

JYVÄSKYLÄ STUDIES IN THE ARTS 7

PROPHETE ET PIERROT

*Thèmes et attitudes ironiques
dans l'œuvre de Jules Laforgue*

par

ELLEN SAKARI

JYVÄSKYLÄ 1974
L'UNIVERSITE DE JYVÄSKYLÄ

PROPHETE ET PIERROT

*Thèmes et attitudes ironiques
dans l'œuvre de Jules Laforgue*

par

ELLEN SAKARI

*Thèse pour le doctorat présentée à la Faculté des Lettres
de l'Université de Jyväskylä et soutenue publiquement
dans l'ancienne salle des fêtes le 16 mars 1974 à midi*

JYVÄSKYLÄ 1974

JYVÄSKYLÄ STUDIES IN THE ARTS 7

PROPHETE ET PIERROT

*Thèmes et attitudes ironiques
dans l'œuvre de Jules Laforgue*

par

ELLEN SAKARI

JYVÄSKYLÄ 1974
L'UNIVERSITE DE JYVÄSKYLÄ

A mon cher époux

URN:ISBN: 978-951-39-8439-7
ISBN 978-951-39-8439-7 (PDF)
ISSN 0075-4633

ISBN 951-677-270-6

Pieksämäki 1974
Sisälähetysseuran Raamattutalon kirjapaino

TABLE DES MATIERES

Avant-propos	5
Préface	7
Chapitre premier. L'ironie, troisième dimension de la littérature	11
Chapitre II. Une esthétique de l'éphémère	22
1. Formation esthétique-philosophique	25
2. Le beau, le bien, le vrai	35
3. Le moi	38
4. Le génie spontané	43
Chapitre III. Le désespoir cosmique, source d'ironie	49
1. Anathème à Dieu	54
2. Pot-au-feu, pauvre terre	63
3. Ma bell', nous nous valons	68
4. Taedium laudamus	81
Chapitre IV. Le Grand Chancelier de l'Analyse	102
1. Destruction de l'illusion	106
2. Auto-ironie	112
Chapitre V. Les Pierrots	123
1. Pierrot — ingénu	130
2. Pierrot — Don Juan	135
Chapitre VI. La distorsion parodique	149
1. Vieux canevas, âmes du jour	149
2. Vers parodiques	167
3. Touches caricaturales et impressionnistes	173
Chapitre VII. Des mots, des mots, des mots	180
1. L'ironie verbale	180
2. Le mélange des registres	190
Conclusion	204
Bibliographie	213
Index	223

AVANT-PROPOS

C'est dès 1964 que j'ai entrepris l'étude des différents aspects de l'ironie de Jules Laforgue, à l'instigation et sous la savante conduite de M. Aatos Ojala, professeur de littérature comparée à l'Université de Jyväskylä. L'aboutissement provisoire de mes recherches a été une première thèse dactylographiée, soutenue au printemps 1969. Ce n'est qu'en 1970 que j'ai appris l'existence de la thèse inédite, belle mais plutôt restreinte, de M. José Sandoval Velosa Melim, *Another Study of the Irony of Jules Laforgue*, soutenue en 1966, à l'Université d'Oregon.

La présente étude, très différemment conçue, ne fait pourtant pas double emploi puisque, depuis lors, plusieurs ouvrages, dont surtout les *Poésies complètes* de Laforgue édités en 1970 par M. Pascal Pia et contenant une quantité de poèmes inédits ou peu accessibles, ont ouvert de nouvelles perspectives sur l'œuvre de ce poète français.

Ayant commencé par l'aspect philosophique et esthétique de l'ironie de Laforgue, je me suis concentrée aussi sur les moyens linguistiques utilisés pour exprimer cette disposition moqueuse. Ce double but présupposant deux méthodes assez divergentes et rendant l'ensemble plutôt volumineux, j'ai jugé bon de le présenter en deux tomes, dont le premier, ci-présent, traite des thèmes et des attitudes ironiques du poète, tandis que le second, à paraître prochainement, sera consacré à l'étude linguistique et stylistique de sa langue «clownesque», domaine très négligé jusqu'ici.

Je tiens à exprimer ma profonde gratitude à mon maître averti, M. Aatos Ojala qui, après m'avoir suggéré ce sujet captivant, n'a cessé de m'encourager et de me guider par ses conseils précieux, durant toutes ces années. J'adresse mes remerciements chaleureux également à M. Erik von Kraemer, professeur de philologie romane à l'Université de Helsinki, pour ses propositions de correction pertinentes.

M. Raoul Marin, lecteur de français à l'Université de Jyväskylä, a parcouru mon texte du point de vue de la langue et son épouse m'a aidée à lire les épreuves. Je les remercie vivement pour la gentillesse avec laquelle ils ont accepté d'accomplir cette tâche astreignante.

Une bourse accordée par la fondation d'Emil Aaltonen m'a permis en partie de faire face aux grandes dépenses causées fatalement par ce genre de travail.

Je tiens à exprimer ma reconnaissance au Comité de publication de l'Université de Jyväskylä qui, ayant accepté mon étude dans ses séries, s'est chargé de la majeure partie des frais d'impression.

Je ne saurais assez remercier la Bibliothèque de l'Université de Jyväskylä qui m'a rendu d'innombrables services en me faisant parvenir des ouvrages plus ou moins rares ou peu accessibles.

Enfin, ma reconnaissance la plus affectueuse s'adresse à mon cher époux, professeur de philologie romane à l'Université de Jyväskylä, qui avec un dévouement inlassable m'a accordé son soutien moral et matériel, ainsi qu'à mes quatre filles qui ont toujours eu de l'indulgence pour le manque de sollicitude maternelle dû à mes travaux, exécutés souvent en dehors du foyer familial.

Jyväskylä, décembre 1973

Ellen Sakari

PREFACE

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.¹ 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 sous tous ses aspects.

Hippolyte Taine, lui-même ironiste remarquable, a bien saisi la nature de cet esprit: «Ces bourgeois, sur le pas de leur porte, clignent de l'œil 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.»²

Cet esprit railleur trouve une expression fort complexe dans la littérature française, du moyen âge à nos jours. Nous pouvons en effet en suivre les manifestations depuis les romans bretons, les fabliaux, le *Roman de Renard* et la poésie de Villon, pour ne mentionner que quelques-uns des spécimens médiévaux les plus frappants, pour aboutir, en passant par Rabelais, Molière, Pascal, Montesquieu et Voltaire, à l'œuvre d'un Lautréamont, d'un Anatole France, d'un Prévert ou d'un Queneau, ou bien encore au théâtre de l'absurde.

Il s'agit de l'ironie, phénomène aux formes et aux fonctions multiples et qui s'exprime aussi bien dans des mots et des attitudes que dans des événements et des situations.³

Un digne représentant de la disposition ironique, généralisée surtout pendant les deux derniers siècles, est Jules Laforgue, poète décadent et symboliste, «ce Villon du symbolisme»⁴ mort à l'âge de vingt-sept ans seulement, en 1887.

Dans un ouvrage littéraire, on peut souvent faire valoir ce que les critiques américains appellent «ironic undercurrent» ou «ironic undertone». De son

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

2 Cité par Reynaud, *op. cit.*, p. 12.

3 Cf. D. C. Muecke, *The Compass of Irony*, Londres, 1969, p. 3.

4 Léon-Paul Fargue, «Jules Laforgue», dans *Revue de Paris*, avril 1935, p. 783.

côté, le philosophe allemand K. Solger avait déjà dit que tout art est ironique. L'œuvre de Laforgue est basée sur l'ironie comme attitude générale, presque d'un bout à l'autre, mais elle contient, en plus, de fréquents passages où l'ironie est plus explicite ou qui reposent même sur un jeu verbal.

Dans les *Poésies complètes* de Laforgue, parues en 1970,¹ M. Pascal Pia a réuni naturellement *Les plaintes*, *L'imitation de Notre-Dame la Lune*, *Le concile féérique* et les *Derniers vers*, qui furent publiés du vivant du poète, ainsi que les poésies qui étaient destinées à former le recueil *Des fleurs de bonne volonté*. Vient ensuite une section qui s'appelle *Poèmes posthumes divers*, contenant ceux qui, sous le titre de *Sanglot de la Terre*,² avaient été publiés au début de notre siècle, dans les *Œuvres complètes de Jules Laforgue*, au Mercure de France, de même qu'une douzaine de poèmes parus pour la plupart en appendice de ce recueil. Or, les *Poésies complètes* se closent par une section importante intitulée *Poèmes inédits*. Dans un ordre chronologique qui ne saurait être qu'approximatif en beaucoup d'endroits, comme il le souligne, l'éditeur y a rassemblé soixante-six poésies écrites entre 1878 et 1881 et qui n'ont encore figuré dans aucune des éditions de l'œuvre de Laforgue. En complétant ainsi l'image laforguienne, cette partie de l'ouvrage suscite un intérêt tout à fait particulier.

La plupart des poèmes que l'on avait fait paraître sous le titre de *Sanglot de la Terre* sont pathétiques — l'auteur y fait la «grosse voix» — tandis que nombre de poésies inédites, qui sont pourtant contemporaines ou quelque peu antérieures, sont d'inspiration bien opposée.³ Cela prouverait que, dès le début, il y a chez lui deux tendances inverses: d'une part, il veut faire le prophète, être quelqu'un, mais de l'autre, il est déjà ce «gamin» railleur qui plus tard prendra le masque de Pierrot, clown enfariné qui fera taire le devin.

Dans ses notes, réunies en 1903 sous le titre de *Mélanges posthumes*, l'auteur dresse des plans d'avenir:

Mes livres. — Œuvre de littérature et œuvre de prophète des temps nouveaux . . . Et alors mon grand livre de prophétie, la Bible nouvelle qui va faire désertter les cités. La vanité de tout, le déchirement de l'illusion, l'angoisse des temps, le renoncement,

¹ C'est de cette édition faisant autorité que je me servirai (= *Poésies*), en remplacement des *Œuvres complètes de Jules Laforgue* dues au Mercure de France, t. I, Paris, 1962, t. II, 1951, et dont la 1^{re} édition date de 1922 (1902).

² Il s'agit d'un choix arbitraire de poèmes philosophiques écrits en 1880–1881, qui ne devait voir le jour qu'en 1902.

³ Il y a lieu de souligner dès à présent qu'une quantité de ces poèmes inédits — ou édités dans des périodiques de province, tels *L'Enfer* ou *La Guêpe* toulousains, en 1879 — traitent en partie les mêmes sujets que ceux du *Sanglot de la Terre*. Comme Laforgue a renoncé au triage et à la publication effective de ces poésies, nous ne sommes pas fondés à parler d'un recueil portant ce titre. Aussi M. Pia n'en tient-il pas compte; il ne le mentionne que dans sa préface, p. 15.

l'Inutilité de l'Univers, la misère et l'ordure de la terre perdue
dans les vertiges d'apothéoses éternelles de soleils.¹

Ayant en effet chanté le désespoir cosmique de son époque — dont il voulait composer la danse macabre — et ayant prédit la mort de la terre dans plusieurs de ses premiers poèmes, Laforgue, atteint du mal de fin de siècle, finit par suivre le conseil de Verlaine: «Prends l'éloquence et tords-lui son cou.» De ce fait, il aboutit à un certain détachement souligné, entre autres, par M. Melim, et à une langue plus clownesque, comme il le dit lui-même.

L'œuvre de Jules Laforgue, dont le but était de «créer de l'original à tout prix», marque le commencement d'une nouvelle ère dans les lettres françaises. Avec son aîné Tristan Corbière il représente une «nouvelle vague» littéraire, à la veille même de la grande cohue symboliste, ajoutant ainsi à ce mouvement bien disparate une note originale de plus. A l'instar d'Henri Heine, il rompt «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».²

C'est cette «blague» de Jules Laforgue, son humour noir, son ironie tantôt aux accents prophétiques, tantôt primesautière à la Pierrot et allant souvent jusqu'à la parodie que je m'attacherai à illustrer.

Dans la présente étude, j'examinerai les différents aspects de l'attitude ironique de Laforgue, la parodie comprise, ainsi que sa *logopoeia* qui se manifeste dans l'ironie verbale et dans le mélange des divers registres, tout en me 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 MM. G. Highet, D. C. Muecke, W. Van O'Connor³ et d'autres. En revanche, la deuxième partie du travail sera consacrée surtout aux problèmes de l'expression laforguienne, à ses techniques du comique et de l'ironie, autrement dit à son langage.

Il faut bien souligner que les divers types d'ironie ne se rencontrent pas d'habitude à l'état pur, mais au contraire enchevêtrés les uns dans les autres. Comme l'ironie équivaut, intellectuellement, à la perception du conflit, du dilemme, du paradoxe,⁴ elle peut se manifester de plusieurs façons, au niveau de la langue.

La répétition de certaines citations se révélera quelquefois indispensable, à cause de la complexité de leur ton et de leur sens. Ma méthode consiste surtout à faire ressortir des passages frappants, sans procéder nécessairement

1 *Mélanges*, pp. 7 et 9. C'est ainsi que seront désignés désormais les *Mélanges posthumes* publiés par la Société du Mercure de France, en 1903, et qui font partie des *Œuvres complètes de Jules Laforgue*.

2 Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française*, Paris, 1951, p. 1127.

3 G. Highet, *The Anatomy of Satire*, Princeton, 1962, et William Van O'Connor, *Sense and Sensibility in Modern Poetry*, Chicago, 1956.

4 Cf. Robert Boies Sharpe, *Irony in the Drama*, Caroline du Nord, 1959, p. 26.

dans un ordre chronologique. Ce faisant, je n'omettrai pas pour autant de dégager les grandes lignes de l'évolution du poète, lorsque l'occasion s'en présentera. Il ne faut pas perdre de vue le fait que la carrière de Laforgue fut si douloureusement courte.

Avant de suivre les diverses voies que nous ouvre l'«ironologie» laforguienne, j'essayerai de mettre en évidence l'essentiel de l'histoire et de la contemporanéité du phénomène appelé ironie, ainsi que les prémisses de l'esthétique de notre poète.

Chapitre premier

L'IRONIE, TROISIEME DIMENSION DE LA LITTERATURE

Aliud ex alio significare
Saint Augustin

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

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 cent cinquante dernières années.³ 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. C'est surtout M. Brooks qui lie intimement ironie et paradoxe; pour lui, pratiquement, toute la poésie est ironique.⁴

M. Muecke, lui, semble s'inquiéter d'une telle inflation du terme en question. Il constate, en effet: «'Ironical' without distinguishing qualifications is now in danger of being as uninformative a term in literary criticism as 'realistic'.»⁵ Par conséquent, sa liste à lui est bien exhaustive quant aux dénominations des subdivisions de l'ironie.⁶ La variété des termes correspond naturellement à la diversité des points de départ. En effet, l'ironie est

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

2 *Ibid.*, p. 95.

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

4 Voir l'article «The Language of Paradox», dans Cleanth Brooks, *The Well Wrought Urn*, New York, 1956.

5 D. C. Muecke, *op. cit.*, p. 13.

6 *Ibid.*, p. 4.

définie tantôt d'après ses effets, tantôt d'après son médium, ou encore d'après sa technique, fonction, nuance, attitude, etc. De plus, chaque écrivain la pratique à sa façon. C'est pourquoi il n'y a pas seulement l'ironie dans la littérature, mais il y a l'ironie de l'Arioste, de Molière, de Hardy, de Proust et . . . celle de Laforgue. Chaque auteur a *sa* manière ironique qui reflète *sa* personnalité à lui et, si l'on dit couramment — à l'instar de Buffon — que le style est l'homme même, on peut avancer avec d'autant plus de bien-fondé que *le style ironique est l'homme même*, comme le propose M. Muecke.¹

Toujours est-il qu'il n'est point aisé de saisir le sens exact du terme en une formule frappante. Les lexicologues s'accordent pour donner d'assez longues explications, du genre de: »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.»² Le *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* de M. Paul Robert, qui fait autorité, ajoute à cela: »Disposition railleuse, moqueuse, correspondant à cette manière de s'exprimer.»

L'*Encyclopédie littéraire*, d'après laquelle il s'agit soit d'un trope soit d'une figure de pensée, en rhétorique, fait remarquer: »L'esprit français s'entend à manier l'ironie, tantôt avec une énergie mordante, tantôt avec grâce légère.» Mais toute médaille a son revers: en parlant de ses compatriotes »chez lesquels le plaisir de montrer de l'ironie étouffe le bonheur d'avoir de l'enthousiasme», Stendhal les met en garde contre cette marotte, dans *Le rose et le vert*.

Dans les définitions des dictionnaires et des encyclopédies on entend un écho lointain de l'ironie des rhétoriciens antiques. Une de ses caractéristiques essentielles est la simulation: celui qui parle est conscient du double sens de ce qu'il dit, tandis que la victime n'en saisit pas la signification cachée.³ Dans le domaine du sarcasme, par contre, les deux interlocuteurs comprennent le double sens.⁴ L'ironie des classiques peut fréquemment être qualifiée de correctrice, comme chez Cicéron.

Toutes ces acceptions rhétoriques sont intimement liées à l'*eironeia*, leur origine hellénique. Ce mot grec désignait soit l'action d'interroger en feignant l'ignorance soit la feinte en général. L'*eironeia*, personnage de la comédie, se servait de mots fallacieux pour vaincre l'*alazon*. Tandis que celui-ci tendait

1 *Ibid.*, pp. 4 s.

2 C'est la définition du *Grand Larousse encyclopédique*, Paris, 1962. — Dans *Le désespéré*, p. 152, le polémiste Léon Bloy considère cette »gaieté de l'indignation» comme l'arme la plus dangereuse qui soit dans les mains de l'homme. Son point de vue diffère sensiblement de celui de Sénèque: »Aliquando et insanire jucundum est.»

3 Le *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, p. 757, précise: »In allen Formen der Ironie kommen die beweglichen Anspielungen durch eine bewusst manipulierte Form der Verbergung in Gang.» Cette tendance se manifeste également chez Laforgue.

4 Parmi les autres formes de l'ironie des classiques il y a lieu de citer la meiosis et la litote, l'hyperbole, l'antiphrase, la mimesis et les différentes catégories de blague. Cf. Alex Preminger (éd.), *Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, New Jersey, 1965, p. 407.

à son but avec des fanfaronnades, celui-là se rendait invulnérable en faisant l'ignare et l'impuissant, autrement dit en ayant recours à l'*eironia*.

Or, comme le souligne M. Van O'Connor, le procédé du poète moderne en tant qu'ironiste ressemble curieusement à celui de l'*eiron*.¹ L'ironie est donc le plus souvent considérée comme une figure rhétorique mais, dans une œuvre littéraire, elle apparaît aussi et essentiellement comme un principe structurant.

Les époques durant lesquelles les opinions religieuses et sociales sont relativement cohérentes ne savent trop quoi faire de la tournure sceptique, mais même alors, l'ironie fait fonction d'agent qualificatif et raffinant.² Pourtant, c'est dans des périodes comme la nôtre, lorsque le réel et l'idéal sont peu balancés ou que la société se démène pour concevoir ses prémisses, que l'esprit critique joue un rôle central, usant de l'ironie comme un de ses principaux instruments.³

C'est vers le milieu du XVIII^e, appelé le grand siècle de l'ironie, que 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, si bien qu'il devenait peu à peu l'objet d'analyses de plus en plus nombreuses et profondes. Il y a lieu de citer surtout les remarquables études 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 former la plus éminente norme d'une œuvre d'une étendue considérable et que, de parti pris, l'auteur pouvait se permettre 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 des opinions mais aussi, ce qui est très important, des caractères et des actions.⁴ Ne se limitant plus à la seule maïeutique à la Socrate, l'ironie devient alors un principe métaphysique.⁵ Ce principe est encore manifeste dans les théories de Brooks pour lequel toute poésie est ironique et le langage poétique, un paradoxe.

F. Schlegel fut le premier à amplifier le sens du terme dans un contexte littéraire.⁶ Néanmoins, ses travaux traitent surtout de ce qu'on appelle l'ironie romantique. Tout en suivant les idées de Schlegel, Solger 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»

1 William Van O'Connor, *op. cit.*, p. 137.

2 Preminger, *op. cit.*, p. 408.

3 Van O'Connor, *op. cit.*, p. 123.

4 Knox, *op. cit.*, p. 185. C'est à propos de Goethe et des poètes romantiques que M. Albert Schaefer, éditeur de *l'Ironie und Dichtung*, Munich, 1970, pp. 8 s., se demande: «Ist Dichtung ohne Ironie, ohne ironische Haltung überhaupt möglich? Gehört Ironie nicht geradezu zum Wesen der Dichtung?»

5 *Reallexikon*, p. 759. — Nietzsche propose «eine spöttische, leichte, flüchtige, göttlich unbehelligte, göttlich künstliche Kunst» ou «eine übermütige, schwebende, tanzende, spottende, kindische und selige Kunst»; voir *Werke*, Leipzig, 1903—1919, t. V, pp. 10 et 143.

