes expriment les mêmes attitudes de l'esprit vis-à-vis de la vie et de ses phénomènes que les romans de l'époque. Ceux de Hogarth, de Daumier et de Toulouse-Lautrec, par exemple, contiennent avant tout de la satire sociale, tandis que les auto-portraits sont le plus souvent ironiques. L'anglais Hogarth, qui parodie la vie mondaine de son époque, a inspiré les poètes suédois Bellman et Dalin, entre autres.<sup>2</sup> En France, Flaubert a emprunté bien des détails à Daumier pour Madame Bovary et Bouvard et Pécuchet.<sup>3</sup>

Parmi les écrivains, il y en a plusieurs qui ont pratiqué la peinture, le dessin ou la gravure. Les plus connus en sont sans doute Alfred de Musset, Théophile Gautier et Victor Hugo. Jules Laforgue fut également fort intéressé par les arts plastiques, grâce sans doute aussi - au moins en partie - à son

---

1 Cité par Dumesnil, Le réalisme et le naturalisme, p. 15.

2 Cf. Tiderström, op. cit., p. 155.

3 Cf. Aubry-Crouzet-Bernès-Léger, Les grands écrivains de France illustrés, VI, pp. 1603 et 1608.

premier protecteur et maître Charles Euphrussi, grand amateur et critique d'art. Son frère, Emile Laforgue, étudiait à l'École des Beaux Arts et devint artiste-peintre, quoique médecin, et nous savons déjà que Jules dessinait, lui aussi.

Laforgue a grandement subi l'influence de la peinture. Nous avons déjà signalé le tableau de Watteau, intitulé Gilles, comme une source de son inspiration, mais c'est surtout l'école impressionniste qui a hanté son esprit. Le Polichinelle de Manet semble également avoir servi de modèle à son Pierrot. Et c'est sans doute en partie grâce aux peintres impressionnistes - qu'on pense à un Pissarro ou à un Sisley - que Laforgue présente des paysages de ce genre:

C'est l'automne, l'automne, l'automne,  
Le grand vent et toute sa séquelle  
De représailles! et de musiques!..  
Rideaux tirés, clôture annuelle,  
Chute des feuilles, des Antigones, des Philomèles<sup>1</sup>.

L'hiver qui vient est également riche en paysages impressionnistes:

C'est la saison, c'est la saison, la rouille envahit  
les masses,  
La rouille ronge en leurs spleens kilométriques<sup>2</sup>  
Les fils télégraphiques des grandes routes où nul ne passe

Laforgue a voulu adapter à la poésie la même méthode que les peintres de l'époque appliquaient dans leur domaine propre. Il écrit dans une de ses lettres:<sup>3</sup> "Et les impressionnistes! Deux éventails de Pissarro bâtis solidement par petites touches patientes. - De Sisley, la Seine avec poteaux télégraphiques."

---

1 Laforgue. O. C., II, p. 155.

2 Op. cit., II, p. 145. Cette poésie renferme plusieurs passages impressionnistes; pour la citation d'un de ces passages, voir la présente étude, p. 183.

3 Ibid., IV, p. 42.

## I r o n i e   v e r b a l e

En examinant de près le texte de Laforgue, on tombe sur des passages qui, à première vue, paraissent simples et directs mais qui peuvent comporter une signification cachée, contraire à ou au moins suggérant une idée différente de celle qui est exprimée littéralement. Pour citer un exemple, la Complainte sur certains ennuis<sup>1</sup> présente l'ironie des habitudes du monde:

Un couchant de Cosmogonies!  
Ah! que la Vie est quotidienne...  
Et, du plus vrai qu'on se souvienne,  
Comme on fut piètre et sans génie...

On voudrait s'avouer des choses,  
Dont on s'étonnerait en route,  
Qui feraient, une fois pour toutes!  
Qu'on s'entendrait à travers poses.

On voudrait saigner le Silence,  
Secouer l'exil des causeries;  
Et non! ces dames sont aigries  
Par des questions de préséance.

Elles boudent là, l'air capable.  
Et, sous le ciel, plus d'un s'explique,  
Par quels gâchis suresthétiques  
Ces êtres-là sont adorables.

Justement, une nous appelle,  
Pour l'aider à chercher sa bague,  
Perdue (où dans ce terrain vague?)  
Un souvenir D'AMOUR, dit-elle!

Ces êtres-là sont adorables!

Le vers qui termine la quatrième strophe et qui se répète encore comme conclusion, implique un sens tout à fait opposé à ce qui est dit littéralement. Il est comparable à

---

1 O. C., I, p.138 s.

l'affirmation de Marc Antoine, "Brutus is an honourable man", dans Julius Caesar de Shakespeare. Il s'agit de l'ironie verbale qui représente sans doute l'ironie sous sa forme la plus simple et la plus commune et que l'on appelle aussi rhétorique.<sup>1</sup>

Les exemples que nous venons de citer illustrent l'aspect de l'ironie verbale que Worcester nomme ironie d'inversion.<sup>2</sup>

Le premier vers du passage suivant constitue encore un cas typique:

Oh! ce piano, ce cher piano,  
Qui jamais, jamais ne s'arrête,  
Oh! ce piano, qui geint là-haut  
Et qui s'entête sur ma tête!<sup>3</sup>

L'adjectif cher exprime une irritation à outrance, soulignée encore par la répétition du pronom démonstratif ce et le substantif piano. Les pianos se rencontrent d'ailleurs souvent dans l'oeuvre de Laforgue, mais jamais avec une vraie approbation. Ils symbolisent la tristesse et l'ennui quotidiens. Le poète parle des "cercueils des pianos". Notons le crescendo du premier vers formé par les trois unités phonétiques qui vont en s'accentuant: Oh! ce piano, ce cher piano.

Ici, une fois de plus, nous nous trouvons en face de plusieurs aspects d'ironie. En quittant le plan purement verbal, on peut en arriver à un plan plus général d'ironie qui

---

1 Cf., Beckson-Ganz, A Reader's Guide to Literary Terms, p. 106 ss.

2 Worcester, op. cit., p. 80.

3 Laforgue, O. C., II, p. 30.

visé tout un mode de vie bourgeoise dans sa médiocrité et son vide.

Lorsque l'auteur dit moins qu'il ne veut dire nous avons affaire à litotes ou understatement, procédé qui, souvent, produit approximativement le même effet que le blame-by-praise et son contraire.<sup>1</sup> Dans l'extrait suivant, le dernier vers contient un cas d'understatement:

Je possède un propre physique,  
Un coeur d'enfant bien élevé,  
Et pour un cerveau magnifique  
Le mien n'est pas mal, vous savez.<sup>2</sup>

Ce genre d'ironie verbale, appelé denial of the contrary par M. Knox,<sup>3</sup> se trouve également dans le vers initial de la Complainte des condoléances au soleil: "Décidément, bien don Quichotte et pas peu sale."<sup>4</sup> Le passage suivant représente un autre aspect de l'ironie d'understatement, que M. Knox appelle intimation, d'après Hoskins:

Hamlet ne s'affecte donc pas plus que ça de l'irréparable meurtre de ce petit oiseau, - un simple coup de soupape accordé à ses animal spirits.<sup>5</sup>

Ici, un meurtre est appelé "un simple coup de soupape", ce qui est un cas de litotes net.

De l'ironie verbale, fort fréquente chez Laforgue, on pourrait citer encore la réplique des paranymphe, dans la très

---

1 Cf. Knox, The Word Irony, p. 15.

2 Laforgue, O. C., I, p. 189.

3 Op. cit., p. 79.

4 Laforgue, O. C., I, p. 162.

5 Laforgue, Moralités légendaires, p. 32.

curieuse Complainte des voix sous le figuier bouddhique,  
remplie d'images excentriques:

C'est le nid meublé  
Par l'homme idolâtre;  
Les vents déclassés  
Des mois près de l'âtre;  
Rien de passager,  
Presque pas de scènes;  
La vie est si saine,  
Quand on sait s'arranger,  
O fiancé probe,  
Commandons ma robe!  
Hélas! le bonheur est là, mais lui se dérobe...<sup>1</sup>

La poésie Le vaisseau fantôme, imbuë de l'humour noir,  
est tout aussi révélatrice:

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!"

On tira z'à la courte paille,  
Formalité! raffinement!  
Car cet homme, il n'avait d'entrailles  
Qu'pour en calmer les tiraillements.

Et donc, stoïque et légendaire,  
Ugolin mangea ses enfants,  
Afin d'leur conserver un père...<sup>2</sup>

Le vers "Mes fils n'm'ont jamais dégouté" représente le  
même genre d'ironie verbale que l'exhortation équivoque de  
Lady Macbeth: "He that's coming/Must be provided for".<sup>3</sup>  
A priori, on pourrait y voir un témoignage d'hospitalité,  
mais en réalité il s'agit plutôt d'ordre indirect de tuer  
le roi Duncan. - L'ironie verbale est très voisine de l'i-  
ronie de manière, du même que du burlesque.

---

1 Laforgue, O. C., I, p. 74.

2 Ibid., II, p. 96.

3 Shakespeare, Macbeth, Oxford, 1957, p. 39.

D e r n i e r s   v e r s

Tous les poèmes qui, sous le titre de Derniers vers, ont été publiés posthumément, en 1890, par les soins de MM. Dujardin et Félix Fénéon, ont déjà paru du vivant de l'auteur, en partie dans la revue La Vogue, pendant l'année 1886. La plupart du temps, leur forme a été modifiée. Sur les douze poésies de ce recueil, huit ont emprunté leurs matériaux à celles du recueil Des fleurs de bonne volonté.<sup>1</sup>

Les Derniers vers présentent les idées poétiques et la vision de Laforgue, un an avant sa mort. La plupart des critiques, dont T. S. Eliot, sont d'avis que ces vers comptent parmi les meilleurs du poète.<sup>2</sup>

Les thèmes sont restés les mêmes: la fugacité de la vie symbolisée par l'hiver et l'automne, le "piétrisme de l'existence", la médiocrité, la mort, l'amour. Mais, comme nous l'avons déjà dit, la forme des poèmes est nouvelle. L'auteur s'est débarrassé de la servitude des règles de la prosodie et voici que naissent les premiers vers libres de la poésie française, à part les quelques essais de Rimbaud, dans ses Illuminations. Les strophes sont d'une longueur inégale, de deux, trois, quatre, cinq, neuf, quinze vers. Il en est de même des vers, qui sont de deux, trois, six, neuf, douze ou

---

1 Ce recueil, dont le titre a été inspiré par celui de Baudelaire, n'a non plus paru que posthumément, à part cinq poésies isolées: Avertissement, Romance, Soir de fête, Les Chauves-souris et Aquarelle; Cf. les notes de M. G. Jean-Aubry. Nous puisons dans les Oeuvres Complètes, II, p. 220 ss.

2 Voir G. M. Turnell, The Poetry of Jules Laforgue, dans Scrutiny, 5, Juin 1936, p. 128 ss.

quinze syllabes. La rime est négligée, mais pas complètement. Le vers ainsi libéré quant à sa forme devient également plus libre quant à son contenu. Les sujets repris sont traités d'une façon plus artistique, plus dégagée. L'ironie quelquefois assez crispée et même factice des années précédentes est devenue plus détachée et passe presque inaperçue. Alain-Fournier écrit à Jacques Rivière, en 1906, après avoir critiqué les poésies de Laforgue: "D'ailleurs, tout ce que je dis ne s'applique pas à ses derniers vers - vers libres - qui sont presque artistiques, souvent parfaits et quelquefois sans nul souci d'ironie (ou assez différente).<sup>1</sup> En effet, l'ironie des Derniers vers diffère assez de celle des ouvrages antérieurs. Elle est représentée par une atmosphère mélancolique, légèrement humoristique:

Allons, allons, et hallali!  
C'est l'Hiver bien connu qui s'amène;  
Oh! les tournants des grandes routes,  
Et sans petit Chaperon Rouge qui chemine!..  
Oh! leurs ornières des chars de l'autre mois,  
Montant en don-quistottesques rails  
Vers les patrouilles des nuées en dérouté  
Que le vent malmène vers les transatlantiques bercails!  
Accélérons, accélérons, c'est la saison bien connue  
cette fois

.....  
C'est la saison, c'est la saison, la rouille envahit  
les masses,  
La rouille ronge en leurs spleens kilométriques  
Les fils télégraphiques des grandes routes où nul ne  
passe.<sup>2</sup>

Les réminiscences et les allusions heureuses, les répétitions et le choix des mots comptent parmi les éléments les

---

1 Jacques Rivière—Alain-Fournier, Correspondance, I, p.249.

2 Laforgue, O. C., II, p. 144 s.

plus importants de cette mélancolie humoristique.

Il y a l'éternel problème de l'Idéal et de la vie de tous les jours, avec tout ce qu'elle comporte de compromis, de mensonges:

Amour absolu, carrefour sans fontaine;  
Mais, à tous les bouts, d'étourdissantes fêtes foraines

Jamais franches,  
Ou le poing sur la hanche:  
Avec toutes, l'amour s'échange  
Simple et sans foi comme un bonjour.

O bouquets d'oranger cuirassés de satin,  
Elle s'éteint, elle s'éteint,  
La divine Rosace  
A voir vos noces de sexes livrés à la grosse  
~~Courir en valsant vers la fosse~~  
Commune!... Pauvre race!

Pas d'absolu; des compromis;  
Tout est pas plus, tout est permis.<sup>1</sup>

.....

"Simple et sans foi comme un bonjour" est une heureuse trouvaille, pleine de fine ironie, qui a plu aussi à T. S. Eliot,<sup>2</sup> comme d'ailleurs l'oeuvre de Laforgue dans son ensemble. L'Anglais a été influencé d'une façon décisive par Laforgue. Il écrit: "The form in which I began to write, in 1908, or 1909, was directly drawn from the study of Laforgue together with the late Elizabethan drama."<sup>3</sup>

Laforgue essaie de trouver l'expression adéquate pour traduire les phénomènes extérieurs et les états d'âme, à l'instar des poètes métaphysiques anglais.<sup>4</sup> On pourrait, en effet, lui

---

1 Laforgue, O. C., II, p. 159 s.

2 Cf. la poésie d'Eliot, La figlia che piange.

3 Dans l'Introduction au recueil de poésies d'Ezra Pound.

4 T. S. Eliot, Selected Essays, p. 289, souligne qu'ils sont "engaged in the task of trying to find the verbal equivalent for states of mind and feeling."

appliquer les mêmes épithètes qu'aux poètes métaphysiques:

"witty", "métaphysical", "quaint" et "obscure". A ce propos, T. S.