6 Voir M. René Wellek, *A History of Modern Criticism: 1750—1950*, 5^e éd., t. II, New Haven — Londres, 1965, p. 16. L'ironie n'est pour Schlegel qu'un des éléments de la conscience moderne.

et de la contemplation. Il ne s'agirait pas d'un état d'âme individuel et fortuit de l'auteur, mais du germe vital de l'art: pas d'art sans ironie! Conscient du Divin et en même temps de la petitesse humaine, l'artiste se rend compte que son œuvre est un symbole.¹

Kierkegaard, lui, est un connaisseur de l'ironie socratique. Il distingue entre l'ironie comme qualité et l'ironie comme quantité. Celle-là la représente en tant qu'attitude, sous sa nature subjective et essentielle, *sensu eminentiori*: autrement dit, ce n'est pas tel ou tel phénomène, mais la totalité même de l'existence qui est contemplée «*sub specie ironiae*». ² En revanche, l'ironie comme quantité concerne la forme empirique ou phénoménale.

Les critiques plus récents s'attachent à analyser les genres d'ironie bien nombreux et complexes qu'a créés l'âme moderne. Ce sont surtout les ironies verbale et dramatique que distingue l'*Encyclopaedia* de Preminger, tout en signalant, à mi-chemin entre les deux, une forme spéciale que cet ouvrage qualifie d'ironie de naïveté. Il s'agit là essentiellement d'une affectation d'innocence ou de simplicité, attitude typique, entre autres, des Pierrots de Laforgue.

Partant de l'ironie verbale ou rhétorique³ et aboutissant à l'ironie cosmique, M. Worcester distingue trois autres genres entre ces deux pôles: ironies de manière, romantique et dramatique. Par cette dernière, il entend ce que d'autres appellent ironie tragique, typique des tragédies grecques, par exemple. Selon lui, l'ironie est une forme de satire, au même titre que l'invective et le burlesque.⁴ La satire s'étant développée au cours des siècles, on attesterait des formes simples, telles les deux qui viennent d'être citées, dans la littérature reculée, tandis que les formes plus fines et plus complexes, représentant l'ironie, seraient l'apanage des temps plus modernes.⁵ Ce classement progressant du général au particulier et du plus grossier au plus fin me paraît plus pertinent que, par exemple, celui de M. Jankélévitch pour lequel humour, satire et persiflage ne sont qu'autant de nuances de l'ironie, qui sont multiples.⁶

Dans l'Angleterre du dix-huitième siècle, on avait eu l'habitude de classer l'ironie sous la rubrique de la satire.⁷ Swift se considérait comme un pionnier

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

2 Kierkegaard, *Samlede Værker*, t. XIII, Copenhague, 1930, p. 354. *Ibid.*, p. 347, il écrit: «Her have vi allerede en Bestemmelse, der gaaer gjennem al Ironi, den nemlig at Phænomenet ikke er Væsenet, men det Modsatte af Væsenet. Idet jeg taler, er Tanken, Meningen Væsenet, ●rdet Phænomenet.» — Sa thèse s'intitulait *Om Begrebet Ironi med stadigt Hensyn til Socrates*.

3 Voir K. Beckson et A. Ganz, *A Reader's Guide to the Literary Terms*, Londres, 1961, p. 106. M. A. Haury, auteur de «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), parle de l'ironie «oratoire».

4 David Worcester, *The Art of Satire*, New York, 1960, pp. 71 ss. C'est notamment à propos de l'ironie grecque et romaine que M. Highet écrit de cet ouvrage, dans son *Anatomy of Satire*, p. 281: «A bright but diffuse book . . . It should not be used without a careful checking.»

5 Worcester, *op. cit.*, p. V.

6 Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, Paris, 1964, p. 44.

7 Cf., entre autres, *Gentleman's Magazine*, XV, avril 1745, pp. 207 s. (cité par Knox, *op. cit.*, p. 183): «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.»

de l'ironie, laquelle était pour lui le masque de la *saeva indignatio* provoquée par la complaisance contemporaine.¹ Bien que son œuvre n'en soit pas exempte on a plutôt tendance actuellement à considérer l'auteur des *Voyages de Samuel Gulliver* comme satiriste et surtout comme satiriste social. Il a beau s'exclamer, sensible à la pauvreté de l'Irlande: «But my Heart is too heavy to continue this Irony no longer!» Comme le souligne M. N. Frye, on a ici affaire à de la satire. Pour lui, l'ironie et la satire forment le *mythos* de l'hiver, tandis que la comédie s'applique au printemps, la romance à l'été et la tragédie à l'automne.² Il a tendance à réduire la différence à des nuances puisque, d'un côté, la satire lui semble de l'ironie militante et que, de l'autre, l'invective ou le «name-calling» est d'après lui de la satire où il y a relativement peu d'ironie. Ce genre de satire saute aux yeux chez Laforgue, dans les poèmes «Complaintes des voix» et «Un mot au soleil», entre autres. Par ci par là, l'ironie de Laforgue verse dans la satire. Elle est sociale surtout dans quelques poésies des années 1879 à 1881, qui sont comparables aux tableaux parisiens de Baudelaire.

L'absurdité, soit au niveau des faits soit à celui de l'expression, est un moyen caractéristique de Laforgue. Or, M. Morton Gurewitch se demande si la différence fondamentale entre ironie et satire, au sens le plus large, ne consisterait pas tout simplement en ce que celle-là s'occupe de l'absurde et celle-ci, du ridicule, autrement dit de ce qui est corrigible.³ Le cosmos, grand thème de Laforgue, ne l'est évidemment pas.

Pour distinguer entre l'ironie et la satire, M. Frye nous donne lui aussi un conseil: si le lecteur n'est pas sûr de l'attitude de l'écrivain ou de celle qu'il devrait adopter lui-même, il est en présence de l'ironie où il y a relativement peu de satire. Cette dernière est plus directe, plus manifeste que l'ironie qui risque parfois de nous échapper complètement. Pour faire ressortir les passages qui en contiennent, Alcanter de Brahm n'alla-t-il pas jusqu'à proposer un point d'ironie: Ç. Au niveau de la parole, c'est l'intonation qui sert de signal, mais elle peut passer inaperçue.⁴

Voilà ce qui autoriserait M. Jankélévitch à prétendre que l'ironie est bien trop morale pour être vraiment artistique et trop cruelle pour être vraiment comique,⁵ s'il n'y avait pas la lignée d'un Voltaire. Jankélévitch semble pourtant employer le mot au sens large, équivalant à satire.

Ne s'identifiant pas pour autant avec l'exagération, la distorsion ou la caricature, l'ironie part de la contradiction inhérente aux choses.⁶ Voilà le pourquoi de l'ironie cosmique typique de Laforgue et que M. Muecke range sous

1 Preminger, *op. cit.*, p. 407. Cf. aussi Knox, *op. cit.*, p. 182. — A la satirique *saeva indignatio* de Swift s'oppose l'ironique «gaieté de l'indignation» de Bloy; voir ci-dessus, p. 12, n. 2.

2 Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton, New Jersey, 1957, pp. 223 s. et *passim*.

3 C'est M. Muecke, *op. cit.*, p. 27, qui cite ce que dit M. Gurewitch, dans *European Romantic Irony*.

4 Cf. M. Harald Weinrich, *Linguistik der Lüge*, Heidelberg, 1970, pp. 63 s.

5 Jankélévitch, *op. cit.*, p. 9.

6 Cf. Haakon Chevalier, *The Ironic Temper: Anatole France and his Time*, New York, 1932, p. 37.

l'étiquette «générale». Approuvant la définition de Kierkegaard citée ci-dessus, ce dernier ajoute ce qu'avance M. Georges Palante, critique français, d'après lequel le principe métaphysique de l'ironie réside dans les contradictions de l'univers ou de Dieu.¹ C'est à celles-ci que l'ironiste donne une réponse, sans être philosophe pour cela. En tant qu'artiste, il prend la distance d'un esthète, mais non pas d'un étranger, pour contempler le monde qui manque de but. S'il ne réussit pas à s'en estimer détaché, cela peut trouver son expression dans une auto-ironie, dans des caractères fictifs ambivalents ou aussi dans des motifs de *Doppelgänger*. Qu'on pense à l'Hamlet de Laforgue, ce héros-gredin! Selon Muecke, désir est poésie, réalité est science; leur confrontation fait naître l'ironie.

L'ironie générale n'est pas essentiellement correctrice ni normative. Comment pourrait-il en être ainsi, étant donné que son domaine est constitué moins par les mœurs humaines que par celles de l'univers, d'après l'expression de Morton Gurewitsch que Muecke trouve excellente.

L'ironie comporte aussi un problème des valeurs mais qui n'est pas dû à une transposition arbitraire de celles-ci.² Compatible avec le réalisme du contenu,³ mais artistique, elle n'a rien à faire avec la morale, n'en déplaît à M. Jankélévitch. Tandis que le satiriste tord les dimensions et élabore une trame fantaisiste, mais avec une moralité implicite, l'ironiste regarde, lui, avec des yeux normaux, sans se trouver, pour ainsi dire, devant un miroir déformant.

Lorsque M. Guy Lefèvre constate: «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»,⁴ il vise soit la satire soit l'ironie oratoire correctrice à la Cicéron. De toute façon, il ne faut pas trop souligner la part de la haine chez Laforgue, même si nous admettions la théorie d'après laquelle l'ironie, ainsi que le comique, naît d'une attitude ambivalente où les sentiments discordants, opposés, comme la haine et l'amour, jouent un rôle important. Pour en arriver au stade d'une ironie artistique, il faut de l'éloignement spirituel, de la distance critique.⁵

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, lequel constitue la forme la plus crue de l'ironie, d'après M. Worcester. Celui-ci dit d'ailleurs avec sagacité: si le lecteur n'aime pas l'ironie de l'auteur il la qualifie de sarcasme.⁶

1 Voir Muecke, *op. cit.*, pp. 120 ss.

2 Cf. A. Stern, *Philosophie du rire et des pleurs*, Paris, 1949, pp. 40 s., et Chevalier, *loc. cit.*

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

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

5 Cf. M. 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, pp. 157 ss.), le gréco-égyptien Thoth-Hermès (Trismégiste), proche parent de l'espiègle Hermès psychopompe, messager des dieux, joue un rôle important dans le développement de l'ironie de cet écrivain allemand.

6 Worcester, *op. cit.*, p. 78.

Entre l'humour et l'ironie, il y a également une grande parenté. 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.¹ L'humoriste commence par mettre son interlocuteur dans l'embarras, puis «lui tend le bâton», comme l'explique M. Escarpit.² 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 qu'une pensée solitaire qui erre dans les espaces infinis.» On ne nous tire pas d'embarras, donc il n'y a pas d'humour dans ce passage, mais une ironie cosmique, philosophique.

En soulignant le rôle de l'observation objective et désintéressée — qui d'après plusieurs critiques s'attache surtout à l'ironie dramatique — Sedgewick en arrive à la notion générale de l'ironie de détachement, qui inclut l'ironie romantique. Il lui donne aussi le nom de liberté spirituelle.³

À l'encontre de l'humoriste et du satiriste, l'ironiste n'a pas de hiérarchie préconçue de valeurs qui le guiderait dans la sélection des faits.⁴ En revanche, le satiriste doit procéder à un choix en matière d'absurdité, ce qui constitue un acte moral. Il en est en quelque sorte de même de l'humoriste: dans le monde conventionnellement amusant de l'humour, les Ecossais généreux, les épouses obéissantes, les belles-mères aimées et les professeurs non distraits n'ont pas droit de cité.

L'ironie, plus intellectuelle, s'élève en grande partie au-dessus des sentiments et des émotions. En revanche, et contrairement aussi à la satire, l'humour présuppose la compassion et la sympathie. Bien que toujours dirigé contre quelque chose, il est sain du point de vue moral et psychologique. En attribuant un sens aigu de l'humour aux Finlandais, Aleksis Kivi souligne qu'il ne s'agit pas chez son peuple de cet 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.⁵ Par contre, 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.⁶

Dans son essai sur l'ironie, rédigé en 1908,⁷ Alexandre Blok tient l'ironie pour une maladie ou une épidémie ignorée des médecins et qui frappe les êtres les plus sensibles de son époque. Le symptôme en sont d'épuisants éclats de rire. Il estime que ce mal, dont l'origine se perd dans la nuit des temps, devient de plus en plus contagieux.

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

2 *Ibid.*; réplique à la même occasion.

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

4 Voir Chevalier, *op. cit.*, p. 183.

5 Lettre d'A. Kivi (Stenvall) adressée à Kaarlo Bergbom, en novembre 1868; voir *Kootut teokset*, t. IV, Porvoo, 1951, p. 459.

6 Hector Reynaud, *De l'ironie*, p. 6.

7 *Œuvres complètes*, t. V, Moscou, 1971, pp. 269—273.

D'après M. E. K. Rand, le *nil admirari* d'Horace, la *sprezzatura* de la Renaissance, la manière d'Oxford et l'indifférence de Harvard dérivent tous de l'ironie socratique.¹ Comme le signale M. Knox, on peut trouver, en effet, au moins quatre aspects ironiques différents chez le Grec,² 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».³

Aux yeux de Kierkegaard, Socrate passait déjà pour un précurseur dans le domaine des ironies modernes: plus d'un de ses traits présagent même celle de la littérature du XX^e siècle, que l'on pourrait peut-être qualifier d'ironie de l'existence. Quant au Danois lui-même, l'ironie n'était plus seulement pour lui une figure de parole, mais surtout un des éléments d'un certain niveau de l'expérience humaine et une manière particulière d'envisager la vie. Il distingue dans l'existence trois stades différents: esthétique, éthique et religieux. L'ironie, stade intermédiaire entre les deux premiers, impliquerait — et ce serait là son bénéfice — à la fois une critique de toute idéologie et une reconnaissance lointaine du domaine de l'existence.⁴ Une vie authentique ne serait même pas possible sans elle.⁵

Cette opinion est partagée par M. Sedgewick, avec qui l'on peut avancer en outre que l'ironie du Grec, lequel, »dans l'ignorance générale, sait du moins qu'il ne sait rien»,⁶ contient en germe toutes les ironies qui ont affecté la littérature pendant les cent dernières années,⁷ y compris celle du XX^e siècle, dite »de l'existence».

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 s'ajoute à la littérature. C'est pourquoi une seule lecture à la hâte ne suffit jamais quand il s'agit d'une œuvre ironique. A propos des vers de Laforgue, Jacques Rivière écrit d'une manière bien révélatrice à Alain-Fournier, en 1906: »Je me suis acharné, — A la première lecture je n'ai rien compris . . .»⁸

Etant donné cet effort intellectuel obligatoire, on peut conclure que la littérature ironique fait surtout appel à ce que M. Worcester qualifie d'aristocratie du cerveau.⁹ Comme le veut un peu pathétiquement Renan, il s'agit d'un »acte de maître par lequel l'esprit humain établit sa supériorité

1 Voir Worcester, *op. cit.*, pp. 90 s.

2 Knox, *op. cit.*, p. 21.

3 M. Pierre Mesnard, *Kierkegaard, sa vie, son œuvre, avec un exposé de sa philosophie*, Paris, 1954, p. 16.

4 *Ibid.*, p. 15.

5 Dans ses *Samlede Værker*, t. 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 d'une vie personnelle.

6 Haury, *loc. cit.*, p. 14.

7 Sedgewick, *op. cit.*, p. 13.

8 *Correspondance*, t. I, p. 50.

9 Worcester, *op. cit.*, p. 77.

sur le monde, et dont les grandes races seules sont capables».¹ Cette attitude de prééminence n'a pas échappé à l'attention des critiques. M. Haury parle carrément d'un complexe de supériorité.²

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.³ L'ironiste fait souvent preuve de scepticisme, de pessimisme et de mélancolie, lesquels sont presque son apanage. M. Muecke dénonce la tendance peu justifiée à définir l'ironie avec des termes qui s'appliquent plutôt à la satire, au comique, au grotesque, à l'humour, à l'absurde. Bien que, dans la pratique, elle puisse être recouverte par ces concepts, elle peut l'être aussi par le tragique.⁴

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 saintes⁵ — mais ce n'est que notre époque que l'on puisse considérer véritablement comme une ère d'ironistes.

Les lettres occidentales peuvent être classées en cinq grandes périodes. La littérature prémédiévale 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, de l'autre 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 correspondent au *low mimetic*, tandis que l'époque actuelle, depuis plus d'un siècle, possède les caractéristiques de l'âge ironique.⁶

Parallèlement à ce développement des modes littéraires semble s'effectuer une évolution sur le plan de l'imagerie poétique, dans le domaine de l'allégorie taxée de technique de contrepoint par Frye. Il y a d'après lui une sorte de glissement de l'allégorie la plus explicite vers l'autre extrémité, c'est-à-dire vers la littérature la plus antiallégorique, autrement dite ironique.⁷

M. Fletcher, de son côté, conteste en partie l'idée d'une pareille littérature. Il lie en effet étroitement ensemble l'ironie et l'allégorie, comme l'avaient déjà fait les grands rhétoriciens. Ceux-ci classaient l'allégorie souvent comme une sous-catégorie de l'ironie, tandis que Fletcher interprète celle-ci,

1 Cité par *Le grand Larousse encyclopédique*, t. VI, p. 487, s. v. Ironie.

2 Haury, *loc. cit.*

3 Voir Worcester, *op. cit.*, table des matières.

4 Muecke, *op. cit.*, p. 5.

5 Cf. Reynaud, *op. cit.*, p. 6, et M. René Voeltzel, *Le rire du Seigneur*, Strasbourg, 1955, pp. 12, 22 et *passim*.

6 Voir Frye, *op. cit.*, pp. 33 s. A l'en croire, ces cinq modes littéraires forment un cercle et, pour le boucler, nous allons de nouveau nous tourner vers le mythe.

7 *Ibid.*, pp. 90 s. Cf. aussi Angus Fletcher, *Allegory, the Theory of a Symbolic Mode*, New York, 1964, p. 230.

extrême degré de l'ambivalence, comme un type de l'allégorie, «condensée» ou «écroulée», «désenflée»:

I think we might call ironies «collapsed allegories», or perhaps «condensed allegories». They show no diminishing, only a confusion, of the semantic and syntactic processes of double or multiple-levelled polysemy.¹

C'est cette méthode de «l'allégorie affaissée» que Laforgue semble appliquer à ses poésies et surtout à ses *Moralités légendaires*.

Comme le constatent Fletcher, Muecke et Glicksberg, avec d'autres, l'anxiété augmente dans la littérature européenne au fur et à mesure qu'on s'approche du stade ironique dont parle M. Frye. Cette angoisse est due au sentiment d'une aliénation humaine qui ne cesse de croître dès que l'homme devient conscient des contradictions fondamentales de la vie. Cette conscience se développe à partir du XVI^e siècle, d'abord lentement, puis avec une rapidité de plus en plus grande. La sensation d'une frustration va en s'accroissant au XIX^e, à cause de l'ébranlement général des valeurs dans lesquelles l'humanité avait mis sa confiance.

Avec les progrès de la science, ainsi qu'avec les bouleversements des régimes politiques, l'homme a perdu le sentiment de sécurité que lui avaient procuré Dieu, le pouvoir terrestre et, peut-être, sa propre ignorance. L'homme moderne est éclairé, mais en même temps il se rend compte de l'instabilité générale de son univers, de la futilité des choses. Il s'observe et il se voit, avec ses semblables, comme un jouet du destin et des circonstances. C'est cet homme moderne, cet «étranger» de l'âge ironique à la conscience déchirée dont Jules Laforgue se fait l'interprète.

En observant et en dépeignant cet être inquiet, qui le plus souvent s'identifie, au moins partiellement, avec le *moi* du poète, Laforgue procède à une certaine technique de détachement, d'éloignement, qui est indispensable pour la création artistique. Le poète doit s'abstraire de son expérience et créer une distance esthétique, pour pouvoir s'exprimer d'une manière adéquate. Inversement, le fait de créer fournit souvent à l'artiste une distance nécessaire vis-à-vis des phénomènes. Ce n'est qu'en donnant à ses expériences une expression verbale, plastique, musicale ou autre que l'artiste s'en débarrasse. En parlant du roman, Thomas Mann souligne ce besoin d'éloignement qu'implique l'ironie:

Die Kunst der Epik ist «apollonische» Kunst, wie der ästhetische Terminus lautet, denn Apollo, der Fernhinterreffende, ist der Gott der Ferne, der Gott der Distanz, der Objektivität, der Gott

1 Fletcher, *loc. cit.*

der Ironie. Objektivität ist Ironie, und der epische Kunstgeist ist der Geist der Ironie.¹

En adoptant cette disposition, l'artiste procède à une certaine distanciation vis-à-vis des phénomènes. Il s'en détache, plus ou moins complètement, et les observe en outsider, d'un œil critique. Il n'en est pourtant pas absolument détaché, à cause de sa position équivoque. Voilà ce que signale M. Muecke lorsqu'il traite l'ironie générale du point de vue subjectif, en tant que réaction de l'homme vis-à-vis de ce qu'il considère, à tort ou à raison, comme contradictions et paradoxes fondamentaux de la vie.²

Bertolt Brecht est animé d'un esprit analogue. Son théâtre épique s'oppose au théâtre «dramatique» traditionnel qui provoque l'illusion de la vérité et empoigne le spectateur. Brecht rompt exprès la magie théâtrale afin de maintenir au public son sens critique. La meilleure pièce n'aurait donc pas d'intrigue à proprement parler: ses tableaux successifs ne serviraient pas à nouer les fils d'une action et à en amener le dénouement, mais auraient une valeur en eux-mêmes. De là l'usage d'une technique particulière reposant sur des effets de désenchantement qui détruisent constamment l'illusion.