Eliot cite une strophe des Derniers vers de Laforgue:

O géraniums diaphanes, guerroyeurs sortilèges,  
Sacrilèges monomanes!  
Emballages, dévergondages, douches! O pressoirs  
Des vendanges des grands soirs!  
Layettes aux abois,  
Thyrses au fond des bois!  
Transfusions, représailles,  
Relevailles, compresses et l'éternelle potion,  
Angelus! n'en pouvoir plus  
De débâcles nuptiales! de débâcles nuptiales!..<sup>1</sup>

Il n'est peut-être pas toujours facile de saisir le but exact de l'oeuvre de Laforgue. On risque de commettre la même erreur que Jacques Rivière: "Je me suis surpris vingt fois dans des préoccupations mesquines, comme celle de savoir ce que Laforgue ou Rimbaud avait voulu dire exactement. J'ai cherché le sens des mots, au lieu de chercher la sensation."<sup>2</sup> Pourtant, ce n'est guère souvent que Laforgue aille jusqu'à l'ironie de pur non-sens - dans laquelle a excellé un Lewis Carroll - même s'il avance une fois qu'il voulait composer des vers dépourvus de sens:

Je rêve de la poésie qui ne dise rien, mais soit des bouts de rêverie sans suite. Quand on veut dire, exposer, démontrer quelque chose, il y a la prose.<sup>3</sup>

- - - - -

Etant donné la courte durée de sa carrière, on ne saurait dégager d'évolution nette de l'aspect ironique de l'oeuvre de Jules Laforgue; bien des tendances s'y rencontrent simultanément. Tout au plus peut-on constater qu'après une phase d'ironie cosmique, parfois assez décevante à cause d'un manque de détachement, le poète, passant par l'auto-ironie, a abouti à la parodie et, à la fois, à une prosodie nouvelle.

---

1 O. C., II, p. 180.

2 Jacques Rivière et Alain-Fournier, op. cit., II, p. 54.

3 Laforgue, O. C., IV, p. 182.

LANGUE CLOWNESQUE

OU

JEU VERBAL

"Je possède ma langue d'une façon plus minutieuse, plus clownesque."<sup>1</sup>

Outre la parodie, nous avons examiné l'ironie de Jules Laforgue surtout comme l'expression d'une attitude de détachement vis-à-vis des émotions, des idées et de la vie elle-même. Mais puisque, dans un sens plus restreint, l'attitude ironique correspond aussi à une certaine façon de s'exprimer, nous essaierons de dégager les moyens d'expression dont le poète use dans son oeuvre. Dès lors, nous examinerons avant tout son vocabulaire aussi bien du point de vue du sens que de la sonorité, ses néologismes, ses archaïsmes et ses transformations comiques, sans oublier sa syntaxe. Nous insisterons sur le fait qu'il ne saurait s'agir ici d'une étude d'ensemble de la langue poétique de Laforgue - qui, à notre connaissance, sera d'ailleurs faite par un élève de M. G. Antoine, recteur de l'université d'Orléans - mais tout simplement de quelques remarques concernant le langage de l'auteur, au service de son ironie.

Puisque l'ironie n'a de sens qu'en s'adressant à un milieu social, elle comporte autant de registres que la vie intellectuelle présente de systèmes de signes. Ainsi, par exemple, la pantomime ironique s'exprime par les gestes, tandis que l'ironie plastique dessine des caricatures. Comme nous avons déjà pu le constater, il y a enfin l'ironie du langage, écrit ou parlé, qui est sans doute la plus nuancée et la plus maniable de toutes les ironies,<sup>2</sup> sans être, pour

---

<sup>1</sup> O. C., V, p. 20. Laforgue écrit à sa soeur Marie, en 1883.

<sup>2</sup> Jankélévitch, op. cit., p. 47.

autant, exempte d'équivoque. La langue, notre moyen de communication essentiel, présente en effet en elle-même un problème, le dernier et le plus profond de l'esprit philosophique.<sup>1</sup> Comme le précise Hegel, la culture s'actualise dans la langue. Parménide avait déjà constaté que la relation du mot et de la chose qu'il représente est le problème-clef autour duquel tournent en fin de compte toute la culture et tout le savoir humain. Ainsi, l'histoire culturelle de l'Europe est celle de deux degrés de valorisations opposées du mot: haute et basse. La haute valorisation du mot est représentée par les époques rationalistes, pendant lesquelles on a confiance en la réalité des universalités, tandis que les époques de crise sont caractérisées par un manque de confiance, quant aux valeurs en général. Dans le scepticisme, comme le souligne Urban, il s'agit toujours finalement de celui du mot.

Ce savant distingue dans la culture occidentale cinq périodes de crise, pendant lesquelles la confiance dans les mots a été ébranlée. La première fut l'époque des philosophes sceptiques grecs, la deuxième celle des derniers scolastiques du Moyen Age, la troisième celle de la philosophie épistémologique, au XVIII<sup>e</sup> siècle, et la quatrième celle de la réaction idéaliste du siècle suivant. Enfin, avec l'influence darwiniste, les premières décades de notre siècle représentent la crise la plus récente de la culture, où les problèmes concernant la langue sont des plus actuels. Toutes ces périodes sont caractérisées par le nominalisme et par un doute vis-à-vis de la langue, sous une forme ou une autre. Pour M. Urban, notre époque du néo-nominalisme repré-

---

1 Cf. M. W. M. Urban, Language and Reality, 2<sup>e</sup> éd., Londres, 1951, p. 21 ss.

sente un scepticisme plus profond que jamais et qui, sous sa forme extrême, nie la réalité de tout, sauf celle du flux des sensations. Avec ce mouvement moderne nous aboutissons au "pan-fictionnalisme", d'après lequel nommer une chose équivaut à la charger en fiction.<sup>1</sup>

En France, dans le domaine de la littérature, ce genre de néo-nominalisme remonte déjà à la fin du siècle dernier, époque où le formalisme de l'école parnassienne suscite la réaction appelée symbolisme.

Vers 1862, à l'âge de vingt ans, Mallarmé, le grand maître des symbolistes, rêve d'une "langue immaculée" qui écarte les importuns, comme il dit. La signification conventionnelle et l'immobilité des expressions étaient devenues un obstacle pour la compréhension plus profonde d'un texte. C'est un fait qu'Albert Camus devait faire valoir, près d'un siècle plus tard, en commentant le traité de langage de Parain:<sup>2</sup> "Nous ne connaissons que par les mots. Leur inefficacité démontrée, c'est notre aveuglement définitif."<sup>3</sup> Il y a en effet une tragédie de l'expression car "le langage, comme l'œil, représente plutôt un obstacle tourné qu'un moyen employé; les hommes parlent non pas tant pour se faire comprendre que pour se dérober, et le piquant réside en ceci qu'ils doivent être mécompris pour être mieux compris!"<sup>4</sup>

---

1 Ibid., p. 25.

2 Brice Parain, Recherches sur la nature et les fonctions du langage, Paris, 1943.

3 Sur une philosophie de l'expression, dans Poésie 44, n° 17, pp. 15-23.

4 Jankélévitch, op. cit., p. 47.

Le protagoniste de l'hermétisme qu'est Mallarmé distingue deux langues différentes, la "langue immédiate", pour les communications de tous les jours, et la "langue essentielle", pour exprimer les grandes vérités poétiques. Il écrit dans ses Divagations qu'il faut évoquer, dans une ombre exprès, par des mots allusifs, jamais directs, se réduisant à du silence égal.<sup>1</sup> Dans une lettre,<sup>2</sup> Paul Valéry établit la différence entre l'usage général, c'est-à-dire i n c o n - s c i e n t, et l'usage poétique.

"Le poète ne dit pas ce qu'il dit, dit ce qu'il ne dit pas, tantôt plus, tantôt moins, autre chose enfin", s'écrie Jankélévitch.<sup>3</sup> Tout en citant le philosophe Alain, il ajoute: "Seul le géomètre ne dit que ce qu'il dit." Il en est autrement du poète, même s'il se mue en géomètre. Témoin Jules Laforgue qui, dans l'Autre Complainte de Lord Pierrot, fait ressortir admirablement l'ironie fondamentale du langage normal qui ne représente "ici-bas qu'un pis-aller", aux termes de Jankélévitch:

Celle qui doit me mettre au courant de la Femme!  
Nous lui dirons d'abord, de mon air le moins froid:  
"La somme des angles d'un triangle, chère âme,  
Est égale à deux droits."<sup>4</sup>

Si ce n'est pas pour se gausser, Laforgue évite autant que possible les clichés, qu'ils soient du style, du vers ou

---

1 Voir Mallarmé, Oeuvres complètes, Paris, 1945, p. 400.

2 Les droits du poète sur la langue, Paris, 1928.

3 Jankélévitch, op. cit., p. 49.

4 O. C., I, p. 136.

des sentiments.<sup>1</sup> Dès qu'il court le risque du pathétique, il provoque exprès la désillusion par une tournure familière ou une divagation surprenante, comme nous le savons bien déjà. Cela ne veut pas dire que son œuvre soit exempte de clichés et de banalités, mais, le plus souvent, il s'en sert à des fins ironiques.

Jacques Rivière admire chez Laforgue "une puissance extraordinaire d'expression, une richesse verbale incomparable".<sup>2</sup> Mais en même temps, il avoue qu'il est dégoûté par l'excès de ces mêmes qualités. Il lui semble que Laforgue se **grise** de mots; pour exprimer sa pensée il reprend souvent la même chose, avec une nuance toujours nouvelle. Il se répète, sous des formes les plus hétérogènes.<sup>3</sup> Epris de mots, mais conscient aussi de leur peu de signification, il prend pour ainsi dire comme devise la réplique d'Hamlet: words! words! words! S'il s'attache aux mots c'est pour chercher l'expression la plus frappante et directe et pour évoquer des sensations inédites.

---

1 Cf. aussi André Beaunier, La poésie nouvelle, Paris, 1902, p. 82.

2 Jacques Rivière et Alain-Fournier, op. cit., II, p. 51.

3 Ibid., p. 52.

## M o t , u n i t é s o n o r e

Indépendamment de leur contenu conceptuel, les mots peuvent éveiller en nous diverses sensations par leur seule résonance. Quelque arbitrairement et par associations purement externes que ce soit, un mot peut suggérer une image ou une idée conventionnelle.<sup>1</sup> Quant à la décence des mots, les précieuses étaient bien méticuleuses du point de vue de leur signification, mais leur sonorité elle aussi pouvait évoquer des associations fâcheuses ou heureuses.<sup>2</sup> Le grand puriste Malherbe était également d'avis qu'il existait des syllabes sales, à rejeter de tout propos honnête. Voltaire, lui, fidèle à son génie, a su tirer un effet comique des consonances raboteuses, en se servant de noms comme Thunder ten tronckh, dans son Candide. Les poètes parnassiens, entre autres, utilisaient souvent des noms antiques et exotiques, pour susciter une atmosphère étrange et nostalgique. Catulle Mendès a même écrit une poésie qui ne consiste qu'en noms de femmes.

Une recherche des valeurs évocatrices des sons a sans doute inspiré à Jules Laforgue les expressions latines très nombreuses qui ont indéniablement "une répercussion impres-

---

1 Cf. Marcel Cressot, Le style et ses techniques, 4<sup>e</sup> éd., Paris, 1959, p. 20. Pourtant, l'expressivité d'un son est normalement subordonnée à un rapport étroit entre le son, le contenu du mot en question et le sens de la phrase.

2 Cf. certaines scènes des Précieuses ridicules de Molière.

sive différente de celle des mots français correspondants".<sup>1</sup> Les locutions comme Et nunc et semper, Vermis sum, pulvis es, In articulo mortis, Introibo, Ad hoc, Qualis artifex pereo,<sup>2</sup> etc., créent normalement une atmosphère particulière de solennité. Chez Laforgue, ces mots sont le plus souvent chargés d'une valeur comique, par rapport au contexte.

Les mots isolés, comme motus, idem, et caetera, sont comiques par excellence lorsqu'ils sont insérés dans le texte français, et surtout dans la poésie. A propos de l'expression et caetera, M. Jankélévitch dit avec raison qu'il suffit de prononcer ces quatre syllabes pour tordre le cou à l'éloquence.<sup>3</sup> C'est le cas dans la poésie qu'avec pompe ironique Laforgue appelle Nobles et touchantes divagations sous la lune:

Que non, je n'ai plus peur; je rechois en enfance;  
Mon bateau de fleurs est prêt, j'y veux rêver à  
L'ombre de tes maternelles protubérances,  
En t'offrant le miroir de mes et caetera...<sup>4</sup>

Les mots latins ne sont pas les seuls que Laforgue tire d'une langue étrangère. S'il se sert également de quelques expressions italiennes et surtout anglaises c'est pour donner de la couleur locale, par exemple, dans le conte Hamlet, ou tout simplement pour produire un effet comique: "Hamlet, my little Hamlet", "Alas, poor Yorrick", "Words! words! words!"<sup>5</sup>

---

1 Cressot, op. cit., p. 18.

2 Les quatre premiers passages cités se trouvent dans O. C., I, respectivement pp. 64, 65, 70 et 141, les deux derniers dans Moralités légendaires, pp. 17 et 59.

3 Jankélévitch, op. cit., p. 96.

4 O. C., I, p. 269.

5 Sur la scène, les passages anglais et latins de la pièce précitée tirée d'Hamlet produisaient un effet très comique, en partie sans doute à cause de l'accent français avec lequel ils furent prononcés.

Ce qui est frappant, c'est que Laforgue ne se sert jamais d'expressions allemandes bien qu'il ait écrit la majeure partie de son œuvre en Allemagne.

Souvent, on a l'impression que certains mots français ou certaines formes sont employés uniquement à cause de leur sonorité. Ainsi les adjectifs en -al, au singulier, et qui ont normalement -aux, au pluriel, se terminent presque systématiquement en -als, chez Laforgue. Il écrit, par exemple, "Nous sommes tous filials" et "les coins claustrals",<sup>1</sup> pour filiaux et claustraux qui seraient correctes. De même, lorsqu'il crée l'adjectif obéliscal, à partir du nom 'obélisque', il en forme le pluriel masculin en -als:

Et vous, fleurs fixes! mandragores à visages,  
Cactus obéliscals aux fruits en sarcophages.<sup>2</sup>

Cette forme obéliscals semble bien à propos ici, car le contexte est caractérisé par un ton artificiel et par des mots recherchés. En plus, une cacophonie fâcheuse est évitée ainsi: (obélisc)aux aux. Avec la finale éclatante -al, l'adjectif correspond à une sorte d'élancement qui est bien de mise pour marquer la forme du cactus. Il y a correspondance entre les sentiments et les effets sensoriels produits par le langage.<sup>3</sup> Dans l'extrait suivant, le poète a mis au masculin pluriel, avec la finale -als encore, un adjectif dont on n'emploie normalement que le féminin:

---

1 O. C., Ipp. 89 et 181.

2 Ibid., p. 217.

3 Cf. Charles Bally, Le langage et la vie, p. 94.

O Robe aux cannelures à jamais doriques  
Où grimpent les Passions des grappes cosmiques;  
O Robe de Maïa, Ô Jupe de Maman,  
Je baise vos ourlets tombals éperdument!<sup>1</sup>

Ces vers sont rendus entièrement ironiques par le mélange des tons solennel et familier que **provoquent** le parallélisme O Robe de Maïa - Ô Jupe de Maman et l'adverbe exagéré éperdument.

C'est également pour des raisons de sonorité que Laforge emploie souvent les formes masculines fol et mol, pour fou et mou. Dans le passage suivant, le mot précédent se trouve au pluriel, sous la forme incorrecte fols, appartenant au plus ancien français médiéval. Nous avons ici, sinon un jeu de mots, au moins un jeu de sons avec l'alternance de voyelles [i:], [a:], [o:] et [ɔ], suivies de la consonne liquide [l]:

Mon fle pâle est au Fôle, mais au dernier  
Des Pôles, inconnu des plus fols baleiniers!<sup>2</sup>

Le poète préfère les finales [al] et [ɔl] puisqu'elles sont plus évocatrices, plus éclatantes que les voyelles fermées [o] et [u], toutes seules. Dans "Ces fols germes de conscience",<sup>3</sup> par exemple, l'adjectif aux trois phonèmes [fɔl] semble plus énergique et plus expressif que la forme correcte [fu] qui n'en contient que deux.

---

1 O. C., I, p. 65. A noter la fréquence du mot Robe chez Laforge. Il s'agit de tenue bouddhiste; cf. O. C., V, p. 132.

2 Ibid., II, p. 94. C'est nous qui soulignons.

3 Ibid., I, p. 148.

L'allitération et l'homoiotéleute

La répétition des mêmes sons semble être une source inépuisable du comique, chez Laforgue. Il se sert souvent de l'allitération:

Sur ce ricanement sinistrement sceptique?  
Quand le soleil en son sang s'abandonne!  
vivre de vieux compromis.<sup>1</sup>

Dans certains cas, il y a plus que l'allitération: l'auteur joue avec un mot. Dans la "mort mortelle"<sup>2</sup>, le substantif est déterminé par un adjectif formé sur le même radical. Mais il y a pour ainsi dire une surenchère, quelques lignes plus haut: "Mort mourante ivre-morte." Le substantif appartenant au complément circonstanciel du verbe est un dérivé de celui-ci, dans: "Puis, comme nous existons dans l'existence."<sup>3</sup> La répétition du même verbe relève du comique dans le passage suivant:

Et la procession de la Fête-Dieu finissait par finir,  
bêtement tronquée, sur un timide groupe de bonnes.<sup>4</sup>

Dans la nouvelle Salomé, le participe passé employé comme adjectif a reçu trois déterminants contenant les mêmes sons à la syllabe initiale, et dont deux ont la même

---

1 O. C., I, pp. 52, 86 et 134.

2 Ibid., p. 66.

3 Ibid., p. 182.

4 Moralités légendaires, p. 86.

étymologie:

Et alors, dans cette aérienne salle jonchée de  
joncs jaune jonquille...<sup>1</sup>

Cette technique de Laforgue se rencontre aussi chez des  
auteurs plus récents. Ainsi, Queneau parle constamment du "camp  
de camping des campeurs", dans son roman Les fleurs bleues.

La répétition du son final, appelée homoiotéleute, est  
également bien fréquente chez Laforgue, en dehors des rimes:

Ah! la Terre humanitaire  
N'en est pas moins terre-à-terre!  
Au contraire,

.....

Cinq sens seulement, cinq ressorts pour nos essors...  
Ah! ce n'est pas un sort!  
Quand donc nos coeurs s'en iront-ils en huit ressorts!...<sup>2</sup>

Dans la poésie, on aboutit ainsi à des rimes intérieures,  
pour ainsi dire. Il y en a dans Stérilités où, en plus d'ho-  
moiotéleute, on trouve l'allitération au premier vers, ainsi  
qu'aux deux derniers vers de chaque strophe, formant une sorte  
de refrain cacophonique, et la rime intérieure -une(s), dans  
les troisièmes vers:

Cautérise et coagule  
En virgules  
Ses lagunes des cerises  
Des félines Ophélie  
Orphelines en folies.

---

1 Ibid., p. 140.

2 O. C., II, p. 67 s.

Tarentule de feintises  
                  La remise  
Sans rancune des ovules  
Aux félines Ophélie  
Orphelines en folie.

Sourd aux brises des scrupules,  
                  Vers la bulle  
De la lune, adieu, nolise  
Ces félines Ophélie  
Orphelines en folie!<sup>1</sup>

Mais ce n'est pas tout. A y regarder de plus près, les strophes I et III présentent les mêmes rimes, y compris celle, intérieure, tandis que la strophe II intervertit -ise(s) et -ule(s)! Dans toute la poésie, c'est un jeu de groupements sonores -ie(s), -ines, -ise(s), -ule(s), -une(s), qui, en se répétant de vers en vers, créent une atmosphère toute particulière.

Comme le souligne M. Cressot, l'éveil de l'attention par l'utilisation de l'écho final est un procédé courant dans la langue familière<sup>2</sup> qui se sert souvent d'expressions du genre de "sage comme une image", "tout juste, Auguste", etc. La précédente se trouve aussi chez Laforgue:

Oh! ce ne fut pas et ce ne peut être,  
Oh! tu n'es pas comme les autres,  
Crispées aux rideaux de leur fenêtre  
Devant le soleil couchant qui dans son sang se vautre!  
Oh! tu n'as pas l'âge,  
Oh! dis, tu n'auras jamais l'âge,  
Oh! tu me promets de rester sage comme une image?...<sup>3</sup>

---

1 Ibid., I, p. 262.

2 Cressot, op. cit., p. 24.

3 O. C., II, p. 190.

Dans Salomé, l'improvisation de l'héroïne se termine par une tirade dont l'effet repose sur l'écho :

"Ça s'avance par stances, dans les salves des valves, en luxures sans césures, en surplis apâlis qu'on abdique vers l'oblique des dérives primitives; tout s'étire hors du moi! - (Peux pas dire que j'en sois.)"<sup>1</sup>

Autrement aussi, le poète joue sans cesse avec les mots. Dans la locution "aux mille yeux vivants",<sup>2</sup> par exemple, "mille yeux" ~~XXXXXXXXXXXX~~ est une parophonie avec le substantif milieu. Le même phénomène se retrouve dans le dernier vers du passage suivant :

Ce sont les linges, les linges,  
Hôpitaux consacrés aux cruors et aux fanges;  
Ce sont les langes, les langes,  
Où l'on voudrait, ah! redorloter ses méninges!

Vos linges pollués, Noël's de Bethléem!  
De la lessive des linceuls des requiems  
De nos touchantes personnalités, aux langes  
Des berceaux, vite à bas, sans doubles de recharge,  
Qui nous suivent, transfigurés (fatals vauriens  
Que nous sommes) ainsi que des langes gardiens.<sup>3</sup>

On pense inévitablement à l'expression homophone l'ange gardien.<sup>4</sup>

Dans le vers suivant, la cacophonie volontaire a été notée par M. Cressot:<sup>5</sup>

C'est la grande Nounou où nous nous aimerions.<sup>6</sup>

---

1 Moralités légendaires, p. 150.

2 O. C., I, p. 95.

3 Ibid., p. 263.

4 L'Ange gardien était d'ailleurs une chanson connue, que Flaubert mentionne dans Madame Bovary.

5 Op. cit., p. 27.

6 O. C., I, p. 198.

Le nom du poème La complainte du vent qui s'ennuie la nuit contient des paraponies qui pourraient même être qualifiées de cacophonie. Il y a lieu de souligner aussi la monotonie volontaire de la table des matières du recueil des Complaintes. Sur cinquante-deux poésies, deux seulement sont intitulées autrement que complainte. Cela n'est point dû à une paresse ou à une inadvertance éventuelles. Laforgue écrit en effet à son ami Henry, à propos d'un article de celui-ci sur les Complaintes, que le lecteur sera tué par le coup d'œil qu'il jettera sur la table des matières.<sup>1</sup>

### Interjections

A cause de leur nature familière, les interjections usuelles, comme chut, psitt, hein, etc., produisent un effet forcément comique:

Mais, c'est pas les Lois qui fait le bonheur, hein l'Homme?<sup>2</sup>

C'est à dessein que Laforgue emploie abusivement les interjections oh - souvent écrit ô - et ah! auxquelles on a normalement la tendance d'attacher des sensations dramatiques et tragiques. La fréquence des oh et ô - il y en a dix-sept - saute aux yeux, dans la pièce numéro X des Derniers vers. Voici quelques-uns des passages qui contiennent une quantité plutôt excessive d'interjections:

---

1 Ibid., V, p. 133.

2 Ibid., II, p. 29.

O géraniums diaphanes, guerroyeurs sortilèges,  
Sacrilèges monomanes!  
Emballages, dévergondages, douches! O pressoirs  
Des vendanges des grands soirs!

.....

Et puis, ô mes amours,  
A moi, son tous les jours  
O ma petite mienne, ô ma quotidienne,  
Dans mon petit intérieur,  
C'est-à-dire plus jamais ailleurs!  
O ma petite quotidienne!...

Et quoi encore? Oh du génie!  
Improvisations aux insomnies!

Et puis? L'observer dans le monde,  
Et songer dans les coins:  
"Oh! qu'elle est loin! Oh! qu'elle est belle!  
Oh! qui est-elle? A qui est-elle?  
Oh! quelle inconnue! Oh! lui parler! Oh! l'emmener!"  
(Et, en effet, à la fin du bal,  
Elle me suivrait d'un air tout simplement fatal.)<sup>1</sup>

L'accumulation des interjections fait un effet bouffon.  
C'est l'automatisme des mots qui provoque un sourire. Avec  
cette répétition constante, on a facilement la sensation  
d'être en présence d'un diable à ressort qui bondit de sa  
boîte.<sup>2</sup> Il y a lieu de noter également, en plus des paronymes  
sortilège et sacrilège, le contraste entre les mots rares et  
recherchés du début de la pièce et les exclamations banales  
commençant par les oh!

#### Tournures populaires

Laforgue a très souvent recours à des tournures popu-  
laires lorsqu'il choisit ses mots et ses expressions. Les

---

1 Ibid., p. 180 s.

2 Cf. Bergson, Le rire, p. 56.

liaisons peu orthodoxes ne sont pas rares chez lui, ni les élisions et les fredonnements populaires non plus. Que La chanson du petit hypertrophique serve d'exemple:

C'est d'un' maladie d'cœur  
Qu'est mort', m'a dit l' docteur,  
Tir-lan-laire!  
Ma pauv' mère;  
Et que j'irai là-bas,  
Fair' dodo z'avec elle.  
J'entends mon cœur qui bat,  
C'est maman qui m'appelle!<sup>1</sup>

Les refrains, à la chanson populaire, sont particulièrement à l'honneur chez Laforgue, soit tels quels soit modifiés selon les besoins:

"Tu t'en vas et tu nous laisses,  
Tu nous laiss's et tu t'en vas.  
Que ne suis-je morte à la messe!  
Ô mois, ô linges, ô repas!"<sup>2</sup>

Une grande partie du charme poétique de Laforgue est justement due aux refrains et aux rythmes populaires ingénieusement appliqués, qui forment ainsi un cadre propice à son esthétique d'éphémère et de quotidien et qui, d'une façon frappante, font ressortir le mélange du sérieux et du comique de la vie. Il ne tarit ni en airs populaires ni en refrains pré-existants. Mais, tout en créant une atmosphère mi-populaire mi-solennelle, il en compose presque à l'infini et varie ainsi considérablement sa forme. Fidèle à la tradition du genre en question, il a recours à ce procédé surtout

---

1 O. C., I, p. 15.

2 Ibid., p. 83.

dans le recueil Les plaintes. On pourrait signaler, par exemple, Complainte de l'oubli des Morts, Complainte des Mounis du Mont-Martre et Complainte-Variations sur le mot falot, falotte, dont voici le début:

Falot, falotte!  
Sous l'aigre averse qui clapote.  
Un chien aboie aux feux-follets,  
Et puis se noie, taïaut, taïaut!  
La Lune, voyant ces ballets,  
Rit à Pierrot!  
Falot! falot!

Falot, falotte!  
Un train perdu, dans la nuit, stoppe,  
Par les avalanches bloqué;  
Il siffle au loin! et les petiots  
Croient ouïr les méchants hoquets  
D'un grand crapaud!  
Falot, falot!<sup>1</sup>

C'est sur le critère de la sonorité que Laforgue effectue un triage intelligent des mots, pour créer un langage comique et évocateur. En revanche, ils ne sont pas passés au crible quant à leur sens, estime Collie.<sup>2</sup> D'après lui, ils échappent à la logique et à la rigueur du sens commun. Le ton et les associations éventuelles et aussi la forme physique d'un mot seraient plus importants que sa signification. Il faut pourtant rétorquer en partie les arguments du critique anglais: les étalages de mots, les prétendus contresens et les tournures dépourvues de logique rigide servent à donner une expression à la conception du monde de Laforgue.

---

1 Ibid., p. 174.

2 M. Collie, Laforgue, Edimbourg, 1963, p. 36.

M o t ,   s y m b o l e   d ' u n e   n o t i o n

Charles Bally souligne que le langage, intellectuel dans sa racine, ne peut traduire l'émotion qu'en la transposant par le jeu d'associations implicite. Les signes de la langue étant arbitraires dans leur forme, leur signifiant, et dans leur valeur, leur signifié, les associations s'attachent soit au signifiant, de manière à en faire jaillir une impression sensorielle, soit au signifié, de manière à transformer le concept en représentation imaginative. Ces associations se chargent d'expressivité, dans la mesure où la perception sensorielle ou la représentation imaginative concorde avec le contenu émotif de la pensée.<sup>1</sup>

Comme le souligne M. Cressot, l'écrivain de 1880 jouit d'une liberté complète en matière de langue, exception faite de quelques règles impérieuses. La langue n'étant plus considérée comme fait statique, il est permis de créer des mots, d'en rajeunir d'autres, tombés en désuétude, d'en emprunter aux vocabulaires techniques, aux dialectes, à la langue de tous les jours, à l'argot, aux langues étrangères. En plus, il est loisible de leur attribuer des sens perdus au cours des âges ou même des significations inédites, suggérées sou-

---

<sup>1</sup> Charles Bally, Le langage et la vie, Zurich, 1935, p. 125 s.

vent par une étymologie approximative.<sup>1</sup>

Il n'est que naturel que Jules Laforgue tire profit de cette licence. Ne se préoccupe-t-il pas constamment d'être nouveau et intéressant, de faire de l'original à tout prix. Dans son étude sur Corbière, il loue "ce frère aîné" d'être "dégagé du langage poétique; cheville, images, soldes poétiques".<sup>2</sup> Cet éloge s'applique tout aussi bien à son auteur même. C'est quelquefois jusqu'à choquer son lecteur que Laforgue se méfie en effet du style consacré et du langage conventionnellement poétique.