Laforgue lui aussi fait valoir que ce qui importe, c'est l'œuvre d'art, et non pas la réalité immédiate. Il ne faut pas prendre les choses trop au pied de la lettre. Quant à sa technique, l'expression ironique de Laforgue se base également, en grande partie, sur l'éloignement artistique aussi bien sur le plan syntaxique que sur le plan sémantique. M. Geoffrey N. Leech n'avance-t-il pas que «the basis of irony as applied to language is the human disposition to adopt a pose, or to put on a mask».³

1 Article de Thomas Mann, dans *Dichter über Dichtung in Briefen, Tagebüchern und Essays*, choix et commentaires de M. Walter Schmiele, Gütersloh, 1955, pp. 258 s.

2 Muecke, *op. cit.*, p. 122.

3 Geoffrey N. Leech, *A Linguistic Guide to English Poetry*, Londres, 1969, pp. 171 s.

Chapitre II

UNE ESTHÉTIQUE DE L'ÉPHEMÈRE

*Bonne girouette aux trent' six saisons,
Trop nombreux pour dire oui ou non . . .*
Laforgue

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, tempérée encore par une extrême sobriété de tons dans le vêtement. La figure, soigneusement rasée, s'éclairait de deux yeux gris-bleu très doux et contemplatifs. Le poète parle lui-même de son «natif air d'apôtre».¹ Kahn a 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.»²

A partir de 1878, Laforgue compose des poésies, parfois fort individualistes, dans lesquelles un «cri du cœur» côtoie une philosophie de l'existence moderniste. L'expression en atteint souvent à une originalité frappante. Plus d'une fois, il veut exprès dérouter le lecteur et, tel Baudelaire ou Rimbaud, les déranger dans leur fatuité bourgeoise. Son attitude devant les valeurs traditionnelles de la classe moyenne est celle des symbolistes en général, dont le trait distinctif est l'isolement ou l'exil.³ La solitude

1 *Poésies*, p. 251. C'est ainsi que seront désignées dorénavant les *Poésies complètes* de Jules Laforgue, édition augmentée de soixante-six poèmes inédits, présentation, notes et variantes de Pascal Pia, «Le livre de poche», Paris, Gallimard, 1970.

2 Gustave Kahn, *Symbolistes et décadents*, Paris, 1902, pp. 26 et 137. «Les Hydropathes» était le nom d'une société littéraire fondée à Paris en 1878, par Emile Goudeau, dans le but de faire dire par les poètes eux-mêmes leurs poésies devant un auditoire compétent. Elle comptait des écrivains comme P. Bourget, Maupassant, Hennique, P. Arène, Rollinat, Lavedan, Richepin, M. Donnay, etc. Elle se scinda en plusieurs groupes: Hirsutes, Décadents, Chat noir.

3 Cf. W. Van ●Connor, *op. cit.*, p. 163: «Isolation or exile became a distinguishing mark of the Symbolists.»

laforguienne a d'ailleurs un solide fond de réalité. Il faut tenir compte de la séparation douloureuse du poète d'avec sa famille, pendant son séjour à Tarbes, de 1867 à 1875, et de son «exil» volontaire en Allemagne durant cinq années, de 1881 à 1886. Il ne convient pas non plus d'oublier son isolement à Paris, rue Monsieur-le-Prince, en 1881, lorsque sa sœur préférée Marie avait rejoint Tarbes, pour soigner le père de famille mourant. La sensation d'être à l'écart aura nourri ses pensées et aura contribué à l'amener à des réflexions pessimistes concernant l'existence.

A son époque s'observe, sans contredit, une sorte d'aliénation de l'artiste, parallèle à celle de l'homme en général. C'est un fait que mentionne, entre autres, Van O'Connor en scrutant les causes du tempérament ironique dans la poésie moderne. L'indifférence de la classe moyenne vis-à-vis de l'esthétique et de l'imaginaire et sa tendance à diriger toute l'énergie vers ce qui est «pratique» devaient l'entraîner fatalement.¹ Avec tant d'autres, Laforgue lui-même laisse entendre que le génie — c'est-à-dire l'artiste — souffre de sa condition, puisque incompris. Il va de soi que ce thème est un des plus fréquents dans la littérature.

Plusieurs critiques, auxquels l'éventualité d'un programme dans l'œuvre du poète aura échappé, sont d'avis que ses poésies sont le produit d'une sensibilité excessive, en conflit flagrant avec une intelligence aiguë. C'est tout au plus au début de sa brève carrière, et toujours avec quelques réserves, 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.»² Pourtant, le conflit en question — car on ne saurait en nier l'existence — se résout graduellement en une attitude ironique où l'intelligence prend le dessus. Au fond, chaque ironiste est un sentimental.³ Ainsi, si Laforgue se sert de l'ironie, c'est, d'après Jeanne Cuisinier, pour masquer la part sentimentale de sa poésie. Il en résulte un procédé, mais qui reste spontané et ne devient jamais une pose, ajoute-t-elle.⁴

On peut sans doute avancer que l'ironie de Laforgue est due, en partie au moins, à ce que les critiques qualifient de dissociation de la sensibilité. Selon Van O'Connor, il s'ensuit que tous les élans subjectifs, grâce auxquels les idéaux sont exprimables, deviennent suspects dans une certaine mesure. Aussi Laforgue peut-il avoir recours à la technique du désillusionnement, pour corriger des propos trop subjectifs, procédé typique d'Henri Heine qui se sert de l'ironie pour dégonfler le pathos. L'intellect peut désapprouver ce qui passe encore pour la sensibilité et l'imagination.⁵

D'après Eliot, pour lequel la dissociation de la sensibilité signifie la perte du contact avec la réalité, la poésie n'est pas une expression de la person-

1 Cf. Van O'Connor, *op. cit.*, pp. 123 s. Voir aussi son chapitre concernant l'isolement du poète.

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

3 Cf. M. Gottfried Just, *Ironie und Sentimentalität in den erzählenden Dichtungen Arthur Schnitzlers*, Munich, 1968, p. 34.

4 Jeanne Cuisinier, *Jules Laforgue*, Paris, 1925, pp. 48 s. L'auteur exagère en avançant que l'ironie, «élément empoisonneur» chez Laforgue, est «la geôlière de ses larmes».

5 Van O'Connor, *op. cit.*, pp. 161 ss., où il cite partiellement Delmore Schwartz.

nalité mais un moyen de lui échapper. L'auteur ne donne pas libre cours à ses émotions, il s'y soustrait. 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.¹ Il s'agit de trouver ce qu'Eliot appelle «objective correlative», pour exprimer les émotions:²

Si l'équilibre est rompu et que l'émotion domine l'expression, on a affaire à la poésie sentimentale et, dans le cas contraire, à la poésie rhétorique. Cette théorie d'Eliot était de nature à diriger l'attention des critiques vers la langue des poètes.³ La disproportion qu'on peut trouver chez Laforgue sert, dans bien des cas, à des fins ironiques. Il précise lui-même: «Une poésie n'est pas un sentiment que l'on communique tel que conçu avant la plume.»⁴

Baudelaire est on ne peut plus formel:

Le cri du sentiment est toujours absurde.

Les singes du sentiment sont, en général, de mauvais artistes.

A propos du sentiment, du cœur, et autres saloperies féminines, souvenez-vous du mot profond de Leconte de Lisle: «*Tous les élégiaques sont des canailles!*»⁵

Paul Escoube a proposé que, pour élucider plus pertinemment l'œuvre 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.⁶ D'après le témoignage de son ami Kahn, le poète 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.»⁷

Plusieurs critiques éminents, dont notamment Dufour⁸ et Ruchon,⁹ ont

1 T. S. Eliot, «Tradition and the Individual Talent», dans *Critiques and Essays in Criticism 1920—1948*, sélectionnés par M. Robert Wooster Stallman, New York, 1949, pp. 383 et 380.

2 Eliot, «Hamlet and his Problems», dans Stallman, *op. cit.*, p. 387. Dans la même sélection de Stallman a paru un article d'Eliseo Vivas, qui avoue ne pas avoir saisi la différence qu'Eliot établit entre émotions et sentiments: «Objective Correlative of T. S. Eliot», *ibid.*, p. 391.

3 Cf. l'article de M. Aatos Ojala sur «La critique littéraire et sa théorie dans l'Amérique d'aujourd'hui», dans *Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 15*, Vaasa, 1956, pp. 170 et 192.

4 *Mélanges*, pp. 129 s.

5 Les deux premières citations sont extraites des *Œuvres complètes*, Paris, 1954, pp. 1101 et 661, la troisième de la *Correspondance générale*, Paris, 1947—1953, t. V, p. 280.

6 Paul Escoube, *Préférences*, Paris, 1933, p. 182.

7 Gustave Kahn, *op. cit.*, p. 137.

8 Médéric Dufour, *Une philosophie de l'impressionnisme; étude sur l'esthétique de Jules Laforgue*, Paris, 1904.

9 F. Ruchon, *Jules Laforgue, sa vie, son œuvre*, Genève, 1924.

déjà réuni les éléments de cette esthétique particulière. Ma tâche à moi consistera à faire ressortir ce qu'on peut appeler l'esthétique de l'éphémère de Jules Laforgue, esthétique sur laquelle est basée l'ironie dont son œuvre semble imbue.

1. *Formation esthétique-philosophique*

Jules Laforgue est un intellectuel typique des années 1880. Il lit énormément. Bien qu'il le fasse d'une façon peu ordonnée, avec la soif de connaître d'un autodidacte, il me semble que Joseph Carrière a exagéré les conséquences de sa lecture hétéroclite:

Laforgue was then [de 1878 à 1881] going through a period of great stress. His intellectual and moral equilibrium was being shattered by heterogeneous reading which pulled him in all directions.¹

En effet, le jeune Laforgue est un lecteur et un contemplateur acharné, mais rien ne permet de prétendre qu'un traumatisme quelconque ait déclenché de sérieux troubles chez lui. La poésie «Epicurisme», parue dans *La Guêpe* en septembre 1879 et qui dépeint une journée type de son auteur, oppose un démenti formel à toute accusation de dérèglement psychique.²

Je suis heureux gratis! . . .
Je déjeune et je sors. Je parcours sans façon
Dessins, livres, journaux, autour de l'Odéon.
Puis je passe la Seine, en flânant, je regarde
Près d'un chien quelque aveugle à la voix nasillarde.
Je m'arrête, et je trouve un plaisir tout nouveau,
Contre l'angle d'une arche, à voir se briser l'eau,
A suivre en ses détours, balayé dans l'espace,
Le panache fumeux d'un remorqueur qui passe.
Et puis j'ai des jardins, comme le Luxembourg,
Où, si le cœur m'en dit, je m'en vais faire un tour.

¹ Joseph Carrière, «Jules Laforgue and Leopardi», dans *Romanic Review*, février 1943, p. 50.

² Cf. aussi ses chroniques parisiennes au ton souvent dégagé, publiées dans les revues toulousaines *La Guêpe* et *L'Enfer*, en 1879; voir Jules Laforgue, *Les pages de La Guêpe*, textes publiés et annotés par J. L. Debaube, Paris, 1969.

Je possède un musée unique dans le monde,
 Où je puis promener mon humeur vagabonde
 De Memling à Rubens, de Phidias à Watteau,
 Un musée où l'on trouve et du piètre et du beau,
 Des naïfs, des mignards, des païens, des mystiques,
 Et des bras renaissance à des torses antiques!
 A la bibliothèque ensuite, je me rends.
 — C'est la plus belle au monde! — Asseyons-nous. Je prends
 Sainte-Beuve et Théo, Banville et Baudelaire,
 Leconte, Heine, enfin, qu'aux plus grands je préfère.
 «Ce bouffon de génie», a dit Schopenhauer,
 Qui sanglote et sourit, mais d'un sourire amer!
 Puis je reflâne encor devant chaque vitrine.
 Bientôt la nuit descend; tout Paris s'illumine;
 Et mon bonheur, enfin, est complet, si je vais
 M'asseoir à ton parterre, ô Théâtre-Français!
 (Poésies, pp. 319 s.)

On peut sans doute avancer ceci: ayant passé en revue diverses civilisations aussi bien orientales qu'occidentales, antiques que modernes, Laforgue aboutit à une vision du monde essentiellement pessimiste, dont le seul centre d'intérêt paraît être l'art. Mais à cet égard aussi, il n'est que de la lignée de ses contemporains. Flaubert, par exemple, ne constatait-il pas que la seule consolation à la «triste plaisanterie» de l'existence était le culte de l'Art.

La conception laforguienne de l'art, conçue dans les années d'études opiniâtres, se dégage des notes du poète, mais aussi de ses vers. «Un peu plus de piété. L'art n'est point un devoir de rhétorique d'écolier, c'est toute la vie»,¹ s'écrie-t-il. Avec le mouvement de l'art pour l'art, la poésie était devenue une pure description sculpturale de l'objet,² et on attachait une importance démesurée à la forme. C'est sans doute à ces considérations-là que Laforgue fait allusion dans le passage précité des *Mélanges posthumes*. 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, qui reflète une conception totale de l'art,³ apparaît dans les vers suivants tant de fois cités:

L'Art est tout, du droit divin de l'Inconscience;
 Après lui, le déluge! et son moindre regard

1 *Mélanges*, p. 160.

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

3 Ici, je n'ai pas en vue l'art total auquel aspiraient les symbolistes et dont parle Albert Mockel dans son *Esthétique du symbolisme* (précédée d'une étude sur Mockel par M. Michel Otten), Bruxelles, 1962, mais l'art en tant que principe caractéristique de l'existence d'artiste de Laforgue.

Est le cercle infini dont la circonférence
 Est partout, et le centre immoral nulle part.
 (*Poésies*, p. 168)

Comme ses maîtres Schopenhauer et Hartmann, Laforgue ne reconnaissait pourtant à l'art d'autre fonction que de broder des figures charmantes sur la trame de l'universelle illusion.¹ La strophe citée contient l'application désinvolte d'une idée pascalienne concernant le monde visible, la nature. Pascal dit en effet: «C'est une sphère infinie dont le centre est partout, la circonférence nulle part.»² D'après E. Havet, éditeur des *Pensées*, le philosophe français a puisé cette image dans la préface des *Essais* de Montaigne, écrite en 1635 par Mademoiselle de Gournay qui, de son côté, l'avait trouvée chez Rabelais. Le grand humaniste et romancier du XVI^e siècle écrit en effet:

Nostre ame, lorsque le corps dort . . . , s'esbat et reueoit sa patrie, qui est le ciel. De la receoit participation insigne de sa prime et diuine origine; et, en contemplation de ceste infinie et intellectuelle sphere, le centre de laquelle est en chascun lieu de l'uniuers, la circonference point (*c'est Dieu, selon la doctrine de Hermes Trismegistus*), à laquelle rien n'aduient, rien ne passe, rien ne dechet, tous temps sont presents, note non-seulement les choses passees . . . , mais aussi les futures.³

Rabelais, lui, attribue l'image à Apulée, néo-platonicien grec, qui a prêté la forme de dialogues aux prétendues révélations d'Hermès Trismégiste, dieu lunaire des Egyptiens. Signalant que Rabelais s'est trompé, Havet attribue cette image, quoique sous réserve, à Empédocle, un autre Grec, dont le poème sur la nature existait en traduction latine dès le moyen âge; le dominicain Vincent de Beauvais en parle au XIII^e siècle. Bien qu'on ne doive pas cette idée à Pascal, «c'est lui qui l'a consacrée et rendue populaire, et qui en a fait un de ces traits classiques que tout le monde a appris et retenus», pour citer Havet.⁴

C'est surtout l'identification du regard et du cercle qui fait penser à une éventuelle réminiscence de la conception du monde d'Emerson, dont Laforgue connaissait l'œuvre, au moins en partie, puisqu'il en parle dans ses lettres.⁵ Pour ce philosophe, qui considérait toute la création comme circulaire, l'œil était en effet le premier cercle et l'horizon, le second. Il tient

1 Voir Philippe Van Tieghem (éd.), *Dictionnaire des littératures*, t. II, Paris, 1968, p. 2232.

2 *Pensées de Pascal*, publiées par Ernest Havet, 4^e éd., Paris, 1887, t. I, p. 1.

3 Rabelais, *Tiers livre*, chapitre 13, cité par Havet, *op. cit.*, p. 17.

4 ● *op. cit.*, p. 19.

5 Cf. sa lettre à Charles Henry, dans *Lettres I*, p. 66.

également la vie humaine pour un cercle s'évoluant en lui-même: en partant d'un rond imperceptible elle s'étend dans tous les sens, tout en formant de nouveaux cercles toujours plus grands, sans fin, pour chercher Dieu, le plus grand cercle. Dieu était en effet pour Emerson, ainsi que pour saint Augustin, un cercle dont le centre était partout et la circonférence nulle part.¹ Lorsque Laforgue parle des «cercles du Cercle»,² il semble encore faire allusion aux idées du philosophe américain.

Que l'art ait en quelque sorte remplacé Dieu dans la strophe précitée, n'a rien d'étonnant si l'on prend en considération que Laforgue appartenait à l'époque symboliste. Mais en plus, ne se contentant pas de renverser complètement la formule des philosophes, il adjoint l'épithète *immoral* au nom *centre*. On dirait que le quatrain en question fait l'effet d'une protestation contre les idées du célèbre critique Hippolyte Taine.

La formation artistique et philosophique de Laforgue commence pour de bon lorsqu'il atteint l'âge de vingt ans environ. Outre la Bibliothèque Nationale, il commence alors à fréquenter à Paris, avec son frère Emile, l'École des Beaux-Arts et surtout les cours du grand théoricien de l'école réaliste, Hippolyte Taine, qui, au début, avait beaucoup d'autorité sur lui. C'est avant tout la méthode documentaire déterministe du maître qui a été adoptée par le disciple. Comme la plupart de ses contemporains, Taine avait une confiance absolue en la science de son époque. D'une manière générale, l'influence de la philosophie positiviste fut décisive sur le criticisme français du XIX^e siècle, mais Taine allait plus loin encore. Il 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.³

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 œuvres. Pourtant, malgré la finesse indéniable de sa sensibilité, il paraît souvent subjectif dans ses jugements, aux yeux de Laforgue, puisque l'importance et la bienfaisance du caractère peuvent lui servir de critère.

Bien qu'il parte de l'idée de Taine, d'après laquelle la philosophie de l'art doit être basée sur la science, Laforgue n'accepte pas à la longue les idées positivistes de celui-ci, au moins dans leur ensemble. En s'insurgeant contre son ancien maître, il attaque tout particulièrement la théorie qui veut que 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 œuvre 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»,⁴ rétorque le poète ironiquement.

1 Voir *The Complete Works of Ralph Waldo Emerson*, Boston, 1903—1904, t. II, pp. 301 ss., et Sherman Paul, *Emerson's Angle of Vision*, Cambridge, Massachusetts, 1952, pp. 98 s.

2 *Poésies*, p. 31.

3 H. Taine, *Essais de critique et d'histoire*, 8^e éd., Paris, 1900, pp. VII ss. Cf. aussi Martin Turnell, «Literary Criticism in France», dans Stallman, *op. cit.*, p. 425.

4 *Mélanges*, p. 161.

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 de l'allemand Edouard de Hartmann, qui base sa philosophie surtout sur celle de Schelling et de Schopenhauer. Dans son ouvrage *Philosophie des Unbewussten*,¹ 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. A l'instar de l'Allemand, Laforgue aussi pense que ce principe régit également la création artistique: »L'Inconscient souffle où il veut et comme il veut, laissez le faire et brotons nos arts sur ses étapes.»² Le désordre de la création esthétique et son illogisme apparent, ainsi que l'absence de transitions visibles, s'expliquent par le fait que l'on assiste à l'œuvre de l'inconscient.³

Signalons d'ores et déjà l'abondance des termes chers aux philosophes allemands chez Laforgue: Essence et Essentiel, Idée et Idéal, Infini, Mystère, Nature, Substance, le Tout, etc. Les majuscules sont employées pour souligner l'importance de ces vocables. D'après M. Vial, c'est surtout le mot Idéal dont Laforgue se sert pour désigner l'Inconscient cosmique.⁴

C'est peut-être un peu hâtivement qu'Henri Clouard 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.»⁵

Il y a au contraire de fortes raisons de croire que Laforgue avait étudié sérieusement Hartmann, au lieu d'avoir seulement »entendu parler» de lui. Il ne l'a pas d'ailleurs fait en Allemagne, mais dès avant d'avoir quitté la France, en novembre 1881. Sa connaissance imparfaite de la langue allemande⁶ 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

1 Paru en 1869, cet ouvrage fut traduit en français par D. Nolen, en 1877; je suis surtout l'édition française en deux volumes, intitulée *Philosophie de l'Inconscient* et précédée d'une introduction du traducteur.