Dans la deuxième moitié du siècle passé, un trait linguistique particulier est notable à Paris, un trait qui influence également notre poète. Le langage est souvent une question de mode. Or, ce qu'on appelle improprement argot était en vogue dans la capitale française, à l'époque citée. Ce langage particulier n'a pas eu plus d'accès que normalement dans la langue familière, mais, ce qui est intéressant, il a pénétré dans les milieux "distingués".<sup>3</sup>

En adoptant un ton et un langage délicieusement populaires, Laforgue crée une atmosphère ironique. Sa Complainte de l'oubli des Morts, il la commence solennellement, en orateur ou en conférencier: "Mesdames et Messieurs". Puis, il nous apprend qu'on se trouve en présence d'une défunte: "Vous dont la mère est morte." Le lecteur ou l'auditeur est plongé dans une atmosphère de tristesse sérieuse qui

---

1 M. Cressot, La phrase et le vocabulaire de J.-K. Huysmans, Paris, 1938, p. 3.

2 Mélanges posthumes, p. 119 ss.

3 Cressot, op. cit., p. 5.

appartient à tout ce qui touche à la mort. Bien vite on constate pourtant qu'il ne s'agit pas de condoléances habituelles, mais d'une sorte de danse macabre à la manière de François Villon, dans laquelle, parmi les scènes bien familières et réalistes de la vie quotidienne, faufile le thème de la mort:

Mesdames et Messieurs,  
Vous dont la mère est morte.  
C'est le bon fossoyeur  
Qui gratte à votre porte.

Les morts  
C'est sous terre;  
Ça n'en sort  
Guère.

Vous fumez dans vos bocks,  
Vous soldez quelque idylle,  
Là-bas chante le coq,  
Pauvres morts hors des villes!

Grand-papa se penchait  
Là, le doigt sur la tempe,  
Soeur faisait du crochet,  
Mère montait la lampe.

Les morts  
C'est discret,  
Ça dort  
Trop au frais.

Vous avez bien dîné,  
Comment va cette affaire?  
Ah! le petits mort-nés  
Ne se dorlotent guère!

Notez, d'un trait égal,  
Au livre de la caisse,  
Entre deux frais de bal:  
Entretien tombe et messe.

C'est gai,  
Cette vie;  
Hein, ma mie,  
O gué?

Mesdames et Messieurs,  
Vous dont la soeur est morte,  
Ouvrez au fossoyeur  
Qui claque à votre porte;

Si vous n'avez pitié,  
Il viendra (sans rancune)  
Vous tirer par les pieds,  
Une nuit de grand'lune!

Importun  
Vent qui rage!  
Les défunts?  
Ça voyage... 1

Il y a encore lieu de souligner quelques détails de la pièce citée. Fossoyeux, forme qu'exige la rime pour 'fossoyeur', est une création curieuse du poète. 'Fossoyeur', c'est celui qui creuse les fosses dans un cimetière. Par le substantif féminin correspondant, la fossoyeuse, on désigne la mort. Il nous semble que Laforgue imite ici le célèbre chansonnier Béranger qui écrit, dans Cinquante ans:

A ma porte, la fossoyeuse  
Frappe; adieu messieurs les humains.<sup>2</sup>

Seulement, il met le mot au masculin de son cru. Cette forme figure deux fois dans le texte. À sa première apparition elle est précédée de l'adjectif bon, emploi familier qui se retrouve aussi dans les noms composés populaires du genre de bonhomme, bonne femme, etc.

Chez Béranger, la Mort frappe à la porte. Chez Laforgue aussi, mais celui-ci use de verbes synonymes exagérés, grat-ter et claquer. La fin de la strophe IV, banalement délicieuse, n'a pas plu à Jacques Rivière qui écrit dans une de ses lettres à Alain-Fournier: "De bien beaux vers de Laforgue dans

---

1 O. C., I, p. 164 ss.

2 Pierre-Jean de Béranger, pionnier spirituel des chansonniers français, est né et mort à Paris (1780-1857).

ceux que tu me cites, excepté pourtant:

Sœur faisait du crochet,  
Mère montait la lampe."<sup>1</sup>

La strophe VII contient une ironie éclatante de l'existence humaine, tandis que les strophes/analogues/II et V, formant une sorte de refrain, représentent une franchise populaire, avec leur précision concrète. A ces dernières, la reprise du sujet, les morts, par les pronoms neutres pléonastiques c(e) et ça donne une allure familière.

L'ironie consiste, entre autres, en "imprévu et paradoxe". C'est pourquoi l'ironiste parle gravement des choses insignifiantes et baguenaude avec les grandes.<sup>2</sup> Ce genre de badinerie est bien cher à Laforgue. La nature qui, à l'époque romantique, avait été l'objet d'une adoration presque religieuse, est qualifiée de "maman Nature" par lui. Ou bien il rattache au nom de Fierrot, personnage éphémère de la pantomime, le titre de Lord. Connaisseur éminent de la doctrine bouddhique, il n'en folâtre pas moins avec cette philosophie, ainsi qu'avec celle de l'Inconscient, si le cœur lui en dit. Il parle des "Saintes bouddhiques Nounous"<sup>3</sup> ou bien il assure:

..... Moi, ma trêve, confiant,  
Je la veux cuver au sein de l'INCONSCIENT.<sup>4</sup>

---

1 Rivière - Alain-Fournier, op. cit., I, p. 276.

2 Jankélévitch, op. cit., p. 82.

3 O. C., I, p. 77.

4 Ibid., p. 65.

Dans le premier cas, deux adjectifs épithètes solennels sont ajoutés à un terme faisant partie du langage des enfants, tandis que, dans le deuxième, le verbe cuver - familier dans la locution 'cuver son vin' - est en contradiction flagrante avec ses compléments 'trêve' et 'inconscient', ce dernier écrit en caractères gras. Les tours populaires et familiers comptent parmi les moyens comiques préférés du poète: "espèce de soleil",<sup>1</sup> fricot, petiots, soulauds, etc.<sup>2</sup>

Quant aux mots normaux du vocabulaire de Laforgue, ils revêtent souvent un sens aigu ou mis en relief. Ainsi, le mot quotidien, figurant, par exemple, dans l'oraison dominicale, est piquant dans les passages suivants:

Ah! que la Vie est quotidienne...<sup>3</sup>

O ma petite mienne, ô ma quotidienne,

.....  
O ma petite quotidienne!...<sup>4</sup>

Mais, le cru, quotidien, et trop voyant Présent!<sup>5</sup>

Dimanches citoyens<sup>6</sup>  
Bien quotidiens.

Chez Laforgue, ce mot exprime une haine manifeste vis-à-vis de tout ce qui est banal. C'est pour les employer à neuf, en quelque sorte, que le poète se complaît à faire dévier les mots de leurs sens traditionnels, usés.<sup>7</sup> Dans la

---

1 Ibid., p. 21.

2 Avec beaucoup d'autres, ces trois mots familiers figurent dans la Complainte-Variations sur le mot falot, falotte.

3 O. C., I, p. 138. Vers cité par le dictionnaire de Robert.

4 Ibid., II, p. 180 s.

5 Ibid., p. 11.

6 Ibid., p. 28.

7 Feunier, op. cit., p. 83, et Ph. Van Tieghem, Les grandes doctrines littéraires en France<sup>7</sup>, Paris, 1965, p. 254.

deuxième citation, une certaine tendresse ironique s'attache manifestement au mot quotidien. Dans la dernière, il prête exprès au contresens: les dimanches, ce ne sont pas tous les jours! Le substantif citoyen, employé adjectivement, n'est pas moins drôle dans ce contexte. M. Tieghem précise à juste titre: "Le mot isolé ne saurait jamais prendre une valeur nouvelle; c'est le contexte qui l'incline vers tel ou tel prolongement."<sup>1</sup> Mallarmé le dit en d'autres termes: "Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire... vous cause cette surprise de n'avoir ouï jamais tel fragment ordinaire d'élocution."<sup>2</sup>

Les adverbess de manière peu ordinaires ajoutent souvent un trait comique aux vers de Laforgue:

Et que Jamais soit Tout, bien intrinsèquement,  
Très hermétiquement, primordiallement!<sup>3</sup>

En dépit de leur philosophie, ces vers sont amusants, à cause de l'emploi exagéré d'adverbess longs, surchargés, peu poétiques. Une impression sensorielle s'ajoute à l'expressivité.

Dans l'extrait suivant, les adverbess - de même que l'épithète du mot dimanche - doivent avoir une signification qui dépasse le sens littérale:

---

1 Philippe Van Tieghem, op. cit., ibidem.

2 Mallarmé, Oeuvres complètes, p. 368. Cf. aussi René Wellek et Austin Warren, Theory of Literature, p. 175: "The meaning of poetry is contextual: a word carries with it not only its dictionary meaning but an aura of synonyms and homonyms."

3 O. C., I, p. 63.

Les Jeunes Filles inviolables et frêles  
Descendent vers la petite chapelle  
Dont les chimériques cloches  
Du joli, joli dimanche  
Hygiéniquement et élégamment les appellent.<sup>1</sup>

Avec pareille précision le poète arrive à créer une atmosphère fragile de dimanche, qui n'est pourtant pas exempte d'éléments ironiques. L'adjectif joli s'appliquerait plutôt aux jeunes filles et servirait dans leur bouche à décrire presque n'importe quoi. L'adverbe hygiéniquement fait davantage penser à certains soins de la part de celles que les cloches appellent qu'au timbre de la sonnerie. Dans la préface de la première édition de Germinie Lacerteux, qui est de l'an 1864, les frères Goncourt emploient le substantif correspondant: "Le public aime encore les lectures anodines et consolantes, les aventures qui finissent bien, les imaginations qui ne dérangent ni sa digestion ni sa sérénité: ce livre, avec sa triste et violente distraction, est fait pour contrarier ses habitudes et nuire à son hygiène."

---

1 O. C., II, p. 155.

Terme vague et terme précis

Dans la langue parlée, nous n'avons pas toujours le mot nécessaire et exact sous la main; c'est pourquoi un mot vague, un "terme-omnibus",<sup>1</sup> du genre de chose ou truc ou machin, peut nous rendre service. Or, pareil emploi dans la poésie relève du comique.

Le mot chose se rencontre fréquemment sous la plume de Laforge:

Hélas! des Lunes, des Lunes,  
Sur un petit air en bonne fortune...  
Hélas! de choses en choses  
Sur la criarde corde des virtuoses!...

Hélas! agacer d'un lys  
La violette d'Isis!...  
Hélas! m'esquinter, sans trêve, encore,  
Mon encéphale anomaliflore .  
En floraison de chair par guirlandes d'ennuis!  
O Mort, et puis? <sup>2</sup>

Ce passage présente une certaine analogie avec le suivant:

Il était un roi de Thulé,  
Immaculé,  
Qui loin des jupes et des choses,  
Pleurait sur la métempsychose  
Des lys en roses,  
Et quel palais!<sup>3</sup>

Dans la première citation, le vocabulaire biologique s'introduit dans les vers. Le terme médical encéphale ap-

---

1 Cressot, Le style, p. 46.

2 O. C., I, p. 274.

3 Ibid., I, p. 149.

partient à la même série que hydrocéphale, ophtalmie, ophtalmique, etc., qu'on trouve chez le poète.

La deuxième citation constitue un mélange de vague, de quotidien et de philosophique: choses, jupes, métonymie pour 'femmes', métempsychose. Ce dernier mot est un terme religieux, tandis qu'immaculé ne l'est pas par une conséquence rigoureuse. Ailleurs, l'auteur présente pourtant un jeu de mots qui en dit long: "Tout ça c'est des belles conceptions, mais pas des conceptions immaculées comme les miennes."<sup>1</sup>

L'expression indéfinie n'importe qui suit une formule consacrée dans: "Ci-gît n'importe qui."<sup>2</sup> Dans l'exclamation suivante, il y a l'adjectif indéfini correspondant: "Pardon, Quelconque Loi!"<sup>3</sup> Les majuscules servent à souligner le ton solennellement moqueur; en plus du sens normal, "n'importe quel", l'épithète en a un autre, familier: "médiocre, sans valeur"! On le retrouve dans la "prose blanche" de la Grande Complainte de la Ville de Paris:

Et l'histoire va toujours dressant, raturant ses Tables criblées de piteux idem, - ô Bilan, va quelconque! ô Bilan, va quelconque...<sup>4</sup>

Idem, qui s'emploie pour éviter des répétitions, est principalement en usage dans les comptes, les inventaires, les tables, etc. Mais familièrement, il signifie 'également, aussi':

---

1 Moralités légendaires, p. 23 (Hamlet). Pour la "biso-ciation", cf. par exemple, p. 79 de la présente étude.

2 O. C., I, p. 111.

3 Ibid., p. 65.

4 Ibid., p. 182.

C'est, sur un cou qui, raide, émerge  
D'une fraise empesée idem,  
Une face imberbe au cold-cream.<sup>1</sup>

Comme le souligne Cressot,<sup>2</sup> ce mot latin ne devrait pas trouver de place dans un énoncé littéraire, pas plus que la locution et cætera. Si le poète les emploie à la rime, c'est pour produire un effet comique:

- Il rit d'oiseaux, le pin dont mon cercueil viendra!  
- Mais ton cercueil sera sa mort! etc...<sup>3</sup>

Cressot cite un cas de la même paresse intentionnelle, chez Tristan Derème,<sup>4</sup> imitateur de Laforgue:

Quelque rose que tu cueilles,  
Une nuit la fanera;  
Le vent fait voler les feuilles,  
Les amours, etc.

Le terme précis peut servir de source d'hilarité, au même titre que le terme vague. Ainsi nous sourions lorsque Hamlet mentionne sa marque de cigarettes:

- Entrez, mes frères. Asseyez-vous là et prenez des cigarettes. Voici du Dubeck et voici du Bird's-eye.<sup>5</sup>

Cette précision doit naturellement être une grande partie de son

---

1 Ibid., p. 221.

2 Le style et ses techniques, p. 46 s.

3 Laforgue, O. C., I, p. 199.

4 Philippe Huc, dit Tristan Derème, poète français qui cultiva l'ironie sentimentale (1889-1942).

5 Moralités, p. 22. - Une sorte de tabac menu haché, où certain grains ressemblent aux yeux d'oiseaux, s'appelle bird's eye.

comique au fait qu'elle intervient dans un texte qui relate des faits fort anciens et dont l'intérêt se porte sur des détails d'un plan tout différent. Que ce procédé soit encore illustré par la citation suivante, dont la fin comporte une précision voulue, superflue :

Et en effet, grâce aux roses roses, si à propos effeuillées là, de cette fillette anonyme, Ruth était exorcisée de ses hallucinations, et pouvait désormais s'adonner sans partage au seul et pur travail de sa tuberculose, dont elle reprit le journal d'une plume trempée dans un encrier à fleurs bleues genre Delft.<sup>1</sup>

Analysant les mots et les expressions isolément, le lecteur aboutit à l'impression que l'ironie lui échappe. Cela est tout à fait compréhensible car, comme le souligne Jankélévitch,<sup>2</sup> l'ironie est allusive, laconique, discontinue, non exhaustive. Au lieu de tout dire, l'ironiste fait confiance à l'auditeur. De toute façon, le langage ne suffirait pas à rendre toutes les nuances de l'esprit et de l'émotion humains.

---

1 Ibid., p. 86 s. (Le miracle des roses).

2 Jankélévitch, L'Ironie, p. 98.

## Néologismes et archaïsmes

En voulant peindre "la fugacité des choses et des sentiments, noter les modifications de l'être en face du devenir de la vie",<sup>1</sup> Laforgue en arrive à créer de nouveaux mots lorsqu'il ne trouve d'expression adéquate, dans le vocabulaire courant. Il puise également dans les termes anciens, tombés en désuétude. Au fond, il ne fait là qu'accentuer une tendance générale de l'époque.

Quant aux créations nouvelles du poète il s'agit aussi bien de substantifs et d'adjectifs que de verbes. Voici quelques adjectifs de son cru:

O ranceurs ennuiverselles! expériences nervicides,  
nuits martyriséennes!<sup>2</sup>

Il y en a énormément: "une puce Colombinetticide", "une pose sofasque", "vendanges sexciproques", "hontes sangsuelles", etc., etc.<sup>3</sup>

Les substantifs inédits sont également bien nombreux: "violuptés à vif", "spleenuosités", etc.<sup>4</sup> Citons encore un passage typique:

Mondes vivotant, vaguement étiquetés  
De livres, sous la céleste Eternullité.<sup>5</sup>

---

1 Marc Eigeldinger, L'Evolution dynamique de l'image, Neuchâtel, 1943, p. 164.

2 Moralités, p. 116.

3 Dans l'ordre: Mélanges posthumes, p. 91, Moralités, p. 109, O. C., I, p. 71 et p. 75.

4 Ibid., pp. 113 et 181.

5 Ibid., p. 63.

Le mot spleen, qui était bien en faveur chez les écrivains de la fin du siècle dernier et dont nous venons de voir un dérivé, a inspiré à Laforgue aussi un verbe, d'une formation complexe. Il écrit en effet dans une lettre: "Ce travail va me désespleeniser pour un mois."<sup>1</sup> Le verbe "désespérer" lui aura servi de modèle; l'ancien français connaissait en plus des mots comme desestimer et desestre. Il s'agissait partout du préfixe ajouté à un mot commençant par la voyelle e. S'engrandeuiller,<sup>2</sup> basé sur un groupe de trois mots, a été façonné à l'exemple de verbes comme s'endetter et s'endimancher. Parmi les autres trouvailles du poète figurent, entre autre: angéluser, crucifiger, feu d'artificer, hallaliser, etc., etc.

A la lumière de ces exemples on voit comment Laforgue peut procéder en forgeant ses néologismes. Souvent, il combine violemment deux vocables de signification différente, mais présentant quelque similitude de graphie, pour en faire un nouveau, au sens tout à fait imprévu.<sup>3</sup> Avec cette sorte de contamination il fabrique parfois des mots d'une originalité frappante. Ce genre d'innovation a été pratiqué bien avant lui, et tout particulièrement par le grand humoriste Rabelais, dont le flux verbal irrépessible s'enrichit aussi des créations du genre de "ventripotent", etc.

Avec son néologisme massacriléger, dû à une contamination de massacre(r) et sacrilège, le poète crée une gradation efficace. Dans Lohengrin, fils de Parsifal, Elsa exhorte en effet son fiancé:

---

1 Mélanges posthumes, p. 262.

2 O. C., I, p. 182.

3 Cf. Ruchon, op. cit., p. 152. Pour le rôle de l'Inconscient dans la création linguistique, voir la présente étude, pp. 47 et 50. Parmi les néologues plus modernes il faut citer particulièrement l'auteur de Finnegans Wake.

Aime-moi à petit-feu, inventorie-moi, massacre-moi,  
massacrilège-moi!<sup>1</sup>

Dans les cas de contamination, il s'agit toujours de bisociation entre deux champs opératifs différents.

Tel archaïsme de Laforgue démontre la connaissance des anciennes couches de la langue française. Dans l'Autre Complainte de l'Orgue de Barbarie, il s'exclame sous la forme interrogative familière bien connue: "Je suis-t-il malheureux!"<sup>2</sup> L'adjectif n'y représente point un pur caprice individuel. Dans diverses régions, on le prononçait comme cela, jusqu'au début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Sa variante argotique, maluré, se trouve chez Victor Hugo.<sup>3</sup> L'accent circonflexe souligne l'archaïsme de la forme. Le poète aura été conscient de l'analogie de l'évolution de malheureux et de celle des adjectifs neur > mûr, seur > sûr.

Souvent, le poète puise aussi dans le vocabulaire latin: albement, dont le modèle est "nuitamment", errabundes, ubiquiter, viridant, vivisecter, etc. Dans un texte littéraire, ces latinismes relèvent du comique, ainsi que les termes philosophiques, médicaux, botaniques et autres du même genre, destinés à suggérer des associations inattendues.

---

1 Moralités légendaires, p. 116.

2 O. C., I, p. 115.

3 Marcel Galliot, Commentaires de textes français modernes, Paris, 1965, p. 26.

## S y n t a x e

En plus des particularités lexicaux, nous rencontrons par ci par là une assez grande liberté syntaxique, chez Laforgue. Il s'exclame, par exemple: "Je m'ennuie, natal!"<sup>1</sup> Ou bien il demande: "Tu veux pas fleurir fraternel?"<sup>2</sup> Les adjectifs créent un effet plus direct, plus impressionniste que ne le feraient, par exemple, les adverbes ou les compléments circonstanciels correspondants. Les faits nous sont livrés tels que les impulses de l'Inconscient les suggèrent à l'esprit, sans qu'on se soucie de marquer les relations des termes ou de reconstruire une unité logique. Ce genre d'effet immédiat a été atteint aussi dans la phrase suivante, où l'adjectif triste a reçu un complément peu conforme à l'emploi normal: "Suis-je pas triste d'elle?"<sup>3</sup> Cette tournure familière est basée sur des modèles comme 'être content de quelqu'un' et 's'ennuyer de quelqu'un'.

Le complément direct du verbe taire est peu commun dans "les vêpres ont tu leurs cloches"<sup>4</sup> et

- Elles s'en iront.....  
A l'heure où les diurnes lavandières  
ont tu leurs battoirs.<sup>5</sup>

---

1 O. C., II, p. 41.

2 Ibid., p. 82.

3 Ibid., I, p. 90.

4 Ibid., II, p. 84.

5 Ibid., p. 116.

Dans le deuxième exemple, l'épithète antéposé diurne, normalement 'qui se fait pendant le jour', est d'un emploi curieux et recherché, dans ce contexte.

Le verbe savoir peut également avoir un complément d'objet direct peu usuel :

Ah! ces frères du nôtre, ils sont heureux sans doute  
Et nous ont oubliés, ou ne nous savent pas.<sup>1</sup>

Contrairement aux règles de la grammaire française, les poètes peuvent même employer des verbes intransitifs ou des verbes transitifs indirects comme transitifs directs. Rimbaud présente, par exemple :

Mais des chansons spirituelles  
Voltigent partout les groseilles.<sup>2</sup>

Cet "étrange transitif" est considéré comme une beauté par Aragon, qui cite le passage. Quoi qu'il en soit, nous pouvons comprendre l'utilité de ce genre de curiosité syntaxique. L'effet en est considérable; il est dû à l'absence du terme de relation - trait qui caractérise souvent les vers de Laforgue - et au fait que le verbe peut ainsi exprimer des notions qui n'ont pas d'équivalent dans la langue conventionnelle. D'après Aragon, "l'art des vers est l'alchimie qui transforme en beautés les faiblesses". Il continue: "Où la syntaxe est violée, où le mot déçoit le mouvement lyrique, où la phrase de travers se construit, là combien de fois le

---

1 O. C., I, p. 41.

2 Cité par Aragon, au début de la préface de son ouvrage Les yeux d'Elsa, paru dans Collection poésie 45, Paris, 1945, p. 9.

lecteur frémit."<sup>1</sup>

Chez Laforgue, le lecteur est souvent frappé par ces violations de syntaxe ou par d'autres procédés comparables. Il a brisé les cadres fixes du langage, les règles de la grammaire, les lois du discours. D'après M. Ruchon, Laforgue se sert d'infinitif, après n'importe quel verbe.<sup>2</sup> De même, il crée de nouveaux verbes pronominaux, comme s'exister, s'agoniser, etc., sans doute pour marquer l'intérêt que prend le sujet à l'action.

Nous avons relevé quelques cas curieux d'incorrections grammaticales, intentionnelles, bien sûr. Le poète n'hésite pas d'écrire, par exemple, à les, au lieu des corrects aux ou à des, lorsque cette construction lui semble correspondre à une idée quelconque:

En avant!  
Sauvé des steppes du mucus, à la nage  
Têter soleil! et souïl de lait d'or, bavant,  
Dodo à les seins dorloteurs des nuages,  
Voyageurs savants!<sup>3</sup>

Dans "je suis-t-il malheureux",<sup>4</sup> la structure est populaire et va contre l'usage normal. Il s'y agit de ce qu'on appelle l'inversion complexe.<sup>5</sup> Dans bien des cas, le sujet est repris après le verbe, pour former une question. On dit correctement, par exemple: "Ton père viendra-t-il?" C'est à cause de la fréquence de cette tournure que le langage fami-

---

1 Ibid.

2 Op. cit., p. 174.

3 O. C., I, p. 94.

4 Ibid., p. 115.

5 Abusivement, comme le soulignent W. von Wartburg - P. Zumthor, Précis de syntaxe du français contemporain, Berne, 1958, p. 28.

Lier a pris l'habitude d'ajouter le -t- et le pronom il, à toutes les personnes, même lorsque le sujet est un pronom personnel. Ce -t-il devenant -ti, on demande populairement: "Tu viens-ti?", "Je savais-ti, moi?",<sup>1</sup> etc. Pour former des exclamations, on se sert couramment des tournures interrogatives. C'est encore le cas dans ce deuxième exemple de Laforgue:

Oh! que tout m'est accidentel!  
Oh! j'ai-t-y l'âme perpétuelle!...<sup>2</sup>

Bien qu'existant depuis des siècles, ce -ti est resté exclusivement populaire,<sup>3</sup> ce qui explique l'instabilité de la graphie.

Comme l'a bien souligné M. Ruchon, Laforgue est plus près de son "frère aîné Corbière", de Verlaine ou de Rimbaud que de Mallarmé, en ce qui concerne sa syntaxe. Le critique français va même jusqu'à dire: "Leur haine du 'cliché' est le seul point de contact entre Mallarmé et Laforgue, ils ont éprouvé l'un et l'autre la nécessité d'échapper aux formes toutes faites du langage."<sup>4</sup> Il faut pourtant souligner une fois de plus que Laforgue utilise assez souvent les clichés, mais qu'il le fait en connaisseur de cause, pour mettre en relief le ridicule de certains propos, pour parodier. Une banalité employée par un homme d'esprit se transforme en raillerie.<sup>5</sup>

---

1 Ibid.

2 O. C., II, p. 103.

3 Wartburg - Zunthor, op. cit., ibid.

4 Ruchon, op. cit., p. 173.

5 Edouard Martinet, Prince des lettres, Paris, 1945, p. 164.

### Adjectifs épithètes

En français, l'adjectif épithète se met tantôt devant tantôt après son substantif. La position correspond souvent, mais pas toujours, à une différence d'aspect. Ainsi l'adjectif qui suit le nom tend à revêtir une valeur intellectuelle, déterminée, définitionnelle - bras droit s'oppose à bras gauche - tandis que sa valeur est essentiellement affective dans le cas inverse: une verte prairie - une prairie verte.<sup>1</sup>

Lorsque Laforgue parle "d'humains échanges",<sup>2</sup> l'adjectif a un sens plus prégnant, souligné, plus affectif, plus "moral" que s'il était placé après le substantif. Dans le dernier cas, il ne serait guère autre chose que le contraire d'animal, par exemple.

L'auteur interpelle son rêve dans les termes suivants:

Acceptez, je vous prie,  
O Chimère fugace,  
Au moins la dédicace  
De ma vague vie?...<sup>3</sup>

On parle d'un terrain ou d'une idée vague, par exemple; l'épithète est postposée. Vague vie correspond à une certaine unité sonore. Lorsque le substantif précède l'adjectif, chaque mot garde son accent d'intensité: une idée vague. En revanche, vague vie ne comporte qu'un seul accent. Par l'antéposition l'épithète perd donc de son extension et aussi de sa

---

1 Cf. Ch. Bally, Traité de stylistique française, 2<sup>e</sup> éd., Paris, 1921, I, p. 163.

2 O. C., II, p. 161.

3 Ibid., p. 72.

force; faisant corps avec le substantif elle marque une qualité constitutive, fondamentale, inhérente à l'objet.<sup>1</sup>

Lorsque le poète parle de "sa compagne aux larges hanches"<sup>2</sup> il évoque la constitution même de la femme par cet ordre des mots. Dans ces conditions, l'épithète exprime en quelque sorte l'ironie fondamentale du rôle de la femme lequel, d'après la philosophie schopenhauerienne et hartmannienne, ne consiste qu'à perpétuer la vie.

Les adjectifs de couleur sont postposés en règle générale et alors, ils sont purement descriptifs. Antéposés, ils introduisent une note esthétique et morale.<sup>3</sup> Ainsi, blancs pachas<sup>4</sup> et noire bise<sup>5</sup> sont des expressions dans lesquelles les épithètes ne signifient pas uniquement la couleur.

La compagne déjà citée est en plus "aux longs caressables cheveux". Ici, le deuxième adjectif, néologisme de Laforgue, occupe une place inhabituelle, ce qui ajoute encore à son originalité. Tous les deux sont antéposés et se suivent immédiatement. Pourtant, les épithètes coordonnées sont souvent réunies par la conjonction et. C'est le cas, par exemple, dans "si vierge et destructible chair",<sup>6</sup> où l'effet des adjectifs est également renforcé par leur place inhabituelle. La cadence de cet énoncé est elle aussi intéressante. En général, la cadence majeure, où le substantif et l'épithète se succèdent par ordre de masse croissante, est plus naturelle

---

1 Cf. Cressot, op. cit., p. 192.

2 O. C., II, p. 139.

3 Cf. Cressot, op. cit., p. 193.

4 Laforgue, op. cit., II, p. 60.

5 Ibid., p. 188.

6 Ibid., p. 97.

que la cadence mineure. Celle-ci produit un heurt qui peut engendrer un effet expressif.<sup>1</sup> C'est justement pourquoi elle est relativement fréquente chez Laforgue.