2 *Mélanges*, p. 154.

3 Cf. Fernand Vial, »L'inconscient métaphysique et ses premières expressions littéraires en France», dans *Stil- und Formprobleme in der Literatur*, éd. de Paul Böckmann, Heidelberg, 1959, p. 362.

4 *Op. cit.*, p. 363. *Ibid.*, p. 361, l'auteur signale qu'à deux reprises, en 1872 et 1876, l'ouvrage de Hartmann avait été présenté aux lecteurs français, avant la parution de la version rédigée en leur langue.

5 Henri Clouard, *Histoire de la littérature française du symbolisme à nos jours, de 1885 à 1914*, Paris, 1947, p. 71.

6 Voir ses *Lettres* (c'est l'abréviation que j'utiliserai dans la suite), publiées dans les *Œuvres complètes de Jules Laforgue*, tomes IV et V (= *Lettres I* et *Lettres II*), Mercure de France, Paris, 1925.

Laforgue, et qui comptaient parmi ses plus chers souvenirs.¹ 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.»² Personnage consciencieux, Laforgue n'aurait pas fait de projets de réforme basés sur l'inconscient, sans être bien au courant de la philosophie en question. En janvier 1882, il écrit d'Allemagne: «J'ai ici mon Baudelaire, mon Cros, des Stendhal, une foule de Balzac, *En ménage* [de Huysmans], du Taine et mon Hartmann.»³

Selon Schopenhauer, le principe générateur du monde est la volonté inconsciente, et il n'attribue de conscience parfaite qu'à l'homme. Pour lui, la volonté cosmique est aveugle, tandis que l'Inconscient de Hartmann n'est rien moins qu'aveugle, il a la clairvoyance, la sagesse absolue.⁴

Ce dernier philosophe n'admet pas de volonté sans représentation et il accorde à la volonté une faculté intellectuelle et cognitive, une représentation qui guide son action, c'est-à-dire une forme de conscience, rudimentaire, dans la matière. Cette forme de conscience s'élève graduellement chez le végétal et l'animal, pour arriver enfin à son plus haut degré de perfection, chez l'homme.⁵

La conscience sort de l'inconscient à la suite d'une réaction matérielle d'une certaine énergie et d'une certaine espèce. C'est avec raison que Nolen, traducteur de Hartmann, avance que l'ouvrage de l'Allemand pourrait s'intituler au fond «Philosophie de la conscience». Ce que l'auteur nous montre en fait, c'est la conscience omniprésente, à des degrés différents, jusqu'au sein des cellules.⁶ L'évolution du monde entier, depuis la matière brute jusqu'à la conscience chez l'homme, est douloureusement sentie par Laforgue qui parle des «calvaires de la Conscience», dans le poème «Préludes autobiographiques».⁷ Il va même jusqu'à préférer un degré rudimentaire de la conscience: «L'idéal de la vie. La vie inconsciente, végétative.»⁸ Sa confiance en l'inconscient est inébranlable: «Je vais encore à l'état de colis . . . Voilà, je vis au sein de l'Inconscient, il aura soin de moi.»⁹ — Il y a lieu d'insister sur le fait que, d'après Hartmann, l'activité consciente de la pensée repose au fond et toujours sur une activité inconsciente.

Hartmann suit en partie la philosophie de Leibniz lorsqu'il déclare que le monde est bon. L'Inconscient, cet Un-Tout ou la Force directrice qui gouverne le monde, est souverainement sage. Mais bien que le nôtre soit

1 Kahn, *op. cit.*, p. 27.

2 *Ibid.*, p. 28.

3 *Lettres I*, p. 92. G. Jean-Aubry, annotateur, précise: «La traduction de la *Philosophie de l'Inconscient* de Hartmann.»

4 Hartmann, *op. cit.*, p. XXX (introduction de Nolen).

5 Voir Vial, *op. cit.*, p. 363.

6 *Philosophie de l'Inconscient*, l'introduction de Nolen, p. XLVIII. Cf. aussi *ibid.*, p. L.

7 *Poésies*, p. 30. Voir M. Vial, *loc. cit.*

8 Laforgue, *Dragées, Charles Baudelaire, Tristan Corbière*, Paris, 1920, p. 65.

9 *Lettres II*, pp. 95 s.

le meilleur des mondes possibles — idée qui a été parodiée par Voltaire dans son *Candide* et également par les Pierrots de Laforgue — la vie, elle, est suprêmement 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» et «Ah, l'homme n'a qu'un jour.»¹

Pour l'espèce non plus, le philosophe allemand ne conçoit pas d'espoir de progrès ou de bonheur, contrairement à son compatriote Schopenhauer, moins pessimiste quant à l'humanité. Il distingue trois stades d'évolution. Par le premier, on découvre que l'existence présente est mauvaise, par le deuxième, que la vie future est une illusion. Le troisième, enfin, enseigne le renoncement absolu au bonheur positif.²

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.³ 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^e siècle, bien que l'on fût en général «loin du suicide de la planète, suprême désir des théoriciens du malheur», pour citer Paul Bourget, témoin contemporain.⁴

Le pessimisme et son plus grand représentant étaient à la mode, à en croire le témoignage de plusieurs auteurs. M. Michaud signale que c'est dès 1870 que Schopenhauer 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 l'Allemand.⁵ Sa découverte par les Français présente trois phases successives bien distinctes: une première, s'étendant de 1850 à 1862, où Schopenhauer est considéré uniquement comme un philosophe du pessimisme, et une deuxième, de 1862 à 1874, où il est en plus celui de l'idéalisme; après 1874, il apparaît enfin comme l'auteur d'une métaphysique de la volonté de l'inconscient.⁶

Comme le précise M. Glicksberg, l'œuvre de Schopenhauer a été cotée surtout par les écrivains qui étaient impressionnés par son évangile esthétique de délivrance, c'est-à-dire notamment par l'idée qu'ils peuvent rompre l'envoûtement de l'illusion par une méditation sur l'art. Le prophète du pessimisme prétend en effet que l'activité de l'esprit contemplatif peut subjuguier la tyrannie de la volonté, au cours de la production artistique. D'après Schopenhauer, ce sont les artistes qui, en se libérant de la volonté aux moments de la création, arrivent à une vision pure et objective, à la sainte condition de l'oubli.

1 *Poésies*, pp. 330 et 388.

2 Hartmann, *op. cit.*, t. II, pp. 496 s.

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

4 *Essais de psychologie contemporaine*, 5^e éd., Paris, 1887, p. 15.

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

6 Vial, *op. cit.*, p. 360.

Au XIX^e siècle, de nombreux écrivains et artistes étaient tentés par cette promesse du sauvetage par l'intermédiaire de l'imagination créatrice. L'art était opposé à la vie. Nietzsche a prôné le rôle de l'artiste, il a identifié Dieu et l'artiste suprême. Ainsi, l'art en arrive à être considéré comme une sorte de religion, un substitut du Nirvâna.¹ C'est bien le cas de Laforgue, comme le montrent les vers cités ci-devant.² D'un autre côté, l'art semble représenter pour lui également un élément féminin, un être qui rivalise avec la femme. Il prêche la vengeance contre celle qui n'accepte pas le ménage à trois:

«Ni vous, ni votre art, monsieur.» C'était un dimanche,
 Vous savez où.
 A vos genoux,
 Je suffoquai, suintant de longues larmes blanches.

.....

Et toujours, ce refus si monstrueux m'effraie
 Et me confond
 Pour vous au fond,
 Si Regard-Incarné! si moi-même! si vraie!

Bien. — Maintenant, voici ce que je vous souhaite,
 Puisque, après tout,
 En ce soir d'août,
 Vous avez craché vers l'Art, par dessus ma tête.

Vieille et chauve à vingt ans, sois prise pour une autre,
 Et sans raison,
 Mise en prison,
 Très loin, et qu'un geôlier, sur toi, des ans, se vautre.

Puis, passe à Charenton, parmi de vagues folles,
 Avec Paris
 Là-bas, fleuri,
 Ah! rêve trop beau! Paris où je me console.

.....

1 Charles I. Glicksberg, *The Ironic Vision in Modern Literature*, La Haye, 1969, pp. 39 ss. et 49.

2 Voir la présente étude, pp. 26 s.

Et voilà ce que moi, guéri, je vous souhaite,
 Cœur rose, pour
 Avoir un jour
 Craché sur l'Art! l'Art pur! sans compter le poète.
 (*Poésies*, pp. 79 s.)

Mais cet Art, même considéré comme le seul moyen d'évasion de la servitude quotidienne de la volonté, est un inconnu qui déçoit et qui n'apporte pas de solution définitive, après tout:

L'Art sans poitrine m'a trop longtemps bercé dupe.
 Si ses labours sont fiers, que ses blés décevants!
 Tiens, laisse-moi bêler tout aux plis de ta jupe
 Qui fleure le couvent.

Le Génie avec moi, serf, a fait des manières;
 Toi, jupe, fais frou-frou, sans t'inquiéter pourquoi,
 Sous l'œillet bleu de ciel de l'unique théière,
 Sois toi-même, à part moi.

Je veux être pendu, si tu n'es pas discrète
 Et *comme il faut*, vraiment! Et d'ailleurs tu m'es tout.
 Tiens, j'aimerais les plissés de ta collerette
 Sans en venir à bout.

Mais l'Art, c'est l'Inconnu! qu'on y dorme et s'y vautre,
 On peut ne pas l'avoir constamment sur les bras!
 Eh bien, ménage au vent! Soyons Lui, Elle et l'Autre.
 Et puis, n'insistons pas.
 (*Poésies*, p. 82)

On dirait que le poète s'est acheminé à une résignation, qu'il a perdu ses illusions quant au rôle de l'art. Il aurait compris, ne fût-ce que pendant un moment fugitif, ce que signale M. Glucksberg:

The resolution of the conflict that Schopenhauer proposed was no resolution at all. Art is not salvation. Man finally comes to the realization that he is the sole source of meaning, but the meaning originates in him, not in Nature. He projects the meaning in the form of art, and that is the only meaning, a symbolic one, he can affirm but the fundamental contradiction of existence, which is

the generative ground of metaphysical irony, is not thereby removed.¹

Le critique néerlandais constate que les idées de Schopenhauer étaient utilisées dans le matériel des poésies de Laforgue, tandis que celles de Hartmann ont fourni le fondement de son esthétique.² Je serais pourtant tentée de discerner aussi une contribution hartmannienne dans le matériel du poète français.

En revanche, M. Reboul nous met en garde contre l'importance de la formation philosophique bouddhiste ou hartmannienne de Laforgue. Il pense que c'est la réaction à la théorie philosophique qui l'emporte, plutôt que la théorie, qui est empruntée et faussée, par-dessus le marché. Il met l'accent sur le «fleuve à reflets» du poète:

Laforgue bouddhiste? ou disciple de Hartmann? Allons donc! ne soyons pas dupes de nos méthodes: que la *source* ne nous fasse pas négliger le *fleuve*, ce «Fleuve à reflets, où les deuils d'Unique ne durent pas plus que d'autres».³

M. Reboul souligne surtout qu'il ne faut pas considérer Laforgue comme «simple traducteur», mais qu'au contraire, plusieurs influences ont contribué à l'élaboration de son monde poétique.

Néanmoins, le pessimisme cosmologique de l'époque, prêché par les philosophes allemands, est incontestablement la principale source d'inspiration de l'ironie cosmique de Laforgue. Celle-ci repose sur le conflit opposant la volonté de vivre et la conscience de la petitesse de l'existence, qui conduit à la négation de cette dernière. Sous différents aspects, cette sorte d'ironie est présente dans toute l'œuvre du poète, même si, dans ses poésies philosophiques des années 1880–1881, le pessimisme peut parfois revêtir la forme d'une agressivité désespérée. La conception de la vie de Hartmann n'était pas, de toute façon, aussi catégoriquement négative que celle des bouddhistes. Il recommande plutôt une philosophie de réconciliation avec la vie,⁴ dont nous trouvons aussi des reflets dans l'œuvre postérieure de Laforgue.

1 Glicksberg, *op. cit.*, p. 42.

2 *Ibid.*, p. 40, note 7.

3 Pierre Reboul, «L'univers poétique de Laforgue dans *Les plaintes*», dans *Mercure de France*, mai-août 1954, p. 241.

4 Hartmann, *op. cit.*, t. II, pp. 498 s.

2. Le beau, le bien, le vrai

Depuis novembre 1881, le poète est engagé comme lecteur de l'impératrice Auguste, en Allemagne. De là-bas, en décembre 1882, il écrit une lettre importante à son protecteur Charles Ephrussi, riche amateur d'art et directeur de la *Gazette des Beaux-Arts*. Il y déclare qu'après avoir infiniment pensé et travaillé et après avoir relu¹ 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.² Il n'est pourtant pas sûr d'avoir trouvé une solution définitive. Au contraire, il ne cesse de se demander si sa méthode ou plutôt sa divination n'est pas enfantine ou s'il est arrivé enfin à la vérité sur cette éternelle question du Beau. Il ne donne jamais d'explication théorique de sa «divination», mais on peut en trouver l'essentiel éparpillé dans ses lettres, ses notes et toute son œuvre. Le beau, élément primordial de l'art, qui a occupé l'esprit de Laforgue comme celui de tant d'autres, est souvent lié chez lui au bien et au vrai.

Dans ses cours de philosophie, Victor Cousin avait traité ces trois principes. Le philosophe que l'on considère comme le 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.*»³

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.⁴ 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.»⁵

Le philosophe français 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 la grande beauté. La conception du beau de Laforgue est tout à fait différente, voire opposée. C'est contre le pathétisme qu'il lutte dans toute son œuvre.

Le Beau, le Bien et le Vrai sont appelés la Trinité de Molochs par le

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

2 *Mélanges*, pp. 268 s. Un des ouvrages de Lévêque s'appelle *La science du beau*.

3 Cours de philosophie de 1818, cité par Lemaître, *op. cit.*, p. 80. C'est moi qui souligne.

4 Victor Cousin, *Du Vrai, du Beau, du Bien*, Paris, 1854, p. 177.

5 *Mélanges*, p. 152. Théophile Gautier dit lui aussi dans la préface de *Mademoiselle Maupin*: «L'art n'a rien à voir avec la morale.» Cf. également les vers de Laforgue concernant l'art, ci-dessus, pp. 26 s.

poète.¹ La valeur de cette Trinité est définitivement mise en question dans le poème intitulé «Complainte du sage de Paris»:²

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! démaillotte-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, virtuels paradis,

Nuit des hérédités et limbes des latences!

.....

Ces vers contiennent d'intéressants détails concernant la philosophie de l'art de leur auteur. Le Beau, le Vrai et le Bien y sont des «langes d'Occident» et des «casiers de bureau», tandis que la philosophie hindoue et celle de l'inconscient, antipodes de l'esthétique, de la logique et de la morale de l'Ouest, constituent le bain salubre dans le fleuve sacré.

Dans sa «Berceuse», Laforgue ridiculise toute la triade:

J'ai contemplé l'Isis bestiale, face à face,
Du Vrai, du Beau, du Bien, vu la dérision,
Et gratté tes vieux fards, ô Sainte Illusion.
(*Poésies*, p. 456)

Au dire de Hartmann, l'action de l'inconscient apparaît aussi bien dans la vie matérielle que dans la vie spirituelle. L'inconscient est donc la Loi

¹ *Poésies*, p. 173.

² *Ibid.*, p. 127. Il y a une faute d'impression: L'Occident, pour D'Occident, seule bonne leçon possible et qui figure dans les *Œuvres complètes de Jules Laforgue*, t. I, Paris, 1962, p. 196.

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. Dans son carnet de notes des années 1881 — 1882, Laforgue a une définition toute conforme: l'Inconscient est la «raison explicative, suffisante, unique, intestive, dynamique, adéquate de l'histoire universelle de la vie».¹

Hartmann ne trouve la nature en elle-même ni bonne ni mauvaise; elle n'est rien d'autre que naturelle. Nous avons seulement pris 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.²

D'accord avec ce développement, Laforgue suggère dans son poème que l'individu, 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, d'autre part. Pourvu 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».³ ● On pourrait sans doute faire ici un rapprochement avec Bergson:

L'intelligence reste le noyau lumineux autour duquel l'instinct, même élargi et épuré en intuition, ne forme qu'une nébulosité vague. Mais, à défaut de la connaissance proprement dite, réservée à la pure intelligence, l'intuition pourra nous faire saisir ce que les données de l'intelligence ont ici d'insuffisant et nous laisser entrevoir le moyen de les compléter.⁴

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.

1 Ces notes ont paru dans la *Revue Blanche*, t. XI. Beaunier les cite dans *La poésie nouvelle*, Paris, 1902, p. 76.

2 Hartmann, *op. cit.*, t. I, pp. 294 s.

3 M. Jean Claude Filloux, *L'inconscient*, Paris, 1963, p. 15.

4 Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, 77^e éd., Paris, 1948, p. 178. *Ibid.*, il définit son terme: «Mais c'est à l'intérieur même de la vie que nous conduirait l'intuition, je veux dire l'instinct devenu désintéressé, conscient de lui-même, capable de réfléchir sur son objet et de l'élargir indéfiniment.»

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 suit les idées des peintres impressionnistes aspirant à saisir le moment fugace, «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»,¹ 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.² 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 cette question porte un nom bien significatif: «Variété de l'idéal».³ La théorie est, évidemment, transposable à la poésie. On peut conclure que, pour Laforgue, le beau, manifestation spéciale d'une idée logique mais inconsciente,⁴ est un phénomène mobile, changeant comme la vie elle-même.

Baudelaire est sans doute assez près de la pensée de Hartmann lorsqu'il rejette le concept du beau banal et déclare que *le Beau est toujours bizarre*.⁵ 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, 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: «Pas de milieu. Se hausser jusqu'au génie fatal et imperturbable — ou être intéressant comme la mode, c'est-à-dire *chercheur* pour l'évolution . . . En art il s'agit d'être intéressant.»⁶

3. Le moi

D'après 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'opérations de l'inconscient, tandis que le moi en représente une autre: «Que l'Inconscient change la combinaison des actions ou des actes de sa volonté qui me constituent, et je

1 *Dragées*, p. 42.

2 Cf. Dufour, *Une philosophie de l'impressionnisme*, p. 7.

3 *Mélanges*, p. 151.

4 Cf. Hartmann, *op. cit.*, t. I, p. 322, et 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 *Œuvres complètes*, p. 691.

6 *Mélanges*, pp. 151 s. Cf. Bergson, *op. cit.*, pp. 1 ss.

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.»¹

En parfait accord avec ce qui précède, Rimbaud écrit dans sa lettre à Georges Izambard, datée de mai 1871: «C'est faux de dire: Je pense. On devrait dire: On me pense . . . Je est un autre.»² Le même problème a aussi préoccupé Nietzsche, qui signale qu'une pensée vient quand *elle* veut et point quand *je* veux. Il est donc faux de dire que le sujet *je* conditionne le prédicat *pense*. Aussi Nietzsche propose-t-il le neutre: «*Es* denkt!»³

L'intuitionniste Bergson devait être un adepte du perpétuel devenir. En étudiant le sens précis du mot «exister» il constate: «Je passe d'état en état . . . La vérité est qu'on change sans cesse, et que l'état lui-même est déjà du changement . . . Pour un être conscient exister consiste à changer, changer à se mûrir, se mûrir à se créer indéfiniment soi-même.»⁴

C'est la théorie de Hartmann qui 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.⁵

Dans sa «Ballade», 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 une auto-analyse peu flatteuse:

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 aveu,
Rien de bien solvable et rien d'authentique.

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.

1 Hartmann, *op. cit.*, t. II, pp. 212 ss.

2 Jean-Marie Carré, *Lettres de la vie littéraire d'Arthur Rimbaud (1870-1875)*, Paris, 1931, pp. 55 s.

3 Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*, dans *Werke*, t. II, Munich, 1955, pp. 579 ss.

4 Bergson, *op. cit.*, pp. 1 s., 4, 7.

5 *Dragées*, p. 42.

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

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

(*Poésies*, p. 229)

Traitant le même problème, le savant belge Albert Mockel avoue de son côté 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.¹ 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.²

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.³ Pour 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. D'après Hegel, l'Absolu ne se repose pas, mais constitue un mouvement perpétuel, un éternel «devenir».

Nous avons vu que ces mêmes réflexions ont préoccupé Laforgue. A en croire Gustave Kahn, l'idée de l'être ou du devenir se ramenait chez lui à des questions personnelles, et les grandes inquiétudes sur la destinée constituaient ses problèmes de tous les jours et la matière de ses soliloques.⁴

Sur le plan artistique, Laforgue s'intéresse également à ce qui est mobile et éphémère, à la «transition continue», comme l'appellera Bergson un quart de siècle plus tard. A l'instar des peintres impressionnistes, il aspire à rendre

1 Albert Mockel, *op. cit.*, p. 81.

2 *Ibid.*, pp. 81 s.