Les adjectifs qui ne sont pas de même "direction", comme s'exprime M. Cressot, sont d'habitude séparés les uns des autres, c'est-à-dire placés avant et après le substantif, dans la mesure du possible. Tout en suivant en gros cet usage, Laforgue n'en présente pas moins de nombreux cas où des adjectifs d'espèce très différente sont antéposés. Cet agencement relève souvent du comique:

Serez-vous pas mes seules amours!...  
(Oh! et puis, est-ce que tu connais, outre les pianos,  
Le sobre et vespéral mystère hebdomadaire  
Des statistiques sanitaires  
Dans les journaux?)<sup>2</sup>

Dans la parenthèse, l'adjectif hebdomadaire a sa place conventionnelle, mais sobre et vespéral, de caractère très différent, sont tous les deux placés devant. Plus frappante encore est l'antéposition de trois adjectifs divergents dans:

Mais, le cru, quotidien, et trop voyant Présent!<sup>3</sup>

La ponctuation accentue les deux premières épithètes, tandis que "trop voyant Présent" forme une unité ne comportant qu'un seul accent. Cette antéposition révèle une sorte de recherche de déterminant juste. Les adjectifs, qui tendent à se déconcrétiser, reçoivent ici un aspect plutôt moral. C'est en dépit des règles normales que le participe présent

---

1 Cressot, op. cit., p. 192.

2 O. C., II, p. 146.

3 Ibid., p. 11.



L'épithète antéposée du substantif rail, bien imposante par sa longueur et sa sonorité, est une trouvaille digne de Laforgue. La cadence mineure du rythme de ce vers est bien intentionnelle. Le substantif bercail, qui normalement ne connaît pas de pluriel, est également précédé d'un adjectif imposant qui devrait être postposé.

L'image contenue dans les deux derniers vers est d'une nouveauté frappante. Rouille rouge présente une sonorité évocatrice, tandis que spleens kilométriques combine d'une façon heureuse un élément abstrait, poétique, et un autre qui est bien précis, technique. Postposé, comme de normal d'ailleurs, ce dernier reçoit une accentuation importante qui en renforce encore le sens. L'adjectif kilométrique et l'adverbe correspondant se trouvent ailleurs, chez Laforgue: ennuis kilométriques, donc la même image que ci-dessus, et cette solitude kilométriquement profonde.<sup>1</sup>

On pourrait soutenir que Laforgue est un vrai maître des adjectifs: mieux que quiconque il sait tirer profit de leur sens, forme et agencement. Les termes de sa description hivernale précitée ne sont pas forcément comiques en eux-mêmes, mais une mélancolie fine et humoristique se dégage de l'ensemble. Parfois, on a l'impression que le poète exagère en antéposant des épithètes lourdes ou composées. Nous avons déjà fait allusion aux longs caressables cheveux. Dans son Style et ses techniques,<sup>2</sup> M. Cressot cite cet exemple, de même que le suivant, dont la formation curieuse, pleine de dynamisme

---

1 O. C., I, p. 252, et Moralités, p. 132.

2 P. 194 s.

et d'expression, relève d'une tendance impressionniste:

C'était un très-au vent d'octobre paysage.<sup>1</sup>

Souvent, l'emploi des adjectifs, caractéristique de l'écriture artiste de Laforgue, est intentionnellement abusif:

... le palais tétrarchique n'était qu'un monolithe, dégrossi, excavé, évidé, aménagé et finalement poli en un mont de basalte noir jaspé de blanc qui projetait encore une jetée de sonore trottoir, à double file de peupliers violet-gros-deuil en caisses, fort avant dans la solitude mouvante de la mer jusqu'à cet éternel rocher, l'air d'une éponge ossifiée, tendant un joli phare d'opéra-comique aux jonques noctambules.<sup>2</sup>

Comme nous l'avons déjà constaté, les participes passés relèvent de l'impressionnisme qui, soulignant l'action, les préfère aux autres adjectifs exprimant plutôt un état statique.<sup>3</sup>

### Hypostase

En ce qui concerne le choix des mots et leur agencement, notre poète est fort libéral. Lorsqu'il n'a pas de terme approprié à sa disposition il en crée de nouveaux, ou bien il forme des composés de son cru. Souvent, il attribue des implications nouvelles à des mots usuels. Ainsi, les adverbes peuvent servir d'adjectifs chez lui: ces Nuits Loin, de même que les locutions adverbiales, comme nous l'avons déjà vu: un très-au vent d'octobre paysage!

---

1 O. C., I, p. 92.

2 Moralités, p. 123 s.

3 Cf. la présente étude, p. 157.

Le poète se complaît à créer des unités comme "bateau pas-de-chance", "pays Terre-à-Terre", où un complément circonstanciel fait donc fonction d'adjectif. De même, il se sert de substantifs employés adjectivement: ce corps bijou.<sup>2</sup> Dans le passage suivant, le deuxième vers contient un déterminant composé de substantif et d'adjectif épithète:

Elle, en ce moment,  
Elle, si pain tendre,  
Oh! peut-être engendre  
Quelque garnement.<sup>3</sup>

Il s'agit d'une sorte d'hypostase, que Bally définit ainsi: "Certaines associations entre signifiés ont été appelées par les linguistes des hypostases, particulièrement quand un mot ou un groupe de mots appartenant à une catégorie lexicale ou partie du discours (substantif, adjectif, etc.) remplace un mot qui appartiendrait à une autre catégorie: on parle d'hypostase, par exemple, quand au lieu de "Que vous êtes naïf!", on dit: "Que vous êtes enfant!"; l'adjectif naïf, ou plutôt l'idée prédicative qui flotte dans l'esprit et devrait se traduire par un adjectif, a cédé la place à un substantif qui, de ce fait, a pris la fonction adjectivale."<sup>4</sup>

La substitution d'une catégorie à une autre est fréquente chez Laforgue:

Décidément, bien don Quichotte et pas peu sale,  
Ta Police, ô Soleil! malgré tes grands Levers.<sup>5</sup>

---

1 O. C., II, p. 53.

2 Ibid., p. 153.

3 Ibid., I, p. 241.

4 Ch. Bally, Le langage et la vie, p. 129 s.

5 O. C., I, p. 162.

Ailleurs, le poète parle de l'élément non-moi.<sup>1</sup> Dans les jeux de mots, les associations des signifiants et des signifiés peuvent jouer simultanément et cumuler dans une même expression.

### Pronoms

La forme adverbiale du pronom personnel, Laforgue l'emploie assez souvent comme une sorte de "datif éthique" ou "datif d'intérêt" populaire. Nous nous contenterons d'en citer quelques exemples typiques:

Tout hier, le soleil a boudé dans ses brumes,  
Le vent jusqu'au matin n'a pas décoléré,  
Mais, nous point des coteaux là-bas, un oeil sacré  
Qui va vous bousculer ces paquets de bitume!<sup>2</sup>

Quand reviendra l'automne,  
Cette saison si triste,  
Je vais m' la passer bonne,  
Au point de vue artiste.<sup>3</sup>

Et Elsa en prend prétexte pour se pâmer contre le torse  
de son chéri. Et lui vous la calme, non par des baisers  
banals, mais par quelques paroles bien senties.<sup>4</sup>

Le pronom possessif peut également être employé avec un ton d'intérêt spécial:

---

1 Ibid., II, p. 118.

2 Ibid., I, p. 157.

3 Ibid., II, p. 63.

4 Moralités, p. 110.

La Toussaint, la Noël, et la Nouvelle Année,  
Oh, dans les bruines, toutes mes cheminées!...  
D'usines...<sup>1</sup>

Tandis que le pronom personnel tonique et atone, toi et tu, contiennent une nuance élogieuse, le démonstratif est péjoratif, dans le passage suivant:

Pour moi, tu n'es pas comme les autres hommes,  
Ils sont ces messieurs, toi tu viens des cieux.<sup>2</sup>

C'est notamment dans la poésie que pareil emploi de pronoms, appartenant au langage populaire et impressionniste, se révèle doucement ironique.

### Métaphore et périphrase

Les métaphores et les périphrases de Laforgue sont souvent nettement ironiques. Il traite la vie, par exemple, de "ce beau mariage":

Mais j'ai peur de la vie  
Comme d'un mariage!  
Oh! vrai, je n'ai pas l'âge  
Pour ce beau mariage!...<sup>3</sup>

Ou bien, il trouve que la vie n'est qu'une hôtellerie:

Oh! comme on fait claquer les portes,  
Dans ce Grand Hôtel d'anonymes!  
Touristes, couples légitimes,  
Ma Destinée est demi-morte!...<sup>4</sup>

---

1 O. C., II, p. 143.

2 Ibid., p. 178.

3 Ibid., I, p. 274.

4 Ibid., II, p. 115.

Au nom des "blancs enfants de chœur de la Lune, et lunologues éminents", le poète présente une image nouvelle et conteste la conception précitée, d'après laquelle le monde ne serait qu'un hôtel:

Ils disent, d'un oeil faisandé,  
Les manches très sacerdotales,  
Que ce bas monde de scandale  
N'est qu'un des mille coups de dé

Du jeu que l'Idée et l'Amour,  
Afin sans doute de connaître  
Aussi leur propre raison d'être,  
Ont jugé bon de mettre au jour.

Que nul d'ailleurs ne vaut le nôtre,  
Qu'il faut pas le traiter d'hôtel  
Garni vers un plus immortel,  
Car nous sommes faits l'un pour l'autre.<sup>1</sup>

L'image suivante n'est pas peu belle:

C'est vrai, la Terre n'est qu'une vaste kermesse,  
Nos hurrahs de gaieté courbent au loin les blés.<sup>2</sup>

La périphrase "Celui qui règne dans les cieux"<sup>3</sup> n'a rien de comique en soi, mais ce sont le contexte et la répétition qui lui confèrent une nuance supplémentaire d'ironie. Par ailleurs, "la main de Dieu, bleue" signifie le ciel et "mille yeux vivants", les étoiles.<sup>4</sup> Dans "l'Idéale et C<sup>ie</sup> (Maison vague, là-haut)",<sup>5</sup> la formule à la raison sociale et la parenthèse explicative désignant la demeure du Seigneur et de ses anges relèvent du comique.

---

1 O. C., I, p. 227 s.

2 Ibid., I, p. 21

3 Moralités légendaires, pp. 80, 81, 87 (Miracle des roses).

4 O. C., I, p. 95.

5 Ibid., p. 181.

### Antithèse

Tristan Corbière, qui a sans doute exercé une influence sur Laforgue, bien que celui-ci le nie énergiquement, procède souvent par antithèses. De lui-même, il dit qu'il n'est

pas poseur, posant pour l'unique,  
trop naïf, étant trop cynique.  
Ne croyant à rien, croyant tout,<sup>1</sup>  
- son goût était dans le dégoût.

On trouve cette figure populaire chez Laforgue aussi :

Mais la mort est la mort, c'est connu depuis la vie.<sup>2</sup>

### Mélange du concret et de l'abstrait

Lorsque Laforgue déclare: "Oh! ma vie est aux plis de ta jupe fidèle"<sup>3</sup>, au lieu de "ma vie dépend de ta fidélité", il crée une nouvelle synthèse, avec un deuxième terme plus imagé. Il y lie intimement une notion abstraite et un objet concret et quotidien. Il y a "accouplement imprévu de deux choses disproportionnées", pour citer Bally.<sup>4</sup> Nous avons bien l'habitude de tournures comme une personne ou une traduction fidèle, etc., mais une jupe fidèle est comique et nous exige un effort d'adaptation à une convention nouvelle.

---

1 Les amours jaunes, Paris, 1891, p. II: "Epitaphe".

2 Moralités, p. 60 (Hamlet).

3 O. C., I, p. 90.

4 Traité de stylistique  
le langage et la vie, p. 182.

Voici quelques autres spécimens de ce procédé, caractérisé par la liaison de deux choses incongrues:

Des rêves engrappés se roulaient aux collines,  
Feuilles mortes portant du sang des mousselines.<sup>1</sup>

... Infini, montre un peu tes papiers!<sup>2</sup>

L'Amour dit légitime.....  
C'est la table mise pour la vie.<sup>3</sup>

L'âme, c'est quelque chose de concret pour le poète:

Et c'est ma belle âme en ribotte,  
Qui se sirote et se fait mal.<sup>4</sup>

Le substantif populaire ribote signifie 'excès de table et de boisson', tandis que le verbe familier siroter/~~vaut~~ dire 'boire à petits coups, en dégustant'. On peut même mettre le nez dans son âme, comble de l'ironie!

Quand ce jeune homm' rentra chez lui;  
Il mit le nez dans sa belle âme,  
Où fermentaient des tas d'ennuis!<sup>5</sup>

Laforgue voudrait mettre le nez dans une autre abstraction:

Où le trouver, ce Temps, pour lui tout dire,  
Lui mettre le nez dans son OEuvre, un peu!<sup>6</sup>

Avec belle âme, expression ironique qui se trouve dans deux passages burlesques précités, le poète fait allusion à "schöne Seele" des romantiques allemands qui en avaient fait toute une institution.

---

1 O. C., I, p. 73.

2 Ibid., p. 267.

3 Ibid., II, p. 90.

4 Ibid., I, p. 176.

5 Ibid., p. 168.

6 Ibid., p. 185.

Répétition, interférence, transposition

A côté du ton ironique général, les remarques ironiques isolées, qu'Allemann rapproche du "Witz", sont elles aussi fréquentes chez Laforgue. Le poète tire profit de différents procédés de la transformation comique des propositions, pour employer l'expression de Henri Bergson, sur les théories duquel on peut bien s'appuyer dans notre cas.<sup>1</sup> La définition du philosophe français peut être appliquée aussi bien aux situations et aux caractères qu'à des mots: "Le comique est du mécanique plaqué sur du vivant!"<sup>2</sup>

Le quatrième alinéa de son Hamlet, Laforgue le commence par: "O pauvre anse stagnante." La tournure n'a rien de spécial, si ce n'est l'adaptation d'un adjectif "humain" au Sund, notion géographique. Mais l'expression devient plaisante lorsque nous lisons, dans l'alinéa suivant: "O pauvre anse!... Et pauvre coin du parc!... Et pauvre Sund!" Un peu plus loin il y a encore: "Pauvre chambre tiraillée."<sup>3</sup>

Voici comment Bergson définit la répétition, procédé de la comédie classique, le premier et le plus simple moyen de transformation comique des propos: "Dans une répétition comique de mots il y a généralement deux termes en présence, un sentiment comprimé qui se détend comme un ressort, et une idée qui s'amuse à comprimer de nouveau le sentiment."<sup>4</sup>

---

1 Nous n'ignorons pas qu'avec d'autres philosophes, Stern conteste en partie les idées de Bergson.

2 Le rire, p. 29.

3 Moralités légendaires, p. 14 s.

4 Le rire, p. 56.

Dans l'Avant-dernier mot, il y a une sorte de strophe-refrain qui rime toujours avec la strophe précédente et qui se présente chaque fois sous un aspect différent, mais qui commence toujours par "en vérité" biblique.<sup>1</sup> Dans l'Hamlet, une répétition exagérée saute aux yeux dans le passage suivant:

- Quelle horreur! laisse échapper Kate dans un sourire mourant en bouderie.

- N'est-ce pas? horrible! horrible! horrible!.. Nous disons donc, ils versent le plomb fondu (ce pâle läquide!); le pauvre roi Gonzago trépassé dans des convulsions... horribles, horribles; et en état de péché mortel, notez bien.<sup>2</sup>

Pour exprimer ses idées d'une façon originale, Laforgue s'est servi astucieusement de formules toutes faites et de phrases stéréotypées, pour ses fins ironiques. Il déforme la prière des marins: "O Lune, Ave Paris stella!"<sup>3</sup> Se laissant aller par une sorte de raideur de pensée le lecteur est sur le point d'accepter l'énoncé tel quel, mais sursaute au dernier moment.

Dans un "moule de phrase"<sup>4</sup> consacré, le poète insère le nom de la capitale française. Sa tournure reste identique au modèle, à une lettre près, mais l'idée est complètement changée. La condition préalable de ce genre d'humour est justement qu'il existe une formule toute faite. Ce procédé, que Bergson appelle interférence, est une source importante d'hi-

---

1 O. C., II, p. 32 s.

2 Moralités légendaires, p. 24.

3 O. C., I, p. 242.

4 Terme de Bergson, dans Le rire, p. 86; il précise: "On obtiendra un mot comique en insérant une idée absurde dans un moule de phrase consacré."

larité dans l'oeuvre de Laforgue. Voici une création analogue à la précédente: "Hélios, Hélios, lamma sabacthani?"<sup>1</sup> Persiflant Candide et Leibniz, pour lesquels "tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles", le poète met en scène des Pierrots de la pantomime, dont la haute saison est la mi-carême:

Ils sont de la secte du Blême,  
Ils n'ont rien à voir avec Dieu,  
Et sifflent: "Tout est pour le mieux  
Dans la meilleur' des mi-carême!"<sup>2</sup>

Citons encore quelques cas d'interférence:

Astre sans coeur et sans reproche.<sup>3</sup>

J'aime, j'aime de tout mon siècle!...<sup>4</sup>

...cultivant la guerre en industrie nationale.<sup>5</sup>

C'est avec une distraction momentanée de la pensée que comptent ces jeux de mots:

Aux armes, citoyens! Il n'y a plus de RAISON.<sup>6</sup>

Pierrot fumiste répète: "C'est un faux louis, un louis faux, c'est tout ce qu'il loui faut." Il aurait naturellement fallu "il lui faut"; la graphie imitant Louis représente, par exemple, la prononciation belge. De même, le Pierrot s'exclame: "Quel beau jour, beau-père!"<sup>7</sup>

---

1 Chroniques parisiennes, Paris, s. d., p. 93.

2 O. C., I, p. 222.

3 Ibid., p. 219.

4 Ibid., II, p. 97.

5 Moralités légendaires, p. 126 (Salomé).

6 O. C., II, p. 166.

7 Nous citons les Mélanges posthumes, p. 89 s. (Pierrot fumiste).

L'oeuvre de Laforgue est imbue d'allusions significatives, du genre:

Hier je me suis fait la main en tuant Polonius. Il m'espionnait, caché derrière cette tapisserie qui représente le Massacre des Innocents.<sup>1</sup>

Elle est également riche en tournures populaires, en clichés et en réflexions pleines de brusquerie et de bon sens. Citons encore deux passages de la nouvelle Hamlet:

- Et puis, sa Majesté la reine demande si son Altesse persiste à vouloir faire donner le spectacle ce soir même.

- Crûment! et pourquoi pas?

- C'est que, son Altesse ne l'ignore pas, l'enterrement du lord chambellan Polonius a lieu aussi ce soir, tout à l'heure.

- Eh bien! En voilà des considérations! Les uns jouent, tandis que les autres rentrent dans la coulisse, voilà tout.<sup>2</sup>

Une jeune fille, c'est aussi promptement enterré que marié... L'art est si long et la vie si courte.<sup>3</sup>

La dernière phrase de la première citation et le début de la deuxième constituent autant de pseudo-proverbes. La fin en est un vrai, mais qui devient comique à cause du petit mot d'insistance si, introuvable dans l'original latin: Ars longa, vita brevis.

On obtient également un effet comique en transposant l'énoncé naturel d'une idée dans un autre ton.<sup>4</sup> Dans le fragment suivant, des termes solennels et en quelque sorte fac-

---

1 Moralités légendaires, p. 27.

2 Ibid., p. 21 s.

3 Ibid., p. 43.

4 Bergson, op. cit., p. 94.

tices se trouvent côte à côte avec des locutions prosaïques, comme ma mie, viveurs, exprès, bref, au bas mot, de premier choix, etc., qui ne font qu'accentuer le ton artificiel d'expressions telles que sa chair lumineuse, mon front pesant, Mon Front Equatorial, et ainsi de suite:

.....  
Je fleuris, doux lys de la zone des linceuls,  
Avec ma mie!

Ma mie a deux yeux diaphanes  
Et viveurs! et, avec cela, l'arc de Diane  
N'est pas plus fier et plus hautement en arrêt  
Que sa bouche! (arrangez cela comme pourrez...)  
Oh! ma mie... - Et sa chair affecte un caractère  
Qui n'est assurément pas fait pour me déplaire:  
Sa chair est lumineuse et sent la neige, exprès  
Pour que mon front pesant y soit toujours au frais,  
Mon Front Equatorial, Serre d'Anomalies!...  
Bref, c'est, au bas mot, une femme accomplie.

Et puis, elle a des perles tristes dans la voix...  
Et ses épaules sont aussi de premier choix.<sup>1</sup>

L'importance du moi de ces vers, décrit par des termes pompeux et pour le moins bizarres, est soulignée par l'emploi des majuscules. Parodiant les rêveries banales de l'homme, le poète finit par une chanson populaire modifiée à ses fins, qui s'intitule Le vaisseau fantôme et qui contient ainsi une forte dose d'humour noir: "Il était un petit navire...." Nous avons déjà constaté qu'à cause de leur genre particulier les Moralités légendaires contiennent de nombreux cas de transposition.

La passion de l'invention verbale et les jongleries linguistiques semblent parfois être poussées trop loin par Lafor-

---

1 O. C., II, p. 95.

gue. Mais avec ses expressions inattendues, ses refontes et ses tours d'adresse il parvient à créer un monde moderne de l'impressionnisme. Il réussit à saisir le moment fugitif et à exprimer les sensations ~~XXXXXXXXXXXX~~ intuitives. Avec son vocabulaire et son langage en partie affectés, il élabore une poésie souvent irrationnelle, mais vraie, puisqu'il veut "épier les instincts avec autant que possible d'absence de calcul de volonté, de peur de les faire dévier de naturel, de les influencer."<sup>1</sup>

D'après Paul Valéry, il existe une opposition nécessaire, "constitutionnelle", entre l'écrivain et le linguiste. Celui-ci est, par définition, un observateur et un interprète de la statistique. L'écrivain, au contraire, est un agent d'écarts. Pourtant, tous les écarts ne lui sont pas permis. Sa tâche consiste à en trouver ceux qui enrichissent la langue, tout en lui conférant l'illusion de la puissance, de la pureté ou de la profondeur. Pour agir par le langage le poète agit sur le langage. C'est à ses risques et périls qu'il exerce sur ce donné une action artificielle, c'est-à-dire voulue, reconnaissable.<sup>2</sup>

Avec la vis poetica de sa langue et ses "distorsions esthétiques",<sup>3</sup> Laforgue est capable aussi bien d'évoquer des images inédites que de dépeindre la réalité vivante, sous un aspect particulier, celui de l'ironiste. Il se serait sans aucun doute rallié à l'avis d'Aragon, d'après lequel il n'y a poésie qu'autant qu'il y a méditation sur le langage, et à chaque pas réinvention de ce langage.<sup>4</sup>

---

1 Dragées, p. 42.

2 Voir Paul Valéry, Les droits du poète sur la langue, Paris, 1928 (une lettre).

3 Terme d'Urban, op. cit., p. 427.

4 Les yeux d'Elsa, p. 14.

## CONCLUSION

D'après Vossler, la tâche du poète consiste à détourner les choses de leur réalité empirique, pour leur conférer une nouvelle vie dans le domaine de l'art et pour les rendre réelles et actives dans la langue. Urban, par contre, se demande si le poète, au lieu d'isoler les choses, ne doit plutôt verser de la lumière sur elles, tout en les rendant réelles et vivantes. D'après lui, l'écrivain nous les fait seulement distinguer sous un autre jour, mais ne les détache pas de leur contexte pratique, "naturel". Ce qui est important pour lui, c'est que la forme sous laquelle on nous expose les choses soit symbolique; elle est peut-être aussi essentielle que l'aspect scientifique ou "matériel".<sup>1</sup> Laforgue, lui, nous fait voir les phénomènes sous le signe de l'ironie, en nous dévoilant à quel point est éphémère et absurde le monde qui est le nôtre.

Dans ses Notes et impressions sur Jules Laforgue, Francis de Miomandre, qui souligne le rôle des sentiments chez le poète, écrit:

La plus grave erreur qu'on puisse commettre à l'égard de Jules Laforgue, c'est d'en faire le personnage d'une époque. Car ce qui le caractérise, c'est précisément de n'avoir rien de commun avec l'époque où le hasard ironique avait jeté ce réfractaire, ni avec aucun autre d'ailleurs.<sup>2</sup>

Etant donné l'occasion solennelle pour laquelle cet article a été rédigé - il s'agissait de commémorer le cinquan-

---

1 Voir W. M. Urban, Language and Reality, p. 465.

2 Revue de Paris, août, 1937, p. 667 s.

tenaire de la mort de l'écrivain - cet avis peut paraître justifié à première vue. Tout le monde doit reconnaître que Laforgue est un excentrique et qu'il n'est pas aisé de le comparer à qui que ce soit. Cependant, aller jusqu'à prétendre que l'auteur des Complaintes appartiendrait aux êtres qui se sont trompés de siècle ou de climat ne nous semble guère justifié.

"Le Destin l'a placé dans le Paris de 1880. Quelle épreuve!" s'écrie de Miomandre encore. Bien que Laforgue ait séjourné longtemps en Allemagne, de novembre 1881 jusqu'au mois de septembre 1886, et que, par son ironie romantique, il appartienne à la même lignée que les romantiques allemands, Jean-Paul, Novalis et Henri Heine, il reste bien français, et éminemment parisien. Il avait toujours la nostalgie de la capitale française, de son atmosphère artistique et de ses expositions, et il regrettait vivement ses amis parisiens.<sup>1</sup> Il serait tentant, bien qu'inutile, de spéculer quelle aurait été son orientation future, s'il lui avait été permis de vivre dans le Paris de la mêlée symboliste, retrouvé en 1887, après cinq ans d'exil dans le monde germanique. "Fauché à vingt-sept ans, comme un soldat de grande guerre, Laforgue a droit à des excuses."<sup>2</sup>

En tant qu'écrivain, Laforgue est bien un enfant de son temps, époque décadente et symboliste, mais il anticipe aussi des tendances plus modernes. C'est l'absurdité de l'existence de l'homme ayant "la divine disponibilité du condamné à mort"<sup>3</sup>

---

1 Cf ses lettres.

2 Fargue, op.cit., p. 784, exagère pourtant en prétendant que Laforgue "n'a été inspiré que par la mort".

3 Formule d'Albert Camus.

qui le préoccupe. Sur la base de la philosophie et de la science de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, Laforgue crée une attitude bien à lui à envisager la vie. Comme Albert Camus avec d'autres, à notre époque, Laforgue ne reconnaît ni n'accepte aucune valeur, aucune qualité, aucun critère pour peser les phénomènes. Partant de la négation des valeurs et du but fondamental, Camus devait aboutir, aussi paradoxal et mélodramatique que cela puisse paraître, à une philosophie d'action. Il devient "engagé": "Dans l'univers absurde où nous vivons, l'oeuvre est alors la chance unique de maintenir sa conscience et d'en fixer les aventures."<sup>1</sup> C'est à une philosophie de l'art et de l'Inconscient, analogue en quelque sorte, qu'était arrivé Laforgue qui constate après une crise de désillusion: "L'art est tout, du droit divin de l'Inconscience."<sup>2</sup> D'après Camus, la vie doit être vécue quantitativement, en réalisations multiples. Les symboles de cette existence sont pratiquement les mêmes que chez Laforgue: Don Juan, amant de plusieurs femmes, l'acteur qui joue de nombreux rôles et participe ainsi physiquement à plusieurs vies, et l'artiste qui donne la forme aux créations de son imagination. "Créer c'est vivre deux fois".<sup>3</sup>

Pour réconcilier l'homme et le monde, dont il a senti le divorce bien avant Camus, Laforgue a réalisé de son mieux le seul programme qui lui semblait possible, celui de l'ironiste. L'ironie implique l'attitude d'un spectateur qui, s'excluant lui-même, doit se considérer comme un autre. Cette universalisation est un acte intellectuel apparenté à ceux qui établis-

---

1 Albert Camus, Le mythe de Sisyphe, Paris, 1942, p.128.  
Cf. aussi Colin Smith, Contemporary French Philosophy,

Londres, 1964, p. 26.

2 O. C., I, p. 259.

3 Camus, loc. cit.

sent des normes et des lois et qui introduisent quelque homogénéité au chaos des cas individuels. C'est pourquoi l'ironiste, en quête d'une sorte d'éternité, refuse de passer son existence assujetti à un malheur aveugle et égocentrique, quelque thérapeutique qu'il soit.<sup>1</sup>

Même si le "Grand Chancelier de l'Analyse"<sup>2</sup> se trouve lui-même toujours au centre de son oeuvre - Pierrot, c'est lui, Hamlet, Lohengrin, Pan, tout cela c'est lui - il y a une universalisation intellectuelle, due à son attitude d'observateur et à son auto-ironie. Il prouve sa vision du monde en la soumettant au feu de l'ironie.<sup>3</sup>

Pour donner une expression à cette attitude d'ironiste, Laforgue se sert de toutes les libertés linguistiques de son époque. Se basant sur un vocabulaire commun dans le fond, mais souvent remanié de façon à donner un sens inédit et parfois même un non-sens aux mots, il crée, en plus des concetti, un langage poétique très personnel et dans bien des cas même une sorte de métalangue. Les tournures baroques et quelquefois anachroniques produisent alors un déséquilibre des associations d'idées et déclenchent le rire.<sup>4</sup> Même le cliché trouve une fonction ironique dans l'oeuvre du poète.