3 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 *l'Esthétique du symbolisme*.

4 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, le premier aboutit à des conclusions différentes. Il avance en effet 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. Je cite l'étude d'Otten, en tête de *l'Esthétique du symbolisme* de Mockel.

des sensations éprouvées momentanément. Il dénonce la fugacité de la réalité:

En définitive, même en ne restant que quinze minutes devant un paysage, l'œuvre ne sera jamais l'équivalent de la réalité fugitive, mais le compte-rendu d'une certaine sensibilité optique sans identique à un moment qui ne se reproduira plus identique chez cet individu . . . L'objet et le sujet sont donc irrémédiablement mouvants, insaisissables et insaisissants. Les éclairs d'identité entre le sujet et l'objet, c'est le propre du génie.

(*Mélanges*, pp. 140 s.)

Par voie de conséquence, Laforgue 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.»¹

En défendant l'esprit du déclin, dont il est lui-même un représentant caractéristique, Laforgue en appelle à Paul Bourget.² 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?»³

Sur le plan psychologique, la philosophie hartmannienne de l'inconscient, laquelle sert de base à la conception du *moi* de Laforgue, est lourde de conséquences pour toute l'époque. En effet, le grand psychologue français Théodule Ribot recommande d'avoir recours à Hartmann lorsqu'il s'agit des manifestations de la vie inconsciente de l'âme.⁴ Grâce à d'éminents savants, dont, entre autres, Jean-Martin Charcot, maître de Sigmund Freud, et le précité Th. Ribot, traducteur de Schopenhauer, la France avait acquis la prépondérance européenne dans le domaine de la psychopathologie, vers 1880. A l'encontre de l'Allemagne, où l'on concentrait l'attention sur les psychoses, maladies mentales graves, la France s'intéressait surtout aux névroses, «the noninsane alienations of the mind».⁵

Les recherches sur l'hystérie que Charcot entreprenait à l'hôpital de la Salpêtrière sont restées célèbres, de même que les ouvrages de Ribot sur les maladies de la mémoire, de la personnalité et de la volonté. Ces investi-

1 *Mélanges*, p. 153. *Ibid.*, p. 246, il prétend adorer la décadence en tout.

2 *Ibid.*, pp. 162 s.

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

4 Cf. Hans Lindström, *Hjärnornas kamp. Psykologiska idéer och motiv i Strindbergs åttitotaldiktning*, Upsal, 1952, p. 295; Lindström cite Ribot, *Les maladies de la personnalité*, 18^e éd., Paris, 1921, p. 14.

5 Cf. G. Zilboorg et G. W. Henry, *A History of Medical Psychology*, New York, 1941, p. 403, cité par Lindström, *op. cit.*, p. 43.

gations intéressaient aussi le monde littéraire, surtout les représentants du roman réaliste et naturaliste, tels les frères Goncourt, Zola, Maupassant, qui appelle Charcot le grand prêtre de l'hystérie, et Paul Bourget. C'est probablement à ce dernier, son ami et protecteur, que Laforgue doit d'être initié aux courants contemporains dans ce domaine.

En 1880, la maladie nerveuse était à la mode. A moins de vouloir rester vulgaire, un écrivain se devait d'appliquer dans ses ouvrages cette «morbidité» qui était le fard et le piment indispensables à l'œuvre d'art.¹

Les auteurs allaient parfois jusqu'à cultiver l'hystérie dans leur vie, tout en recherchant «la forte fièvre hallucinatoire».² Tout le monde était plus ou moins névropathe, ce qui n'a pas échappé à Laforgue, qui en parle dans sa nouvelle «Le miracle des roses»: «Ce sont les névropathes, enfants d'un siècle trop brillant; on en a mis partout.»³ Chacun a sa «petite névrose», même le Cosmos:

Ce que vous me dites de l'état de notre ami*** ne m'étonne guère; mais pourquoi s'en effrayer, qui de nous n'est pas un peu névrosiaque? Comment finira***? Comment finirons-nous? Comment finira l'auteur de *la Faustin*? Comment a fini son frère? Notre soleil est un gros hystérique et les planètes sont de petites hystériques, même la lune n'est qu'un mal blanc. Il n'y a qu'à Berlin où il n'y ait pas de détraqués.⁴

Ribot a exercé une influence considérable sur des auteurs comme Paul Bourget, surtout en ce qui concerne la multiplicité du moi, phénomène que j'ai déjà relevé dans la «Ballade» de Laforgue, et qui sera examiné plus loin, dans d'autres contextes. En analysant la complexité de l'homme contemporain à propos d'un Flaubert, fervent de «la mentalité médecine», Bourget conclut:

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

1 J. Durand, *L'observation et la documentation médicales dans les romans des Goncourt*, Bordeaux, 1921, p. 65, cité par Lindström, *op. cit.*, p. 43.

2 Cf. Paul Bourget, *Nouveaux essais de psychologie contemporaine*, Paris, 1886, article sur Edmond et Jules de Goncourt, p. 156.

3 *Moralités légendaires*, p. 66. Dorénavant, je me servirai du titre abrégé *Moralités*.

4 Jules Laforgue, *Lettres I*, pp. 125 s. Il s'agit d'une lettre adressée à Madame Maltzer, de Berlin, en 1882. Dans *Lettres I*, où les mots «et les planètes sont de petites hystériques» manquent (cf. *Mélanges*, p. 277), elle est appelée Mme Mullezer. Laforgue avait lu ou fait lire de ses poèmes à cette Parisienne, qui recevait de jeunes écrivains et, sous le pseudonyme de Sanda Mahali, donnait à de petites revues des vers parfois supervisés par Laforgue; voir *Poésies complètes*, présentation par M. Pia, p. 15.

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.¹

4. Le génie spontané

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. (*Mélanges*, p. 269)

Puisque le moi est une composition de l'inconscient, le génie spontané, qui en est issu, est également son œuvre. Ce sont effectivement les tressaillements divinatoires de l'Inconscient, de l'Un-Tout, de la Loi, que Laforgue tient pour la source du génie et de l'inspiration; «les génies surhumains, dont nous voyons la caravane artistique de temps en temps fouettée, en sont les échos élus».²

D'après Schopenhauer, les gens de talent ont une conception plus vive et plus juste que les autres; en revanche, le génie voit tout un autre monde. Son regard pénètre en effet au plus profond des choses, car il se les présente d'une façon plus objective, plus pure, plus claire. En plus, l'intellect se libère de la servitude de la volonté, chez le génie.³ Hartmann suit de près l'idée de Schopenhauer.

La situation des êtres exceptionnels est ambivalente, 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

¹ Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, pp. 156 s.

² *Mélanges*, pp. 202 s.

³ Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, dans *Sämtliche Werke*, t. III, Leipzig, 1908, pp. 430 et 438.

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.¹

Il est vrai que l'individu, sacrifié à l'espèce, ne compte pas dans les grands desseins de l'inconscient.

Le poète a un sentiment aigu de son génie et de son malheur, bien qu'il en parle en termes moqueurs:

Je possède un propre physique,
Un cœur 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 cœur, de grâce, laisse!
Lorsque j'y songe, en vérité,
J'en ai des sueurs de faiblesse,
A choir dans la malpropreté.

Le cœur me piaffe de génie
Eperdûment pourtant, mon Dieu!
Et si quelqu'une veut ma vie,
Moi je ne demande pas mieux!
(*Poésies*, pp. 122 s.)

Selon Cicéron, Aristote a déjà constaté *omnes ingeniosos melancholicos esse*.² Plus en effet l'intelligence est claire et plus lucidement l'homme voit la misère de son état. Aussi Laforgue a-t-il la conviction d'être fatalement infortuné en tant que génie. Cela lui confère une certaine supériorité ironique et ajoute un trait de mélancolie romantique à son existence vouée à l'échec: attitude typique de la génération écédente.

Les moyens par lesquels une forme déterminée de l'Idée se réalise dans une certaine période sont de deux sortes, d'après Hartmann. Tantôt c'est

1 Hartmann, *op. cit.*, t. I, p. 419. Cf. Vial, «L'inconscient métaphysique», p. 364.

2 Voir Schopenhauer, *loc. cit.* (p. 438).

une impulsion instinctive qui entraîne les masses, tantôt surgissent des génies qui servent de pionniers. Ceux-ci apparaissent parce que l'inconscient fait naître au moment propice le génie prédestiné.¹ 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 dans la fleur ou la plante.

Laforgue résume pour ainsi dire les idées de son maître Hartmann 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'érétisme mental ou de l'œil, la fureur génésique d'art.

(*Mélanges*, pp. 147 s.)

Poussée à ses conséquences extrêmes, cette «fureur génésique d'art» ne saurait être autre chose que l'«aliénation artistique» dont Laforgue parle plus loin:

Comme cela se fait aujourd'hui pour le centre cérébral (Maudsley, Taine, Bain, Maury, etc.), il y a une série de sciences spéciales à organiser: psychologie de l'œil, psychologie de l'oreille, du palais, du nerf olfactif, et à un point de vue artistique — de l'*aliénation artistique*.

(*Ibid.*, p. 180)

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

1 Hartmann, *op. cit.*, t. I, pp. 418 s. Préfaçant *The Act of Creation* d'Arthur Koestler, Londres, 1966, p. 13, Sir Cyril Burt constate que, de temps immémorial, l'activité créatrice a été vénérée comme quelque chose de presque divin. Au XIX^e siècle encore, les prodiges intellectuels étaient censés posséder des pouvoirs sinon surnaturels, au moins surhumains. Or, des cyniques comme Nordeau et Lombroso rétorquaient que les surhommes tellement vantés n'étaient que des monstres pathologiques et déséquilibrés souffrant d'un cerveau hypertrophié ou bien d'une dégénérescence mentale, voisine sans doute de l'épilepsie, «maladie sacrée».

du nouveau, du nouveau et indéfiniment du nouveau; après l'éginétisme, l'hellénisme, le byzantinisme, . . . l'impressionnisme, le nihilisme; 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.

(*Ibid.*, pp. 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.¹

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.² C'est pourquoi son vrai souci à lui est d'être actuel et intéressant:

— Etre actuel, est-ce, du moins,
Etre adéquat à Quelque Chose?
(*Poésies*, p. 161)

Aussi la définition de l'art de Remy de Gourmont nous fait-elle penser à Laforgue: »L'art est ce qui donne une sensation de beau et de nouveau à la fois, de beau inédit.»³

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, dépendent 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. Ils en sont en effet capables à cause de leur sensibilité.

Si nous partageons l'opinion de Ribot et de ses contemporains, d'après laquelle chaque personne consciente est »un composé, une résultante d'états très complexes»⁴ admettant en quelque sorte plusieurs individus,⁵ nous pouvons comprendre pourquoi le poète prête à l'homme des caractéristiques tellement éphémères. Ce sont les impulsions de l'inconscient qui le font agir

1 *Lettres II*, p. 21.

2 *Mélanges*, p. 200.

3 Remy de Gourmont, *Le problème du style*, p. 207.

4 Th. Ribot, *Les maladies de la mémoire*, Paris, 1881, p. 83.

5 Voir ci-dessus, p. 42. Nombreux sont les auteurs qui ont appliqué cette théorie à leurs ouvrages; cf., entre autres, Pirandello et, du côté finlandais, le roman de Toivo Pekkanen, *Täyttyneiden toiveiden maa*, Porvoo, 1951.

selon ses lois. Celles-ci mettent l'homme, «trop nombreux pour dire oui ou non»,¹ dans une situation ambivalente. «Pierrot s'agite», bien sûr, mais l'inconscient le mène: voilà son ironie.

Parmi les thèmes principaux de Laforgue figurent la vie quotidienne avec ses paradoxes et sa médiocrité, 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,² ne sait plus se rendre compte du message profond de l'inconscient. C'est pourquoi il faut démolir la tyrannie intellectuelle des images normales, devenues conventionnelles et souvent purs clichés.³ Pour en créer d'autres, fraîches et qui puissent représenter les opérations de l'inconscient, de «ce fleuve à reflets», il faut modifier la langue et les usages communs. Laforgue se sert souvent d'images nouvelles ou rajeunies, parfois même choquantes, pour exprimer les suggestions de cette force puissante. On pourrait à la rigueur imputer à la même impulsion le manque d'ordre et de transitions visibles dans son œuvre.⁴ Du moment que la formation des langues est également due à l'activité inconsciente de l'esprit,⁵ c'est encore elle qui suggérerait au poète d'étonnants néologismes qui présagent dignement un James Joyce. M. Abraham a signalé l'influence de Rimbaud, de Corbière et de Laforgue sur la nouvelle langue de l'Irlandais.⁶

Cependant, il ne faut pas ignorer la part 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 est souvent tout ce qu'il y a de conscient. Cela n'implique pas nécessairement une contradiction. Paul Plaut est d'avis qu'on souligne trop et sans justification profonde l'opposition entre ces deux pôles.⁷ En théorie Laforgue, en quelque sorte à mi-chemin entre Valéry et les surréalistes, veut baser sa poésie sur l'inconscient,⁸ ce qui n'empêche pas que sa création soit profondément consciente et délibérée. Il emploie souvent le procédé de l'inachevé. Comme les surréalistes devaient le faire plus tard, il supprime ce qui précise l'association et laisse au lecteur le soin de deviner. Ainsi, il produit l'illusion toute gratuite d'un automatisme verbal, qui est pourtant dû à

1 *Poésies*, p. 193.

2 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, surtout Maya.

3 R. R. Bolgar, «The Present State of Laforgue Studies», dans *French Studies*, t. IV, juillet 1950, p. 200.

4 Cf. Vial, *op. cit.*, p. 362.

5 Hartmann, *op. cit.*, t. I, p. 331.

6 Voir D. J. Abraham, «L'héritage Jules Laforgue», dans la *Revue de littérature comparée*, t. XLIII, 1969, p. 59. L'auteur ajoute: «De même peut-on supposer que le vers n'aurait jamais été libéré si vite, ni de façon si nette, si Laforgue n'avait conçu ses *Derniers vers*.»

7 Paul Plaut, *Die Psychologie der produktiven Persönlichkeit*, Stuttgart, 1929, p. 197: «Aus jedem seelischen Geschehen können ja gedanklich sowohl bewusste als auch unbewusste Elemente herauspräpariert werden.»

8 Cf. la présente étude, p. 29 et *passim*.

une volonté et à un travail parfaitement réfléchis.¹ C'est un intellectuel qui se veut spontané. Au dire de Novalis, le conscient, auquel on arrive, d'après lui, par l'inconscient, n'est-il pas identique à l'ironie, qu'il définit comme la conscience véritable, la vraie présence de l'esprit!²

Pour Renan, l'art passe de la catégorie de l'instinct à celle de la réflexion; pour Laforgue, les deux coexistent:

Dans l'art il y aura toujours, comme toujours 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.
(*Mélanges*, pp. 148 s.)

C'est à partir de cette thèse 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. Hartmann a élucidé ce dilemme spécieux. Bien que, selon lui, l'homme conçoive l'idée sans en avoir nullement conscience, celle-ci intervient dans les productions de l'art. «L'idée ne s'exprime pas immédiatement dans un produit naturel, mais dans des vibrations cérébrales qui se traduisent pour la conscience de l'artiste en visions imaginaires, et ne deviennent une réalité extérieure que par la volonté consciente de l'artiste.»³

Laforgue partage pratiquement ce point de vue: «Le génie, lui, n'a pas de sens, il est prêtre immédiat de l'Inconscient: il travaille avant tout, il varie sur la création en avant vers la conscience, et quand il est maître vitruose dans le *sens* que son génie exploite, il est *maître*.»⁴

1 Cf. Louis Hautecœur, *Littérature et peinture en France du XVII^e siècle au XX^e siècle*, Paris, 1942, p. 296.

2 Cité par Wellek, *A History of Modern Criticism: 1750—1950*, t. II, p. 86.

3 Hartmann, *op. cit.*, t. I, p. 321.

4 *Mélanges*, p. 179.

Chapitre III

LE DESESPOIR COSMIQUE, SOURCE D'IRONIE

*Avant d'être dilettante et pierrot,
j'ai séjourné dans le Cosmique.*

Laforgue

Comme nous l'avons vu, le terme ironie peut prêter à équivoque: au sens restreint il correspond à l'anglais «wit» que Brooks oppose au «high seriousness»,¹ au sens large il signifie une attitude générale, un mode de perception, aussi bien qu'une disposition d'esprit qui permet d'exprimer des visions intérieures sans en sacrifier la complexité.² Ainsi, théoriquement, il pourrait y avoir des textes littéraires profondément ironiques, sans que l'on puisse y discerner une seule remarque ironique, un seul mot d'esprit à proprement parler.³

M. Brooks a peur qu'en qualifiant un poème d'ironique on ne 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 vient à l'idée 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 outre, 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.⁴

Dans son *Principles of Literary Criticism*, I. A. Richards distingue deux sortes de poésies: celles qui négligent les qualités opposées et discordantes

1 Cf. Cleanth Brooks, *Modern Poetry and the Tradition*, Chapel Hill, 1939, p. 18.

2 Van O'Connor, *op. cit.*, p. 123.

3 «Ein hochironischer Text ist denkbar, in welchem sich keine einzige 'ironische Bemerkung' findet»: Beda Allemann, *Ironie und Dichtung*, p. 12.

4 Voir C. Brooks, *The Well Wrought Urn*, pp. 209 s., et K. Beckson — A. Ganz, *A Reader's Guide to the Literary Terms*, p. 108.

de l'expérience et celles où l'imagination fait entrer ces éléments. Les poésies de la première catégorie ne supporteraient pas la contemplation ironique. L'ironie, susceptible d'inclure les oppositions et les impulsions complémentaires, est par contre la caractéristique constante de la poésie de catégorie supérieure.¹

J'ai déjà insisté sur le fait que l'ironie générale ne devient possible que lorsque surgissent des doutes concernant le but de la vie, l'existence, la nature de Dieu et le monde derrière le monde. C'est à partir du XVI^e siècle que l'ancienne idéologie, que Muecke appelle fermée, commencerait à céder le pas à une nouvelle idéologie qualifiée d'ouverte.² L'homme devient petit à petit conscient des contradictions fondamentales de la vie.

Selon l'idéologie ouverte l'éternité et l'infini, jusque là qualités exclusivement transcendantales, sont considérés comme immanents au monde. Le concept d'un cosmos infini dans le temps et dans l'espace, avec toutes ses conséquences, n'était sans doute d'abord connu que par quelques esprits supérieurs. Le grand philosophe janséniste a en effet saisi d'une façon poignante la position ironique de l'homme vis-à-vis de l'infini:

Qu'est-ce qu'un homme dans l'infini? . . . Car enfin qu'est-ce que l'homme dans la nature? Un néant à l'égard de l'infini, un tout à l'égard du néant, un milieu entre rien et tout . . .³

La nouvelle vision de l'infini cosmologique a donné à l'homme le sens vertigineux des possibilités illimitées, mais en même temps elle a contribué à la naissance du sentiment de son aliénation. Ayant quitté le «monde fermé» et ayant réfléchi sur l'immensité incompréhensible de son univers «ouvert», l'homme s'est rendu compte de l'absurdité de sa situation désespérée, de son manque de signification. Ayant découvert qu'il n'y aurait plus de Dieu, il était obligé d'assumer seul la responsabilité de son existence.⁴

Comme je l'ai souligné, les acquisitions philosophiques et scientifiques avaient poussé Laforgue à créer une conception nouvelle du monde. Celle-ci, comparable à l'idéologie du monde ouvert dont parlera Muecke, trouve sa manifestation dans une disposition d'esprit pouvant être taxée d'ironique par excellence et qui est due à l'attitude d'un spectateur profondément conscient des contradictions de l'existence humaine.

Le XIX^e siècle est souvent traité d'éminemment scientifique. D'importants progrès de la science et tout particulièrement l'évolutionnisme et le

¹ Cité par Brooks, *Modern Poetry and the Tradition*, p. 41.

² Muecke, *op. cit.*, p. 124. Empruntant son adjectif à Bergson et à Gaston Bachelard, M. Colin Smith parle de la philosophie «ouverte» du vingtième siècle, laquelle s'oppose à celle d'une période intéressée surtout par la construction de systèmes et par la domination à la Hegel des principes cosmiques. Pour les existentialistes, il s'agit de la dualité de l'essence et de l'existence. Voir Colin Smith, *Contemporary French Philosophy*, Londres, 1964, pp. 9 s.

³ *Pensées de Pascal*, t. I, pp. 2 s.

⁴ Muecke, *op. cit.*, pp. 125 s.

darwinisme ont provoqué une désillusion générale et décisive. La formule de l'Écclésiaste «vanité, vanité, tout n'est que vanité!»¹ a reçu un sens plus aigu, plus profond, à la lumière des connaissances nouvelles. On acquérait une notion plus exacte des lois qui régissent la vie humaine, ainsi que du schéma de l'univers. En même temps grandissait le sentiment de frustration.