En fantaisiste remarquable, Laforgue cache sous un masque, parfois même grotesque, la mélancolie et la sensibilité de l'homme moderne: "La création c'est le grand mime."<sup>5</sup>

---

1 Voir Colin Smith, op. cit., p. 16, qui cite Jankélévitch.

2 Laforgue, O. C., II, p. 156.

3 Cf. l'article de Robert Penn Warren, Pure and Impure Poetry, dans Stallman, op. cit., p. 103.

4 Paul Escoube, Préférences, p. 235.

5 Voir Camus, op. cit., p. 128.

BIBLIOGRAPHIE

- Alain-Fournier, voir sous Rivière, Jacques.
- Allemann, Beda, Ironie und Dichtung, Pfullingen, 1956.
- Appelberg, Bertel, Teorierna om det komiska under 1600- och 1700- talet, Helsinki, 1944.
- Aragon, Louis, Les yeux d'Elsa, paru dans Collection poésie 45, 1945.
- Aubry-Crouzet-Bernès-Léger, Les grands écrivains de France illustrés, I-VIII, Paris, 1942-1951.
- Babbit, I., Rousseau and Romanticism, New York, 1957.
- Bally, Charles, Le langage et la vie, Zurich, 1935.  
Linguistique générale et linguistique française, Berne, 1950.  
Traité de stylistique française, I, 2<sup>e</sup> éd., Paris, 1921.
- Baudelaire, Charles, Œuvres complètes, Paris 1954.
- Baumgart, Reinhard, Das Ironische und die Ironie in den Werken Thomas Manns, Munich, 1964.
- Beaunier, André, La poésie nouvelle, Paris, 1902.
- Beckson, K. - Ganz, A., A Reader's Guide to the Literary Terms, Londres, 1961.
- Bergson, Henri, L'Évolution créatrice, 77<sup>e</sup> éd., Paris, 1948.  
Le Rire, essai sur la signification du comique, 173<sup>e</sup> éd., Paris, 1962.
- Bolgar, R. I., The Present State of Laforgue Studies, dans French Studies, IV, Oxford, juillet, 1950.
- Bourget, Paul, Essais de psychologie contemporaine, 5<sup>e</sup> éd., Paris, 1887.  
Nouveaux essais de psychologie contemporaine, Paris, 1886.  
Pages de critique et de doctrine, I-II, Paris, 1912.
- Breton, André, Anthologie de l'humour noir, Paris, 1940.  
De l'humour noir, Paris, 1937.
- Brooks, Cleanth, The Well Wrought Urn, New York, 1956.

- Bulletin n° 30 du Centre d'études et de discussions de littérature générale, Bordeaux, 1958.
- Camus, Albert, Le mythe de Sisyphe, Paris, 1942.  
Sur une philosophie de l'expression, dans Poésie 44, n° 17.
- Chevalier, Haakon, The Ironic Temper: Anatole France and his Time, New York, 1932.
- Clouard, H., Histoire de la littérature française du symbolisme à nos jours, de 1885 à 1914, Paris, 1947.
- Cohen, M., Grammaire et style, 1450-1950, Paris, 1954.
- Collie, Michael, Laforgue, Edimbourg, 1963.
- Comte de Lautréamont (=Isidore Ducasse), Oeuvres complètes, Paris, 1946.
- Corbière, Tristan, Les amours jaunes, Paris, 1891.
- Cousin, Victor, Du vrai, du beau et du bien, Paris, 1854.
- Cressot, Marcel, La phrase et le vocabulaire de J.-K. Huysmans, Paris, 1938.  
Le style et ses techniques, 4<sup>e</sup> éd., Paris, 1959.
- Criterion, XV, voir sous Turnell.
- Critiques and Essays, voir sous Stallman.
- Cuisinier, Jeanne, Jules Laforgue, Paris, 1925.
- Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, voir sous Robert.
- Dictionnaire de la langue française, voir sous Littré.
- Dictionnaire de la langue française du seizième siècle, voir sous Huguet.
- Dictionnaire de l'ancienne langue française, voir sous Godefroy
- Dictionnaire des littératures, publié sous la direction de Philippe van Tieghem, Paris, 1968 (I-III).
- Donne, John, Poetry and Prose, Oxford, 1960.
- Dufour, M., Une philosophie de l'impressionnisme, étude sur l'esthétique de Jules Laforgue, Paris, 1904.
- Dumesnil, R., Le réalisme et le naturalisme, Paris, 1962.
- Durry, Marie-Jeanne, Jules Laforgue, Paris, s. d.
- Eigeldinger, Marc, L'évolution dynamique de l'image dans la poésie française du romantisme à nos jours, Neuchâtel, 1943.

- Eliot, T. S., Hamlet and his Problems, dans Critiques and Essays, voir sous Stallman.  
Selected Essays, Londres, 1953.  
Tradition and the Individual Talent, dans Critiques and Essays.
- Empson, William, Double Plots, dans Critiques and Essays.
- Escoube, Paul, Préférences, Paris, 1933.
- Fargue, Léon-Paul, Jules Laforgue, dans Revue de Paris, avril, 1935.
- Fehrman, Carl, Poesi och Parodi, Stockholm, 1957.
- Filloux, Jean-Claude, L'Inconscient ("Que sais-je?" n° 285), Paris, 1965.
- Flaubert, Un coeur simple, trois contes, Paris, 1950.
- France, Anatole, Le jardin d'Epicure, Paris, 1895.  
Vie littéraire, III et VII, Paris, 1890-1894.
- French Studies, voir sous Bolgar.
- Freud, Sigmund, Jokes and their Relations to the Unconscious, Londres, 1960.
- Frye, Northrop, Anatomy of Criticism, Princeton University Press, 1957,
- Galliot, Marcel, Commentaires de textes français modernes, Paris, 1965.
- Godefroy, F., Dictionnaire de l'ancienne langue française, I-X (Paris, 1880-1902), New York, 1961.
- Goncourt, Edmond et Jules, Journal, I, Paris, s. d.  
L'art du XVIII<sup>e</sup> siècle, I, Paris, 1881.
- Gourmont, Remy (de), Esthétique de la langue française, Paris, s. d.  
Le problème du style, 13<sup>e</sup> éd., Paris, 1924.  
Promenades littéraires, Paris, 1919.
- Grand Larousse encyclopédique (Le), Paris.
- Guichard, Léon, Jules Laforgue et ses poésies, Grenoble, 1950.
- Hartmann, Edouard (de), Philosophie de l'Inconscient, Paris, 1877, (traduction de D. Nolen de Philosophie des Unbewussten, 1869).
- Haury, Auguste, L'ironie et l'humour chez Cicéron, Paris, 1955.  
L'ironie et l'humour à Rome, notamment d'après Cicéron, dans le Bulletin de Bordeaux.

- Hautecoeur, Louis, Littérature et peinture en France du XVII<sup>e</sup> siècle au XX<sup>e</sup> siècle, Paris, 1942.
- Highet, Gilbert, The Anatomy of Satire, Princeton, 1962.
- Hopkins, Kenneth, Portraits in Satire, Londres, 1958.
- Huguet, E., Dictionnaire de la langue française du seizième siècle, I-VI, Paris, 1925-1965.
- Jankélévitch, Vladimir, L'ironie, Paris, 1964.
- Just, Gottfried, Ironie und Sentimentalität in den erzählenden Dichtungen Arthur Schnitzlers, Berlin, 1968.
- Kahn, Gustave, Symbolistes et décadents, Paris, 1902.
- Kierkegaard, Sören, Le stade esthétique: Le journal du séducteur, In vino veritas, Paris, 1966.  
Samlede Vaerker, Copenhague, 1920.
- Kierkegaardiana VI, Copenhague, 1966.
- Kirjallisuudentutkijainseuran vuosikirja 15, Vaasa, 1956.
- Knox, Norman, The Word Irony and its Context 1500-1755, Durham, 1961.
- Koestler, Arthur, The Act of Creation, Londres, 1964.  
Insight and Outlook, Londres, 1949.
- Koskimies, Rafael, Der nordische Dekadent, dans Annales Academiae Scientiarum Fennicae, série B, p. 155, Helsinki, 1968.
- Kott, Jan, Shakespeare notre contemporain, Paris, 1965.
- Laforgue, Jules, Berlin, la cour et la ville, Paris, 1903.  
Chroniques parisiennes, Paris, s. d.  
Dragées, Paris, s. d.  
Feuilles, Paris, 1941.  
Lettres à un ami, Paris, 1941.  
Mélanges posthumes, Paris, 1903.  
Moralités légendaires, Paris, 1964.  
Oeuvres complètes, I, Poésies, Paris, 1962.  
- " - - " - II, Poésies, Paris, 1951.  
- " - - " - IV, Lettres, Paris, 1925.  
- " - - " - V, Lettres, Paris, 1925.
- Lanson, Gustave, Histoire de la littérature française, Paris, 1951.
- Larousse universel en deux volumes, Paris, 1922, 1923.
- La vérité sur l'école décadente par un bourgeois lettré, Paris, 1887.

- Lefèvre, G., Humour et ironie au moyen âge, dans le Bulletin de Bordeaux.
- Lemaître, Henri, La poésie depuis Baudelaire, Paris, 1965.
- Littré, E., Dictionnaire de la langue française, I-VII, Paris, 1956-1958.
- Louhija, Jarl, Symbolit ja kielikuvat Bertel Gripenbergin tuotannossa, Helsinki, 1959.
- Mallarmé, Stéphane, Oeuvres complètes, Paris, 1945.
- Martinet, Edouard, Princes de lettres, Genève, 1945.
- Mesnard, Pierre, Kierkegaard, sa vie, son oeuvre avec un exposé de sa philosophie, Paris, 1954.
- Michaud, Guy, Message poétique du symbolisme, Paris, 1961.
- Miomandre, Francis (de), Notes et impressions sur Jules Laforgue, dans la Revue de Paris, août, 1937.
- Mockel, Albert, Esthétique du symbolisme, Bruxelles, 1962.  
Réflexions sur la critique, dans la Revue de Belgique, décembre, 1897.
- Montaigne, Michel (de), Essais, Paris, 1802.
- Morier, Henri, Dictionnaire de poétique et de rhétorique, Paris, 1961.
- Nardis, Luigi (de), L'ironia di Mallarmé, Rome, 1962.
- Nelli, René, L'érotique des troubadours, Toulouse, 1963.
- Ojala, Aatos, Aestheticism and Oscar Wilde, I-II, Helsinki, 1954-1955.
- Paulhan, Fr., Morale de l'ironie, Paris, 1909.
- Plaut, Paul, Die Psychologie der productiven Persönlichkeit, Stuttgart, 1929.
- Quennel, Peter, Baudelaire and the Symbolists, Londres, 1929.
- Ramsey, Warren, Jules Laforgue and the Ironic Inheritance, New York, 1953.
- Raymond, Marcel, De Baudelaire au surréalisme, Paris, 1947.
- Reboul, Pierre, Laforgue, Paris, 1960.
- Revue de Belgique, décembre, 1897, voir sous Mockel.
- Revue de Paris, avril, 1935, voir sous Fargue.  
août, 1937, voir sous Miomandre.
- Reynaud, Hector, De l'ironie, Valence, 1922.

- Richards, I. A., Poetry and Beliefs, dans Critiques and Essays, voir sous Stallman.  
Principles of Literary Criticism, 14<sup>e</sup> éd., Londres, 1955.
- Rivière, Jacques et Alain-Fournier, Correspondance, I-II, Paris Paris, 1922, 1926.
- Robert, P., Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, I-VI, Paris, 1964-1965.
- Ruchon, François, Jules Laforgue, sa vie, son oeuvre, Genève, 1924.
- Rudler, Madelaine, G., Parnassiens, symbolistes et décadents, Paris, 1938.
- Schopenhauer, A., Die Welt als Wille und Vorstellung, I-II, Leipzig, 1919.
- Sedgewick, G. G., Of Irony Especially in Drama, Toronto, 1935.
- Sentenac, Paul, Mémoires de l'ami Pierrot, Paris, 1923.
- Shakespeare, William, Hamlet, Oxford, 1961.  
Macbeth, Oxford, 1957.
- Sharpe, Robert Boies, Irony in the Drama, North Carolina Press, 1959.
- ShIPLEY, J. T., Dictionnaire of World Literature, New York, 1953.
- Smith, Colin, Contemporary French Philosophy, Londres, 1964.
- Sokel, Walter H., Franz Kafka - Tragik und Ironie, Munich-Vienne 1964.
- Spitzer, Leo, Die Wortbildung als stilistisches Mittel, Halle a. S., 1910.
- Stallman, R. W., Critiques and Essays in Criticism, New York, 1949.
- Stern, A., Philosophie du rire et des pleurs, Paris, 1949.
- Strohschneider-Kohrs, Ingrid, Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung, Tübingen, 1960.
- Swart, Koenraad W., The Sense of Decadence in Nineteenth-Century France, La Haye, 1964.
- Taine, Hippolyte, Essais de critique et d'histoire, 8<sup>e</sup> éd., Paris, 1900.  
Nouveaux essais de critique et d'histoire, 3<sup>e</sup> éd., Paris, 1880.
- Tapora, Marius, Les déliquessences d'Adoré Floupette, Paris, 1885.

- Thompson, A. R., The Dry Mock, a Study of Irony in Drama, Berkeley, 1948.
- Tieghem, Philippe Van, Dictionnaire des littératures, voir sous Dictionnaire.  
Les grandes doctrines littéraires en France, Paris, 1965.
- Tiderström, Gunnar, Dikt och bild, Lund, 1965.
- Turnell, G. M., Introduction to the Study of Tristan Corbière, dans Criterion, XV.  
Literary Criticism in France, dans Stallman, Critiques and Essays.  
The Poetry of Jules Laforgue, dans Scrutiny, 5, juin, 1936.
- Urban, W. M., Language and Reality, 2<sup>e</sup> éd., Londres et New York, 1951.
- Valéry, Paul, Les droits du poète sur la langue, Paris, 1928.  
Variété III, Paris, 1936.
- Verlaine et les poètes symbolistes, dans les Classiques Larousse.
- Voeltzel, René, Le rire du Seigneur, Strasbourg, 1955.
- Walzel, Oskar, Deutsche Romantik, I-II, Leipzig, 1918.
- Warren, Robert Penn, Pure and Impure Poetry, dans Critiques and Essays; voir sous Stallman.
- Wartburg, W. (von) - Zumthor, P., Précis de syntaxe du français contemporain, Berne, 1958.
- Wellek, René, A History of Modern Criticism, I-IV, Newhaven-Londres, 1965.  
The Mode of Existence of a Literary Work of Art, dans Critiques and Essays; voir sous Stallman.
- Wellek, René - Warren, Austin, Theory of Literature, 3<sup>e</sup> éd., Londres, 1963.
- Wilde, Oscar, The Works, Londres et Glasgow, 1957.
- Willette, Adolphe, Pauvre Pierrot, poèmes en images, Paris, 1926.
- Williamson, George, A Reader's Guide to T. S. Eliot, Londres, 1956.
- Wimsatt, W. K. Jr., The Verbal Icon, Kentucky, 1954.
- Wimsatt, W. - Brooks, C., A Short History of Literary Criticism, New York, 1957.
- Worcester, David, The Art of Satire, New York, 1960.