Avec les découvertes de la science et avec les revers éprouvés durant la guerre franco-allemande — Laforgue avait alors onze ans — la désillusion atteint des proportions excessives en France, dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. La génération qui s'était formée après 1870 était sérieuse et grave. Dans sa correspondance, Laforgue analysait sa «petite névrose»: «La vie est trop triste, trop sale.»² Cette période est caractérisée par le «désespoir agressif d'une génération», que Thompson qualifie de cosmique.³

La «Farce éphémère» de Laforgue offre un exemple éloquent de ce «Zeitgeist»:

Non! avec ses Babels, ses sanglots, ses fiertés,
L'Homme, ce pou 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.
(*Poésies*, p. 329)

Nous sommes ici en présence de l'attitude d'un ironiste qui, après avoir perdu la foi, tient la vie pour absurde parce qu'incompréhensible. D'aucuns ne trouvent d'autre moyen de se débrouiller avec cette situation intolérable,

1 *Poésies*, pp. 353 et 456.

2 *Mélanges*, p. 279.

3 Voir M. Pierre Reboul, *Laforgue*, Paris, 1960, p. 16, et A. R. Thompson, *The Dry Mock*, Berkeley, 1948, p. 257.

cette absence totale de sens, que de rire d'elle comme s'il s'agissait d'une plaisanterie cosmique.¹

Laforgue est sans aucun doute un des premiers auteurs modernes à se servir dans son œuvre poétique des connaissances scientifiques de l'époque. Dans les vers précités, par exemple, il y a des allusions dues à la vulgarisation des études astronomiques. *La pluralité des mondes habités*, ouvrage de Camille Flammarion, était en effet très en vogue vers 1880 et l'on s'intéressait de plus en plus aux cieux et aux planètes.² D'après M. Reboul, l'univers du *Sanglot de la Terre* est un univers »de cosmographe — d'enfant qui a lu Flammarion — où le déchirement, sincère et pathétique, résultait d'un impossible dédoublement: point de vue de Sirius, point de vue de la rue Berthollet n° 5».³

Cet univers, créé par sa conscience déchirée, est celui de nombreuses poésies que Laforgue avait composées avant son départ pour l'Allemagne, dont »Le sanglot universel», »L'étonnement», »Sanglot perdu», etc. Le déchirement n'est pourtant pas toujours tout aussi sincère; parfois, le pathétique semble être dégonflé par un tour de phrase moqueur, comme »Eternité! pardon», ci-dessus, ou bien par un ton railleur général.⁴

L'acceptation d'un monde d'une conception nouvelle ne va pas sans une certaine agressivité: »Et j'ai montré le poing à l'azur insensible!» de tout à l'heure, et »Mais qui donc a tiré l'Univers de la Nuit! Et rien! ne pouvoir rien! O rage!»⁵

C'est le sentiment de l'incapacité et de la solitude humaines devant l'infini des cieux qui est la cause de la rage inutile et forcenée en face de »l'azur insensible». Une attitude similaire se trouve également chez Baudelaire et Mallarmé. Symbole de l'idéal et de l'inspiration poétique, l'azur mallarméen est »le signe ironique et cruel de l'impuissance du poète». Chez Baudelaire, il implique le même symbolisme mais, généralement, sur un plan plus positif.⁶ Dans ses poésies philosophiques, Laforgue adjoint à »azur» essentiellement les mêmes épithètes que ses aînés: *implacable*, *indifférent*, *insensible*. Chez lui, ce mot reste pourtant lié à l'angoisse métaphysique de la génération hystérique des années 1880. C'est le signe ironique du vide désespéré qui règne aux cieux:

Dire qu'au fond des cieux n'habite nul Songeur,
Dire que par l'espace où sans fin l'or ruisselle,
De chaque atome monte une voix solennelle
Cherchant dans l'azur noir à réveiller un cœur!
(*Poésies*, p. 350)

1 Cf. Glicksberg, *op. cit.*, p. 118.

2 Cf. Warren Ramsay, *Jules Laforgue and the Ironic Inheritance*, New York, 1953, pp. 52 s.

3 Pierre Reboul, »L'univers poétique de Laforgue dans *Les complaintes*», p. 242. Rue Berthollet, n° 5, était l'adresse de Laforgue à Paris, en 1879.

4 Sous cet aspect, cf. »L'assitude», »Angoisse sincère», »Derniers soupirs d'un parnassien».

5 *Poésies*, pp. 329 et 453.

6 Pierre Guiraud, »L'Azur de Mallarmé», dans *Essais critiques*, Paris, 1969, pp. 109 ss.

La première strophe de l'«Enfer», où le moi grelotte «d'horreur, d'angoisse et de pitié», est remplie de défi:

Quand je regarde au ciel, la rage solitaire
De ne pouvoir toucher l'azur indifférent
D'être à jamais perdu dans l'immense mystère
De me dire impuissant et réduit à me taire,
La rage de l'exil à la gorge me prend!

(*Ibid.*, p. 460)

Il s'agit d'une révolte devant l'impassibilité de la nature, lieu commun dans la poésie que Paul Bourget qualifie de ressouvenir du *Pater noster qui es in coelis*.¹ A ce propos, on parle de l'ironie transcendantale, qui s'en prend à la nature, à la destinée, à Dieu.² Autrement dit, il s'agit de l'ironie cosmique, dont la base même est formée par cette attitude complexe de l'homme moderne devant les contradictions et les absurdités de la vie. M. Van O'Connor, qui considère les ironies cosmique et romantique comme une réaction contre le développement du rationalisme, s'étonne de déceler que ce n'est qu'au XIX^e siècle que les poètes ont trouvé un cosmos où l'homme n'est qu'un grain de poussière.³ Laforgue, lui, est imbu de cette considération, par exemple, dans la dernière strophe de l'«Excuse macabre», dédiée à Hamlet, prince de Danemark:

Margaretha, ma bien-aimée, et puis enfin,
Contemple le cosmos! — l'humanité, qu'est-elle,
Dans cet océan plein de vertige? Un essaim
D'atomes emportés dans la course éternelle!
Et puisque, en fin de compte, il n'est rien ici-bas
Qui ne soit vanité, fumée,
Ton crâne . . . , je puis bien le vendre, n'est-ce pas,
Margaretha, ma bien-aimée?

(*Poésies*, p. 315)

Dans les lignes suivantes, l'ironie du poète est particulièrement vigoureuse et amère:

1 Paul Bourget, *Nouveaux essais de psychologie contemporaine*, p. 279. Paul Bourget a transformé le début de l'oraison dominicale en «Notre père qui étiez aux cieux». Laforgue a pris cette formule comme devise de sa «Petite prière sans prétention», qui sera citée tout à l'heure. Cf. «Pater noster» de Jacques Prévert, *Paroles*, Paris, 1946, p. 58: «Notre père qui êtes aux cieux / Restez-y.»

2 *Grand Larousse encyclopédique*, t. VI, p. 229.

3 Van O'Connor, *op. cit.*, p. 59.

La vie est trop triste, trop sale. 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 que rêve, seulement Celui qui nous rêve ferait bien de hâter le cuvage de son opium.

(*Mélanges*, pp. 279 s.)

1. Anathème à Dieu

Au XIX^e siècle, l'autorité fut définitivement détrônée comme principe et dogme, dans tous les domaines de la vie.¹ 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. De nombreux auteurs sont tentés de contester le pouvoir du Seigneur. Jusque là Dieu, au moins, avait été «aux cieux». «Où est-il maintenant?» s'écrie Anatole France. Comme je l'ai déjà signalé, Paul Bourget prie dans son Pater: «Notre père qui étiez aux cieux.» Lautréamont, qui prend goût au sacrilège, 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 pied.²

Dans ses *Blasphèmes*, qu'il qualifie de «Bible de l'Athéisme», Jean Richepin donne lui aussi une expression aux mêmes doutes et à la même désillusion à propos de Dieu que nous trouvons chez certains de ses contemporains, et notamment dans les vers philosophiques de Laforgue. On serait porté à parler d'un ascendant subi si on ne savait que le recueil en question n'a été publié qu'en 1884, à une époque à laquelle Laforgue avait déjà renoncé au genre prophétique. N'empêche que, ayant attendu impatiemment sa parution, il demande à son ami Charles Henry, en juin 1884: «Avez-vous lu, — ce qu'il y avait à peu près à lire cet hiver, — *la Joie de vivre, Chérie, les Blasphèmes, Sapho* même?»³

Richepin traite Dieu de «grand X» ou d'«invisible banquier» dont le coffre est sans fonds. Il avance une explication fort impertinente concernant «Le mystère de la création»:

¹ Chevalier, *The Ironic Temper*, p. 51.

² Comte de Lautréamont (pseudonyme d'Isidore Ducasse), *Œuvres complètes*, Paris, 1946, pp. 112 s.

³ *Lettres II*, p. 84. Outre *Les blasphèmes* de Richepin, il s'agit de romans d'Emile Zola, d'Edmond de Goncourt et d'Alphonse Daudet.

Un soir que le grand X avait mangé beaucoup
 Et beaucoup bu, gavé jusques en haut du cou,
 L'estomac alourdi, la pense ballonnée,
 Il se plaignit de son amère destinée.
 En effet, rien n'étant, le bougre n'avait pas
 De cuvette où vomir le trop de son repas.
 D'ailleurs, pour en chercher, il était sans lumière.
 Mais, bah! Quand on s'appelle X, la Cause Première,
 On trouve contre tout des trucs illimités.
 Il y réfléchit deux ou trois éternités.
 Puis il saisit ce rien qui n'était pas encore,
 Ce rien mystérieux que son néant décore,

Souffla dessus, lui mit un endroit, un envers,
 En fit une cuvette et vomit l'univers.¹

Ailleurs, Richepin s'interroge sur la «Cause Première»:

Qui donc es-tu? Voyons, parle enfin. Il est l'heure.
 Tu ne peux pas toujours te taire, sais-tu bien.
 Depuis l'éternité qu'on t'appelle et qu'on pleure,
 Pourquoi ne dis-tu rien?

Comme il n'y a pas de réponse, il en arrive à une conclusion négatrice:

O Dieu, brouillard flottant sur le pré des mensonges,
 O Dieu, mirage vain des désirs d'ici-bas,
 Ta gloire et ton orgueil sont les fleurs de nos songes
 Et sans nous tu n'es pas.

Pour l'éternité perdue
 Dussé-je être torturé,
 Qu'il réponde, et qu'il me tue!
 Ou c'est moi qui le tuerai.²

Aussi Laforgue a-t-il beau implorer le ciel:

..... Montre-toi, parais,
 Dieu, témoin éternel! Parle, pourquoi la vie?

¹ Jean Richepin, *Les blasphèmes*, Paris, 1890, pp. 70 s.

² *Ibid.*, pp. 107, 110, 112. Albert Camus parle encore du ciel où Dieu se tait, dans *La peste*, Paris, 1947, p. 145.

Quelqu'un veille-t-il, aux nuits solennelles?
Qu'on parle!

Mais moi je veux savoir! Parlez! Pourquoi ces choses?
Où chercher le Témoin de tout?¹

Il n'obtient aucune réponse, car «l'espace est sans cœur». L'ironiste, qui voit nettement l'ineptie et le désespoir de l'existence, sonde «l'énigme du Cosmos dans toute sa stupeur». Tout n'est qu'une grande question, un affolement aveugle causé par la peur de «mourir, partir, sans rien savoir».² Il ne semble y avoir d'autre remède au désespoir que la révolte rancunière contre le Seigneur, quelque insensée qu'elle fût. Puisque celui-ci a mis l'homme dans une situation piteuse et basse, on peut l'insulter ou même le nier, en prenant un plaisir vide à indiquer l'absurdité et l'inflation de l'être humain, trompé et maltraité par Dieu ou bien mal informé de sa place dans l'univers.³ 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 châti-
ment que je lui inflige.⁴

Les attaques contre Dieu sont nombreuses chez Laforgue. La poésie suivante paraphrase l'oraison dominicale:

PETITE PRIERE SANS PRETENTIONS

Notre Père qui étiez aux cieux . . .
Paul Bourget

*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 encor cacher les Choses Graves?

¹ *Poésies*, pp. 349, 445 et 452.

² *Ibid.*, p. 349.

³ Van O'Connor, *op. cit.*, p. 126.

⁴ Lautréamont, *op. cit.*, p. 103.

Et *Votre Volonté* n'admet-elle qu'esclaves
Sur cette terre comme au ciel? . . . — C'est étouffant!

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

Paître, dans notre coin, et fornicuer, et rire! . . .
 (*Poésies*, p. 214)

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

Ce qui avait fait l'importance de notre planète dans l'univers pré-copernicien, ce n'était pas sa position centrale, mais le fait d'héberger des créatures raisonnables et d'être l'objet de la sollicitude céleste. Même si Dieu habitait là-haut, dans sa solitude et sa suffisante splendeur, il n'était pas indifférent vis-à-vis de l'homme. Mais à la lumière des découvertes scientifiques, il a perdu sa position unique, il est mort. Cette situation a révolutionné la conscience et la sensibilité humaines.¹

Le «Juif-Errant» de Richepin s'écrie avec rancune:

O Christ, je ne veux pas être un de tes témoins.
 Je ne crus pas en toi. J'y crois de moins en moins.

.....

Pauvres Dieux! Quelle hécatombe!
 Vous allez tous à la tombe;
 Voici le dernier qui tombe;
 Et l'Homme est toujours debout.²

1 Cf. M. Charles I. Glicksberg, *Modern Literature and the Death of God*, La Haye, 1966, p. 3.

2 *Les blasphèmes*, pp. 119 et 123. Commencés dès 1879, *Les blasphèmes* ne parurent qu'en 1884. Laforgue les attendait pourtant depuis 1880; cf. *Lettres à un ami*, Paris, 1941, p. 21. Voir aussi Léon Guichard, *Jules Laforgue et ses poésies*, Grenoble, 1950, p. 136, n. 55. Le recueil de Richepin, resté longtemps sur le chantier, et son caractère impie auraient-ils contribué à ce que Laforgue ait renoncé à la publication de ses vers philosophiques?

Dans une lettre-dédicace, adressée à Maurice Fouchor et imprimée en tête des *Blasphèmes*, le recueil en question, Richepin se vante d'avoir poussé à sa formule extrême la théorie du monde sans Dieu et d'avoir dit le dernier mot de l'athée véritable. Sa «Mort des dieux», une des sections de l'ouvrage, il la clôt avec une affirmation orgueilleuse:

Car il n'y a qu'un Dieu sur la terre: c'est l'homme.

Dans son long poème «L'Angoisse sincère», de l'année 1880, Laforgue, lui, oscille entre la foi et le doute; une nouvelle optique lui ouvre des perspectives décevantes:

Tout est seul? Nul ne songe au sein des nuits profondes?
Seul! et l'on ne peut pas, à travers l'infini,
Vers l'éternel témoin de l'angoisse des mondes
Hurler l'universel *Lamasabacktani!*

Ce cri nous foudroierait en montant aux étoiles,
Mais tu nous entendrais, Cœur de l'immensité,
Où que tu sois, malgré l'azur dont tu te voiles,
Et tu tressaillirais dans ton éternité!

Car tu es! Car tu es! tout nous dit le contraire,
Tout dit que l'homme est seul comme un lutteur maudit,
Mais si tu n'étais pas! Espace, Temps, Cieux, Terre,
Tout serait le chaos!¹ — Et cela me suffit.

Tu ne peux pas ne pas être, Témoin des choses!
Oh! Libre ou non, tu es, tu rêves quelque part,
Et ce tout éphémère en ses métamorphoses
Sent palpiter un Cœur et veiller un Regard!

.....

Car si nul ne voit tout, à quoi bon l'Existence,
Et la Pensée? l'Amour? et la Réalité?
Pourquoi la Vie, et non l'universel Silence
Emplissant à jamais le Vide illimité.

(*Poésies*, pp. 424 s.)

¹ Comme, aux yeux de Sartre, il n'y a ni Dieu ni autre chose de quoi tout dépend ni de valeurs attachées à Dieu, le monde est un chaos, sur lequel l'homme doit construire son propre univers et ses propres valeurs. Cf. *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, 1968, pp. 21 ss. et *passim*.

Les «Litanies nocturnes» représentent le thème de négation et de doute, mais sur un ton plus détaché. On y introduit plusieurs interlocuteurs en face de Dieu qui, lui, garde le silence. C'est le débauché qui s'aventure jusqu'au blasphème. La conclusion est la négation d'un Dieu personnel et le recours au panthéisme hindou, très à la mode à la fin du siècle. Je reproduirai quelques strophes des «Litanies»:

Un débauché faisant bombance:
D'autres te prient, moi, je ne puis,
Vois, j'ai des vices assortis
Et des écus en abondance.

De quoi? ta vieille omnipotence!
Ah! parbleu, Jéovah, j'en ris.
Et tiens, relève les défis
Que ce ver de terre te lance!

Foudroie un peu mon insolence!
Tu sais, je tiens tous mes paris,
Eh bien si tu m'anéantis,
Un beau cierge pour récompense!

J'attends, allons, pas d'indulgence!
C'est dit? tu ne veux pas? tant pis.
Ç'eût été drôle et même exquis.
Garçon, du jambon de Mayence!

C'est la nuit calme et le silence.

.....

On te blasphème et l'on t'encense
Et jamais tu ne répondis,
Les mortels en sont ébahis,
Ce qui t'absout c'est ton absence.

Toi seule es, Nature, Substance,
Sans repos tu nous engloutis
Et toujours tu nous repétris
Pour la mort et la renaissance.

Hors de toi, Brahm, rien qu'apparence.
Heureux l'ascète et les esprits
De l'Illusion affranchis
Devant l'éternelle muance.

(*Poésies*, pp. 431 s.)

Dans la macabre «Chanson des morts», les trépassés sortent de leur tombe et outragent tout le monde:

Puisqu'ils oublient si vite
Leurs plus proches parents,
Que leur regret habite
En eux si peu de temps,
Crachons-leur ce blasphème:
A leur ciel anathème!
Anathème à Dieu même!
Anathème aux vivants!

(*Ibid.*, p. 377)

Pourtant, si l'homme se moque de l'omnipotence du Seigneur, c'est lui-même qui en pâtit, car l'archétype de l'ironiste, c'est Dieu, tandis que l'archétype de la victime, c'est l'homme aveugle, borné, peu libre.¹

C'est surtout dans ses premières poésies que Laforgue se débat avec véhémence à propos du problème de l'existence de Dieu. Il ne faut pas oublier qu'il avait subi une violente crise religieuse à l'âge de vingt ans environ et que ses œuvres contemporaines la reflètent. ■ Bien qu'il ait perdu la foi de l'enfance, Dieu n'est pas complètement absent de sa production postérieure. On peut même discerner un regret, quelque ironique qu'il fût, après la désillusion totale:

Si sourd à tout espoir, et pour l'éternité,
L'Univers n'est enfin que le torrent des choses
S'entretenant toujours par leurs métamorphoses
Sous le stupide fouet de la nécessité!

Et j'erre à travers tout, sans but et sans envie,
Fouillant tous les plaisirs, ne pouvant rien aimer,
N'ayant pas même un dieu tyran à blasphémer,
Avant d'avoir vécu dégoûté de la vie.

(*Poésies*, p. 416)

Un des pierrots irrévérencieux de Laforgue, qui «exhale des conseils doux de Crucifix», pose la question impertinente et équivoque: «Et que Dieu n'est-il à refaire?»²

1 Cf. Muecke, *op. cit.*, p. 221.

2 *Poésies*, p. 160. Cf. le «Gott ist tot» de Nietzsche et également la scène grotesque où les «surhommes» prient l'âne comme leur dieu, dans *Also sprach Zarathustra*.

La «Complainte du Libre Arbitre»¹ est un autre exemple frappant de la dégradation des valeurs religieuses. C'est encore Pierrot qui est le porte-parole de la génération désillusionnée:

Rencontrant un jour le Christ,
Pierrot de loin lui a fait: psitt!
Venez-ça; êt' vous fatalist'?

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

Et voici que not' Seigneur Jésus,
Tout pâle, il lui a répondu:
»Ça ne serait pas de refus,

»Mais . . . votre conduite accuse
»Un cœur que le malheur amuse,
»Et puis vous êtes sans excuse,

»Pire que le méchant soldat
»Romain qui m' molesta
»Quand j'étais su' l' Golgotha.

»Dieu, qui voit tout, apprécie
»Vot' conduite envers le Messie,
»Que vous lui montez une scie.

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

Et il lui tourna les talons.

On s'attendrait à ce que le Christ eût le dernier mot,

1 *Poésies*, p. 366.

Mais Pierrot dit: «T'en sais pas long,
Car t'as déplacé la question.»

La vulgarité du langage est due en partie au vocabulaire employé, mais surtout aux nombreuses élisions. L'interlocuteur passe d'ailleurs du vouvoiement au tutoiement, comme s'il parlait à un copain.

Grâce à l'attitude qu'ils avaient adoptée, les poètes romantiques allemands étaient en termes familiers avec Dieu: ils étaient pour ainsi dire devenus ses égaux.¹ D'une hauteur divine, ils gouvernaient leurs personnages en Dieu qui dirige ses créatures, d'une manière détachée. Mais la familiarité avec laquelle Laforgue et ses contemporains traitent le Seigneur est tout à fait différente. Ici, c'est Dieu qui est devenu égal à l'homme. Il a trompé ses fidèles. L'homme a pourtant pris tellement l'habitude de l'univers spirituel qu'il ne peut pas l'effacer sans rien. On ne le tait pas comme n'importe quelle autre chose inexistante. On continue pour ainsi dire le culte, mais sous une forme offensante. Un changement décisif s'opère ainsi du respectueux à l'irrespectueux: les blasphèmes remplacent l'adoration de naguère, ou bien le culte change d'objet et l'on aboutit au satanisme. T. S. Eliot souligne que le satanisme, à moins de n'être qu'affecté, constituait un essai d'assaillir le christianisme par la porte de derrière. Emanant d'une croyance partielle, la profanation sincère — et non seulement verbale — est tout aussi incompatible avec un athéisme absolu qu'avec une foi accomplie.²

L'esprit impie a gagné du terrain dans plusieurs pays. En France, toute l'œuvre de Lautréamont en fournit un exemple curieux. Voici son programme bien arrêté et 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.³

La littérature anglaise, scandinave et russe comprend également des spécimens de cette sorte. Chez nous, en Finlande, des auteurs comme Kivi, Kianto et Leino, pour ne citer que quelques-uns des plus grands, se sont parfois laissés aller au sacrilège, ce dont M. Hannu Salama a d'ailleurs été inculpé récemment.

Dans bien des cas, les attaques contre Dieu revêtent la forme du cynisme, voire de l'invective. Il s'agit d'une ambiguïté intéressante. Selon M. Jan-kélévitch, le blasphémateur est un passionné qui veut aller jusqu'au fond de la profanation, afin d'être vacciné contre le mal. Il insulte le crucifix

1 Worcester, *The Art of Satire*, p. 132.

2 T. S. Eliot, *Selected Essays*, Londres, 1951, p. 421.

3 Lautréamont, *op. cit.*, p. 52. Cf. l'attitude à la Horace, *odi profanum vulgus*, chez Nietzsche.

tout comme celui qui bat sa maîtresse parce qu'il en est amoureux. Mais il a beau plastronner, il ne sera pas l'antéchrist.¹

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 ne lui était pas familier, mais de l'autre, on ressent de la haine et l'on se révolte, bien des fois pour des causes très personnelles, par exemple pour une déception en face des événements de tous les jours.² C'est également la manière d'agir de celui qui conteste l'autorité du père terrestre. Chez Kafka, par exemple, nous rencontrons une attitude ambivalente teintée d'ironie vis-à-vis de papa, personnage extrêmement autoritaire. Dès que le fameux Tchèque se met à l'observer d'un œil critique, le pontife se révèle ridicule et inéquitable.³

Dès que la science pure ou une puissance absolue l'emporte, le comique disparaît.⁴ Il fait son apparition là où il y a une possibilité de mise en question de l'autorité prétendument absolue.

2. *Pot-au-feu, pauvre terre*

Le désespoir cosmique, produit d'une civilisation fatiguée, trouve une expression fort convaincante dans les vers de Laforgue lorsqu'il évoque le sort de la «Terre paria»:

Certes, ce siècle est grand! quand on songe à la bête
De l'âge du silex, cela confond parfois
De voir ce qu'elle a fait de sa pauvre planète,
Malgré tout, en domptant une à une les Lois.

.....

Nous avons les parfums, les tissus, l'eau-de-vie,
Les fusils compliqués, les obusiers ventrus,
Les livres, l'art, le gaz, et la photographie,
Nous sommes libres, fiers; nous vivons mieux et plus;

1 Jankélévitch, *L'ironie*, p. 113.

2 Dans *Regain* de Jean Giono, la scène de blasphème contre la Sainte Vierge est bien éloquente.

3 Cf. M. Walter H. Sokel, *Franz Kafka — Tragik und Ironie*, Munich et Vienne, 1964, p. 126.

4 Cf. Charles Baudelaire, *De l'essence du rire*, dans les *Œuvres complètes*, p. 712.

Jamais l'Homme pourtant n'a tant pleuré. La Terre
Meurt de se savoir seule ainsi dans l'Infini,
Et trouvant tout menteur depuis qu'elle est sans Père
Ne sait plus que ce mot: *lamasabacktani*.

(*Poésies*, p. 388)

Assistant à la désillusion générale, à la mort de la sensibilité, «dans ces jours de blasphème et de doute», le poète en souffre, certes, mais il y trouve aussi un plaisir morbide:

Non, non si j'ai crié c'est que le cri soulage
C'est que le mien gonflait mon sein
Plus haut encor, ô marâtre, ô nature,
Puisque rien ne peut t'émouvoir
Je veux, moi, m'enivrer, sans trêve et sans mesure
Des voluptés du désespoir.

(*Ibid.*, pp. 390 s.)

Laforgue semble reprocher à Corbière qu'il «n'a pas été empoigné au cœur par les cosmologies modernes». Si on ne le savait déjà par ailleurs, on pourrait lire ici entre les lignes que cette expérience ne lui est guère étrangère.

En évoquant le sort de la terre, le poète sait procéder par une gradation d'effets. Le titre et le début du «Crépuscule de dimanche d'été»³ n'a rien de poignant. L'atmosphère est au contraire toute paisible: «Une belle journée. Un calme crépuscule.» Ensuite, c'est une lamentation conventionnelle sur la monotonie de l'existence: «Aujourd'hui, jour de fête et gaieté des faubourgs, demain le dur travail, pour toute la semaine. Puis fête, puis travail, fête . . . travail . . . toujours.»

Enfin, c'est le tour de la triste destinée de l'univers, depuis la «Nébuluse-mère»:

●ù 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.

Sub specie aeternitatis, notre planète est infirme: «La Terre a fait son temps; ses reins n'en peuvent plus.» Le Soleil lui-même n'est qu'un «disque safrané, malade, sans rayons, qui meurt . . . tout seul, dans un décor

1 *Mélanges*, p. 125.

2 *Poésies*, p. 356.

poitrinaire et macabre». Le même sort est réservé à ce «Cerveau pourri qui fut la Terre». Dans un mouvement d'emportement, l'ironiste dit aux ouragans de réduire à néant ce «globe immonde et poussif».¹

Cette disposition d'esprit est basée sur une conviction qui n'est pas nouvelle dans l'histoire des idées et d'après laquelle la vie est irréparablement mesquine. Le seul moyen de se tirer d'embarras est une abdication volontaire. Selon la philosophie hindoue, la véritable sagesse consiste dans la reconnaissance du néant de tout et dans le désir d'être détruit, d'entrer dans le Nirvâna.² Dans sa conception du monde, Laforgue partage ce point de vue, envisagé à travers la philosophie de Schopenhauer. Seul l'anéantissement universel saurait libérer l'humanité du cauchemar de la volonté aveugle du Cosmos. Le Nirvâna ne serait atteint que par une sorte de suicide racial.

Pour donner une expression au sentiment de la destruction inévitable, Laforgue projetait dans sa jeunesse une «danse macabre des derniers temps de la planète».³ Les vers philosophiques des années 1880 et 1881 contiennent plusieurs exemples de ce genre. Ces poèmes devaient constituer un Requiem «fait pour la mort de la Terre»,⁴ ce «pèlerin solitaire du vide» qui n'a pas d'avenir.⁵

Pourtant, comme nous l'avons déjà vu, la terre «n'est pas seule à hurler, perdue»,⁶ le soleil s'éteindra lui aussi. Seulement — comble de l'ironie — tout le monde ne s'en rend pas compte:

Je songe au vieux Soleil un jour agonisant,
Je halète, j'ai peur, pressant du doigt ma tempe,

En face, pourtant trois jeunes filles, causant,
Brodent à la clarté paisible de la lampe.

(*Poésies*, p. 436)

Pratiquant du culte de la Lune, Laforgue trouve un plaisir amer dans les prévisions de l'inutilité du soleil:

Certes, tu as encores devant toi de beaux jours;
Mais la tribu s'accroît, de ces vieilles pratiques

1 Ce sont des citations du «Couchant d'hiver», dans *Poésies*, pp. 357 s.

2 Ce terme de la religion bouddhique fut repris par Schopenhauer, dans *Die Welt als Wille und Vorstellung* = *Arthur Schopenhauer's sämtliche Werke*, t. II.

3 *Mélanges*, p. 9.

4 *Poésies*, p. 365.

5 Cette dernière citation vient de «Memento», qui porte le sous-titre «Sonnet triste», *Poésies*, p. 394. Ce Memento est dédié au poète Jean Richepin, dont *La chanson des gueux* fut très à la mode. La dédicace comporte: «A Jean Richepin, auteur de 'Frère, il faut vivre'.» Laforgue ajoute comme devise de son poème: «Frère, il faut mourir.»

6 *Poésies*, p. 447, dans «Le sanglot universel».

De l'A QUOI BON? qui vont rêvant l'art et l'amour
 Au seuil lointain de l'agrégat inorganique.
 (*Poésies*, p. 135)

»La marche funèbre pour la mort de la terre»¹ est l'apothéose du Requiem de Laforgue. Il y 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 d'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 sœur qui dort.

Placé dans le Cosmos, le lecteur se trouve devant la Terre morte, comme devant un cercueil. Quelques vers imagés et suffocants résument la vie de ce »bloc inerte», depuis les premiers âges. Le poète observe strictement 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 têtue 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 quelle image est plus ironique, celle de l'homme effrayé qui, maintenant la tradition contre toute vraisemblance, 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 hale-tante coupée d'une ponctuation vigoureuse, où aucun de nos maux ne semble être oublié, et qui montre l'absurdité de l'existence humaine:

¹ *Poésies*, pp. 338 s.

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 et qui commence par: «Mais, 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 comme 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 désolée du monde¹ a surgi plusieurs fois au cours des âges, évoqué tantôt par l'Eglise condamnant la corruption du siècle, tantôt par les signes astrologiques précurseurs de mauvais augure. Ce thème parnassien² ne manque pas de représentants à notre époque non plus.

Le motif du désespoir cosmique se rencontre aussi dans l'œuvre ultérieure de Laforgue, mais son ironie devient moins tragique. Dans la poésie «Au large», par exemple, la Lune, protagoniste du recueil intitulé *L'imitation de Notre-Dame la Lune*,³ 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!
 (Poésies, p. 139)

Le pathétique de la prophétie s'évanouit lorsque Pierrot s'écrite:

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

2 Cf. M. Guy Sagnes, *L'ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue (1848—1884)*, Paris, 1969, p. 448.

3 D'après W. Ramsey, *Jules Laforgue and the Ironic Inheritance*, pp. 146 s., ce recueil contient les vers les plus travaillés de Laforgue et, en même temps, quelques-uns des décasyllabes les plus vigoureux depuis le XVI^e siècle.

Tiens! l'Univers
Est à l'envers . . .
(*Ibid.*, p. 83).

L'espièglerie amusée se mêle de résignation et de tendresse dans les vers de «Petites misères d'août»:

La Terre, elle est ronde
Comme un pot-au-feu,
C'est un bien pauv' monde
Dans l'Infini bleu.

.....

Tiens, la Terre,
Va te faire
Très-lan laire!

— Hé! pas choisi
D'y naître, et hommes!
Mais nous y sommes,
Tenons-nous y!

La pauvre Terre, elle est si bonne! . . .
Oh! désormais je m'y cramponne
De tous mes bonheurs d'autochtone.

Tu te pâmes, moi je me vautre.
Consolons-nous les uns les autres.¹
(*Ibid.*, pp. 236 s.)

3. *Ma bell', nous nous valons*

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.
(*Poésies*, p. 337)

¹ Ces vers, éparpillés, sont mis presque tels quels dans la bouche des personnages du *Concile féérique* dialogué (*Poésies*, pp. 179 à 189): le monsieur, la dame, le cœur, un écho.

L'attitude du poète vis-à-vis de l'amour, de l'instinct sexuel et, partant, de la femme, cette «Eve, sans trêve»,¹ est négative et dédaigneuse dans ces vers. Il y parle avec peu de détachement. Il rejoint Anatole France qui 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.»² Ainsi l'attrait du sexe faible pour cet auteur n'est basé que sur 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».³

Laforgue, «le plus tendre et le plus sceptique des amoureux»⁴, a écrit sur l'être qui lui sert si souvent d'Egérie toute une petite collection de réflexions et d'aphorismes malicieux, qui ont paru dans les *Mélanges posthumes*. Comme devise de cette section il propose deux phrases dont la première surtout est brusquée et peu flatteuse: «Au fond la femme est un être usuel.» L'autre se rapproche assez de l'idée d'Anatole France et ne laisse pas d'être plutôt paradoxale: «Les femmes, ces êtres médiocres et magiques.» Dans un des paragraphes de cette collection, le poète leur supprime, entre autres, ce dernier attribut encore, non sans flatter certaines qualités du beau sexe:

Elle est délicate et frêle comme un Greenaway⁵ de théière, de fine culture — mais quoi de plus? Elle a la tête vide, elle n'est ni tragique, ni mystique, ni canaille!

(*Mélanges*, p. 50)

Cet épanchement est dû à la dureté de celles qui ont «une fleur à la place du cœur», constate le poète dans le même passage. Il y va jusqu'à parler d'une «féminiculture, pôle moderne».

Dans la partie des *Mélanges posthumes* qui précède les réflexions «Sur la femme» et qui s'intitule «Paysages et impressions», Laforgue, toujours surprenant, est soi-disant amoureux:

1 Nom d'un poème, *Poésies*, pp. 262 s.

2 Anatole France, *Le jardin d'Epicure*, Paris, 1895, p. 14. D'après Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, t. I, p. 231, «c'est le christianisme qui revêt à nouveau la femme d'un prestige effrayant: la peur de l'autre sexe est une des formes que prend pour l'homme le déchirement de la conscience malheureuse».

3 Cité par René Nelli, *L'érotique des troubadours*, Toulouse, 1963, p. 191.

4 Sagnes, *op. cit.*, p. 410.

5 Kate Greenaway était une dessinatrice anglaise, née et morte à Londres (1846—1901). Elle a créé d'amusants types enfants, vêtus de costumes du début du XIX^e siècle.

Coup de foudre. — J'aime, j'aime: j'ai bu un bon coup de vertige.
Moi si analyste, d'une âme si myope, je me sens tout solennel . . .
Si elle ne m'aime pas, si je ne dois pas l'avoir absolument,
qu'importe? J'aime, cela me suffit, je me sens généreux, céleste,
humain, palpitant, si plein de choses que je n'ose me regarder
entre quatre-z-yeux. Et tout ça sans blague.

(*Mélanges*, pp. 40 s.)

On pourra dire, pour le moins, que la dernière phrase, ironique, et la tournure familière de la fin de la précédente mettent en question la sincérité du sentiment exprimé.

Méditant sur les relations des deux sexes, qui devraient être fraternelles selon lui, le poète regrette qu'elles ne le soient pas, à cause de la femme, car »par la paresse et la corruption nous en avons fait un être à part, inconnu, n'ayant d'autre arme que son sexe». ¹ Dans son sonnet »Excuse mélancolique», composé à l'âge de vingt ans, le jeune Laforgue analyse son aspiration vers la femme. Il en attend la consolation, la tendresse maternelle:

Je ne vous aime pas, non, je n'aime personne,
L'Art, le Spleen, la Douleur sont mes seules amours;
Puis, mon cœur est trop vieux pour fleurir comme aux jours
Où vous eussiez été mon unique madone.

Je ne vous aime pas, mais vous semblez si bonne.
Je pourrais oublier dans vos yeux de velours,
Et dégonfler mon cœur crevé de sanglots sourds
Le front sur vos genoux, enfant frêle et mignonne.

Oh! dites, voulez-vous? Je serais votre enfant.
Vous sauriez endormir mes tristesses sans causes,
Vous auriez des douceurs pour mes heures moroses,

Et peut-être qu'à l'heure où viendrait le néant
Baigner mon corps brisé de fraîcheur infinie,
Je mourrais doucement, consolé de la vie.

(*Poésies*, p. 428)

Mais, »la physiologie dit que tout arrive». ² Tout en s'en rendant compte le poète s'écrit avec nostalgie: »O jeunes filles, quand serez-vous nos frères, nos frères intimes sans arrière-pensée d'exploitation!» ³ Cette idée ressemble

¹ *Mélanges*, p. 47.

² *Ibid.*, p. 49.

³ *Ibid.*, p. 48.

à celle de Baudelaire, dans «L'invitation au voyage»: «Mon enfant, ma sœur . . .» Pourtant, chez Baudelaire, ce n'est qu'un aspect de son attitude envers la femme.¹

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. Souvent, il montre une adoration presque religieuse. En admirateur éthéré, il peut rester des heures à regarder des jeunes filles se promenant dans la rue. Il les présente parfois près d'un couvent ou d'une église, tout comme pour symboliser leur chasteté. Ce sont en effet les jeunes filles et non les femmes «aux larges hanches» qui l'intéressent. Mais l'amoureux languissant sait également être un passionné; qu'on lise, par exemple, la poésie qui commence par: «Oh! qu'une, d'Elle-même, un beau soir, sût venir . . .»² La plupart du temps, on assiste pourtant à une profonde désillusion:

Mais bientôt je songe qu'elles ont, ces anges! pantalons et organes génitaux — pouah! pouah! — c'est là, d'ailleurs, la grande tristesse de ma vie.³

Cet aveu se trouve dans une lettre écrite de Berlin au physicien Charles Henry, grand ami de Laforgue, en janvier 1882. Il s'agit de l'aversion d'un adolescent attardé et que l'on n'a que trop souvent citée. En tout état de cause, elle révèle l'attitude typique d'un dandy, d'un esthète de cabinet vivant dans un isolement de cérébral pur.

Sous la rubrique «Une jeune fille», l'ironiste se lance dans un développement analogue, influencé sans doute par la psychologie sexuelle de l'époque:

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 de la petite créature animale (tableau connu! tableau connu! tableau connu!) C'est sûr et visible comme deux et deux font quatre. Et cependant elle vous regarde en face souriante et lumineuse!

(Mélanges, pp. 49 s.)

1 Cf. R. Poggenburg, «Laforgue and Baudelaire», dans Warren Ramsey (éd.), *Jules Laforgue, Essays on a Poet's Life and Work*, p. 36.

2 *Poésies*, p. 303.

3 *Lettres I*, p. 92. La phrase précédente était: «Je passe des heures à les regarder, je fais des rêves.»

Quelque ambivalent que fût ce sentiment, l'horreur de la virginité causait de la volupté à l'Hérodiade mallarméenne.¹ Laforgue, lui, ne laisse pas d'être consterné devant l'apparence féminine trompeuse:

— Cette chose énorme, cette révolution, n'être plus vierge, savoir! Est-ce que ça les change? non! Voyez dans les rues. Quelles sont les intactes et quelles les blessées? les yeux, l'air sont les mêmes.

(*Ibid.*, pp. 48 s.)

Cette idée se trouve également mise en vers:

Et ce purgatif: Vierge hier,
Porter aujourd'hui dans sa chair,
Fixe, un Œil mâle, en fécondée!
L'âme doit être débordée!
Oh! nous n'en avons pas idée!
Leur air reste le même, avenant et désert . . .
(*Poésies*, p. 262)

Pareille réitération n'est pas fortuite chez Laforgue: une pensée peut revêtir deux formes, l'une familière, sans ambitions littéraires, par exemple dans les lettres, l'autre poétique et, éventuellement, encore une troisième dans les nouvelles.²

L'état de conscience contemporain était caractérisé par des dispositions contraires. Il y avait un conflit très net 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, voulait réduire la femme au rôle d'instrument de l'instinct sexuel, avec le seul souci d'augmenter et de conserver l'espèce. On éprouvait aussi une certaine attirance pour l'analyse psychopathologique de l'amour. Les frères Goncourt en parlent dès 1862: »L'amour est couché sur une table d'amphithéâtre et les passions passées au *speculum*.»³

M. Fromm a révélé une corrélation intéressante entre la mort de Dieu et la désintégration de l'amour, dans la civilisation occidentale. L'abaissement de l'amour, sa dévaluation systématique et générale sont en effet

1 Chez les symbolistes, une sorte de chasteté voluptueuse faisait partie de l'ambivalence érotique des jeunes filles.

2 Vial, *op. cit.*, p. 362, a fait cette constatation surtout à propos des idées philosophiques de Hartmann et de Schopenhauer, que le poète exprime sous une forme soit familière soit dogmatique et didactique.

3 *Journal*, t. II, Paris, 1887, p. 32.

étroitement liés à la perte des croyances religieuses. La déchéance du moi primesautier a eu comme conséquence un déclin de la spontanéité dans l'amour. L'amour devenu mythe, à l'instar de Dieu, ne correspond plus qu'à une fonction physiologique.¹

L'homme est tourmenté par les impulsions antagonistes de sa nature: sexualité et nostalgie impérative de la transcendance. Il ne peut pas se débarrasser de l'abomination que lui inspire l'acte sexuel, car c'est une confirmation de ce qu'il est l'instinct incarné, qu'il fait partie de l'énergie qui coule à travers les veines du cosmos. Même dans l'amour, l'homme est conscient du fait que la mort est son compagnon inséparable et son ultime destinée.²

L'éros et la mort sont rapprochés d'une façon déconcertante, dans le poème «Au lieu des 'derniers sacrements'», description de la libido d'un agonisant.³ Il s'agit du vampirisme, un des motifs de l'époque.

L'antinomie entre l'idéalisation romantique et la désillusion naturaliste se résout parfois en une attitude agressive envers la femme. Le Grec Simonide avait considéré les femmes comme des putois, des renards, des juments.⁴ Laforgue les voit sous d'autres aspects mais, la plupart du temps, son ton est vindicatif. Dans la «Complainte des voix sous le figuier bouddhique», les jeunes gens déclament:

Bestiole à chignon, Nécessaire divin,
Os de chatte, corps de lierre, chef-d'œuvre 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 sœur, fausse humaine, fausse mortelle,
Nous t'écartèlerons de hontes sensuelles!

1 Cf. Erich Fromm, *The Art of Loving*, cité par Glicksberg, *Modern Literature and the Death of God*, p. 36.

2 Glicksberg, *op. cit.*, pp. 40 s. Dans *Le deuxième sexe*, Simone de Beauvoir parle du dégoût que lui inspire cette constatation. Elle y signale aussi l'attitude de Laforgue vis-à-vis de la femme; voir t. I, pp. 261 s.

3 *Poésies*, pp. 395 s.

4 Voir Worcester, *op. cit.*, p. 137.

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?

(*Poésies*, pp. 41 s.)

En différents endroits de ces vers, le détachement ironique semble faire presque entièrement défaut, et il ne s'y agit guère d'autre chose que de cynisme. «Bestiole» ou «mammifère à chignon» rappelle Schopenhauer qui associe ironiquement la femme et la stupidité lorsqu'il parle des cheveux longs et des idées courtes. D'un autre côté, les cheveux sont le symbole d'une destinée érotique.¹

Le vers «On t'absout; c'est un Dieu qui par tes yeux nous triche» révèle le fond doctrinal de la pensée du poète. Cette attitude est fondée sur la philosophie de l'inconscient qui explique sans illusion le rôle de la femme. Dans ses *Dragées*, Laforgue écrit: «Chercher la femme, chercher l'Inconscient.»² C'est en effet l'inconscient qui la rend telle qu'elle est, de même que le reste de tout ce qui existe.³

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 ses pudeurs, 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.⁴ 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 instrument de l'inconscient, ce «Ministère des sexes». De ce point de vue, les relations entre les deux sexes sont profondément imbues d'ironie.

Il y a aussi une idée quasi kierkegaardienne dans les deux derniers vers cités. La question de la Vie ou du Néant, proposant un choix, ne pose-t-elle pas un problème existentialiste? Le but de l'instinct de l'amour serait 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. La base sur laquelle reposent ses préférences personnelles est significative de l'état d'esprit de Laforgue qui, par ailleurs, distingue trois sexes: l'homme, la femme, l'Anglaise:⁵

1 Hans H. Hofstätter, *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende*, Cologne, 1965, p. 203.

2 P. 88.

3 Voir Formation esthétique-philosophique, dans la présente étude, pp. 29 ss.

4 Hartmann, *op. cit.*, t. I, p. 157.

5 *Lettres I*, p. 185. On se souviendra qu'il s'est marié avec une Anglaise.

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

(*Dragées*, pp. 46 s.)

Laforgue analyse ses pensées dans les notes qui ont été publiées dans ses *Mélanges posthumes*:¹

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 voie est toute tracée, — nirvanâ — 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.

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»: les deux philosophies sont en contradiction flagrante. Malgré les théories bouddhiques et schopenhaueriennes, 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. C'est avec brutalité que Laforgue décrit parfois la déception fatale qui suit l'illusion sentimentale et que signalent Schopenhauer et Hartmann:²

Je rentre au piège,
Peut-être y vais-je,
Tuer l'Amour!

(*Poésies*, p. 90)

Les beaux cors se sont morts; mais cependant qu'au loin,
Dans les foins,
Crèvent deux rêves niais, sans maire et sans adjoint.

(*Ibid.*, p. 95)

La Femme?
— J'en sors,

¹ P. 14.

² Cf. Vial, *op. cit.*, p. 365.

La mort
 Dans l'âme . . .

(*Ibid.*, p. 210)

Résigné, mais se moquant de lui-même, l'homme fredonne sur un air populaire, dans la «Complainte des formalités nuptiales»:

Dans les jardins
 De nos instincts
 Allons cueillir
 De quoi guérir . . .

(*Ibid.*, p. 76)

Dans le fond, la philosophie bouddhiste a simplement cédé devant celle de l'inconscient. Dans la «Complainte du sage de Paris», nous avons 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 œuf, 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.

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

L'Inconscient, c'est l'Éden-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!¹

.....

S'adressant aux femmes, Anatole France dit: »Votre culte se meurt avec les vieux cultes.»² 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 fonctionnelles comme »Fcondeur», »Providence du Foyer»,³ 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»,⁴ révèlent les attitudes ambiguës entre les deux sexes. La femme n'apostrophe-t-elle pas le sexe fort de la manière suivante:

Nos armes ne sont pas égales,
Pour que je vous tende la main,
Vous n'êtes que de naïfs mâles,
Je suis l'ternel Féminin!

Mon But se perd dans les Etoiles! . . .
C'est moi qui suis la Grande Isis!
Nul ne m'a retroussé mon voile.
Ne songez qu' mes oasis . . .

(*Poésies*, p. 259)

C'est »l'éternelle Madame»⁵ de Tristan Corbière, autrement dit l'instinct dirigé par l'inconscient, qui impose au »Patron de cette Terre»⁶ ses lois:

L'amour est chose inconsciente, universellement imprévue et
inenregistrable en tragique, seconde-vue, etc. . . . Donc laissez le

1 *Poésies*, pp. 126 et 128. Qu'on m'excuse de ne pas reproduire dans son entier cette longue plainte; j'y ai déjà fait allusion à propos de l'esthétique de Laforgue. Voir p. 36 de la présente étude.

2 Anatole France, *Le jardin d'Épicure*, p. 18.

3 *Poésies*, p. 242. D'un autre côté, le poète constate, parlant de la femme:

Ton Infini, ta sphère,
C'est le regard de l'Homme.
(*Poésies*, p. 242)

4 *Ibid.*

5 Cf. aussi Goethe: »Das ewig Weibliche zieht uns an.» Pour l'attitude pierrotique, voir p. 139 de la présente étude, où est évoqué le mobile de la vie amoureuse de Faust.

6 Laforgue, *op. cit.*, p. 242.

faire, laissez le passer; l'Amour inconscient souffle où il veut.
 »Aimez et laissez faire le reste».

(*Mélanges*, p. 14)

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 en quelque sorte à celui de l'homme d'un certain âge qui, malgré les ravages du temps, cheveux gris et autres dégâts, essaie de sauver les apparences, chez un Donne ou un 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.

(*Poésies*, pp. 91 s.)

La conclusion nous montre que l'être humain ne représente que la futilité, la non-substance; il y a une allusion à l'indifférence de l'inconscient pour lequel l'individu ne compte pas. Au contraire, le »petit dernier» de la Nature,

le *summum* de l'Inconscient et, à la fois, l'être le plus malheureux, est constamment sacrifié à l'espèce:¹

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
Pour son petit dernier.

Ailleurs, l'amour des deux serfs de corps est impertinemment caractérisé par d'autres images: «moissons mutuelles», «vendanges sexciproques»,² etc. Le poète combine des 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.³

L'amour sexuel, auquel le poète oppose souvent l'amour absolu, une fraternité des cœurs, est une chose «simple et sans foi comme un bonjour».⁴ Il nous touche aussi peu que la salutation quotidienne, devenue pur cliché et prononcée sans la moindre conviction. C'est aussi le «grand Suicide»:

Et alors, le grand Suicide, à froid,
Et leur *Amen* d'une voix sans Elle,
Tout en vaquant aux petits soins secrets,
Et puis leur éternel air distrait
Leur grand air de dire: «De quoi?»
«Ah! de quoi, au fond, s'il vous plaît?»
(*Poésies*, p. 291)

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 sur l'amour. Il l'appelle l'idée fixe et continue: «Car enfin le malentendu entre

1 Cf. Vial, *op. cit.*, pp. 364 s.

2 Laforgue, *Poésies*, pp. 76 et 38.

3 Voir A. Koestler, *Insight and Outlook*, Londres, 1949, pp. 37 s.

4 *Poésies*, pp. 291 et 245, 290.

les sexes, c'est très joli, mais c'est connu et peu intéressant. Il y a tant, tant d'autres choses.»¹

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.

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.

Dans toutes les littératures, le dilemme de l'amour est évoqué sous plusieurs aspects, car »cette force éternellement charmante et sale et ridicule»² a occupé et continue à occuper l'esprit humain. Dans *Le sous-sol* de Dostoïevski, 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 plancher³ et par les liaisons amoureuses fortuites. Albert Camus, de son côté, brosse 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; il ne ressent guère l'amour en tant que sentiment profond. Dans ce domaine, comme dans tant d'autres, il fait preuve d'une indifférence émotionnelle complète.

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. Il y a de la pudeur, de l'amour et du respect, mais aussi de la haine et du dédain. *Mutatis mutandis*, cela est inversement valable pour le sexe masculin, mais sans doute dans une mesure plus restreinte. C'est d'ailleurs à cause de cette duplicité 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. Les frères Goncourt constatent avec beaucoup de malice et d'exagération: »Le monde finira le jour où les jeunes filles ne riront plus des plaisanteries scatologiques.»⁴

Le cosmos et la bien-aimée sont mis en parallèle d'une manière ironique exquise dans »L'aurore-promise»:

Oh! que les cieux sont loin, et tout! Rien ne prévaut!
Contre cet infini; c'est toujours trop nouveau! . . .

1 Jacques Rivière et Alain-Fournier, *Correspondance*, t. II, Paris, 1926, p. 52.

2 Laforgue, *Mélanges*, p. 241.

3 Voir Sokel, *Franz Kafka*, p. 433.

4 Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, t. I, Paris, 1956, p. 68.

Et vrai, c'est sans limites! . . .
 T'en fais-tu une idée,
 O jeune Sulamite
 Vers l'aurore accoudée?

L'infini à jamais! comprends-tu bien cela?
 Et qu'autant que ta chair existe un au-delà?

Non; ce sujet t'assomme.
 Ton Infini, ta sphère,
 C'est le regard de l'Homme,
 Patron de cette Terre.

Il est le Fécondeur, le Galant Chevalier
 De tes couches, la Providence du Foyer!

.....

Les dieux s'en vont. Leur père
 S'en meurt. — O Jeune Femme,
 Refais-nous une Terre
 Selon ton corps sans âme!
 (Poésies, pp. 242 s.)

4. *Taciturnum laudamus*

Laforgue qualifie la vie de «vraie et criminelle» ou de «splendide et macabre». ¹ 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!

●h! que nous mourrons!
 (Poésies, p. 312)

Richepin n'a pas non plus d'illusions:

¹ *Poésies*, pp. 47 et 343.

Vous savez ce que c'est que cette bacchanale
 De la vie, une fête imbécile et banale
 Où les masques dansants ont l'air de condamnés,
 Où des larmes de deuil coulent sur les faux nez,
 Où les moins soucieux et les plus joyeux drilles
 S'arrêtent pour bâiller au milieu des quadrilles,
 Où l'orchestre est mené par ce maître aux yeux morts,
 L'Ennui, le pâle Ennui, qui mêle sans remords
 Au chant des violons et des violoncelles,
 Aux soupirs des hautbois, aux rires des crécelles,
 Aux fanfares d'orgueil des cuivres éclatants,
 Le glas funèbre et sourd de l'horloge du Temps.

.....

La Vie est une putain soûle
 Qui dans l'infini hurle et roule
 Sans savoir comment ni pourquoi.¹

Le XIX^e siècle fut 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 dans ce monde. Anatole France résume son expérience: «Il faut vraiment ne penser à rien pour ne pas ressentir cruellement la tragique absurdité de vivre.»²

Jamais avant, un désenchantement n'aura été aussi profond et complet. Il a laissé derrière lui un vide, un sentiment de vanité bouleversant, 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 du 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. Le romantisme n'a-t-il pas été appelé le «fruit d'une névrose»!³ 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.⁴ C'est un sentiment de lassitude, l'impression du «déclin d'un effort voué à l'échec»⁵ qui pèse sur les épaules de la génération qui vit vers 1880—1890 et qu'on

1 Richepin, *Les blasphèmes*, pp. 24 et 33.

2 Anatole France, *Le jardin d'Epicure*, p. 66.

3 G. Michaud, *Message poétique du symbolisme*, p. 33.

4 *Ibid.*, p. 265.

5 *Ibid.*, p. 235.

appelle souvent décadente. «Ratés, nous le sommes tous!» dit Mallarmé et, continue-t-il,

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 . . .¹

Laforgue, lui, travaillait en 1881 sur son roman *Un raté*, dont il ne reste que quelques notes. Le déséquilibre né de la «dictature scientiste» qui hante Anatole France a puissamment contribué à ce que toute une génération ait perdu la fraîcheur des sentiments et l'ardeur de la découverte.² Les contemporains 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. Les recherches de la psychologie et de la psychopathologie ont également intéressé les auteurs de l'époque, comme nous l'avons vu. Laforgue parle même d'un «siècle hystérique».

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.

Ce qui frappe dans cet esprit, c'est que les décadents,³ 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.⁴ Ils trouvaient même un sujet de fierté dans leur mal du siècle, au lieu de se plaindre de leur sort. C'est le cas de Laforgue qui apprécie spécialement la décadence.⁵

Dans sa belle étude, *Der nordische Dekadent*, M. Rafael Koskimies a réuni en un faisceau les éléments de ce mouvement français qui a trouvé un écho également parmi les auteurs des pays septentrionaux. En voici les caractéristiques essentielles: urbanisme, puisqu'il s'agit en général d'une 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 pour 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 l'Art»; notion du

1 Cité par Michaud, *op. cit.*, p. 449.

2 Michaud, *ibid.*, p. 235.

3 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^e siècle.

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

5 Cf. la présente étude, p. 41.

droit à la jouissance, allant de pair avec le principe de l'amoralisme; exhibitionnisme ou plutôt 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.¹

Dans son roman *Mademoiselle de Maupin*, Théophile Gautier a déjà préfiguré la décadence, de même que Baudelaire, mais ce sont surtout Mallarmé, Verlaine, Huysmans, Laforgue et d'autres qui ont donné une expression adéquate à cet esprit.

Autour de l'année 1880, dans les milieux artistiques et littéraires se développe une orientation nouvelle, sorte d'esprit de modernité, caractérisée par des dispositions ambivalentes et contradictoires: d'une part, on a l'impression de posséder un élan vital exalté dont les manifestations font frémir, de l'autre, on se sent «être prématurément lassé de tout, s'abandonner aux vertiges des incertitudes, des raffinements, des dévergondages de l'esprit».² A ces tendances correspond un style nouveau, créé par de jeunes auteurs qui fondaient le Club des Hydropathes et dont faisait partie Jules Laforgue. Toutes les œuvres de l'esprit de l'époque, y compris les feuilles comme *l'Hydropathe*, *le Chat noir*, etc., présentent un curieux amalgame de farce et de sérieux, de scepticisme et de raffinement. On est antibourgeois et bohème, baudelairien et «moderne». Cette attitude nouvelle a comme compléments la mystification et le «frisson de l'infini». Doué d'une sensibilité typiquement décadente, Laforgue a donné une expression éloquente à la disposition morale et artistique de ces jeunes gens.

Dans un article consacré à Baudelaire, Paul Bourget³ avance qu'on applique volontiers le mot décadent à une société qui produit un trop grand nombre d'individus impropres aux travaux de la vie commune. L'organisme social entre en décadence dès que la vie individuelle s'exagère, sous l'influence du bien-être acquis et de l'hérédité.

Un trait typique de la décadence est la sensation d'être arrivé trop tard dans une civilisation vieillissante. Bourget lui-même l'évoque dans son *Edel*, en 1878:

Je suis un homme né sur le tard d'une race,
Et mon âme à la fois exaspérée et lasse,
Sur qui tous les aïeux pèsent étrangement,
Mêle le scepticisme et l'attendrissement.

Le poids accablant du passé est ressenti également par Laforgue:

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

2 A. Adam — G. Lerminier — E. Morot-Sir, *Littérature française*, t. II, Paris, Larousse, 1972, p. 144.

3 Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, pp. 24 s.

Trente siècles d'ennui pèsent sur mon épaule
 Et concentrent en moi leurs sanglots, leurs remords.
 Nos mains ont désappris le travail qui console.

(*Poésies*, p. 464)

C'est pour ainsi dire en contrepartie qu'il écrit de Berlin, en 1882, à l'âge de vingt et un ans: «Moi, je suis un très vieux vieillard.»¹

Malhabiles dans l'action privée ou publique, les membres d'une société décadente sont à l'aise dans la pensée solitaire. Ils peuvent être de mauvais reproducteurs pour les générations futures, mais l'abondance des sensations et l'exquisité des sentiments rares en ont fait des virtuoses, stériles mais raffinés, des voluptés et des douleurs.² Laforgue ne s'écrie-t-il pas:

L'Art, le Spleen, la Douleur sont mes seules amours;
 Puis, mon cœur est trop vieux pour fleurir comme aux jours
 Où vous eussiez été mon unique madone.

(*Poésies*, p. 428)

L'homme de la décadence est incapable des dévouements de la foi profonde parce que son intelligence trop cultivée l'a débarrassé des préjugés, mais aussi parce qu'après avoir fait le tour des idées, comme l'avait fait Laforgue, par exemple, il parvient à une équité suprême qui légitime toutes les doctrines en excluant tous les fanatismes.³

Les manières et les produits littéraires de cette époque ont été parodiés par Gabriel Vicaire et Henri Beauclair, en 1885, dans les *Déliquescences d'Adoré Floupette*. Leur tâche aura été facilitée par la parution, l'année précédente, d'*A rebours* de Huysmans, qui résume les grands thèmes de la décadence, ce mal de fin de siècle. Ce n'est qu'en 1886 qu'Anatole Baju devait fonder la revue *Le décadent*.

La mentalité générale de la deuxième moitié du XIX^e siècle était cérébrale et passive. On souffrait d'une absence singulière de force de la volonté, appelée aboulie par Swart.⁴ On la rencontre chez Laforgue, à côté d'un certain fatalisme dû à la philosophie de Schopenhauer et de Hartmann, et elle est de nature à enlever toute énergie, tout intérêt à l'action:

S'abandonner à cette force unique, toujours veillante, à la
 grande vertu curative, inconsciente, maternelle, présente

1 *Lettres I*, p. 135.

2 Bourget, *op. cit.*, p. 27. Cf. la présente étude, p. 41.

3 Voir Bourget, *loc. cit.*

4 *Op. cit.*, pp. 161 s. De cette maladie du siècle les frères Goncourt font leur habituel objet d'étude. Cf. Bourget, *Nouveaux essais de psychologie contemporaine*, p. 173.

partout! . . . — Berce-moi, roule-moi, vaste fatalité! — On se laisse aller. — Votre mère meurt, vous perdez au jeu, un ami vous lâche, une femme vous accable de son indifférence, etc., vous tombez malade, la mort est là peut-être. Tout est écrit, — à quoi bon se remuer? — Toutes vos joies, toutes vos peines, toutes vos actions, votre santé, vos chances, tout cela sera déterminé par des causes, des circonstances . . . — Rien ne dépend de moi, tout est écrit, je me laisse aller.

(*Mélanges*, pp. 16 et 18)

Cette aspiration à l'inaction, voire à l'immobilité, peut devenir un véritable idéal de vie:

Ah! être une mouche dans une cuisine au carrelage arrosé, en province! Ou plutôt une éponge passive, un corail au fond de la mer, incrusté à la même place, voir le défilé de la nature sous-marine; ou un bluet bleu, sur une faïence de Delft au-dessus d'un empilement d'étoiles, dans la fraîche et toujours obscure arrière-boutique d'un bric-à-brac sur les bords de la Séquane! ou une fleur de rideau dans le salon propre et nu d'une vieille fille à Quimper — ou un héron.

(*Ibid.*, p. 39)

Dans les phrases qui précèdent ce passage, l'ironiste suscite des inconvenients physiques insupportables: «Que je serais malheureux si j'avais des seins, et étais nourrice! Ou si, un de ces musiciens militaires, je devais, sanglé dans un uniforme, souffler dans un trombone des Danaïdes, au jardin public.» La citation elle-même présente un décor typique de la décadence. On prenait en effet un plaisir morbide aux choses rares et artificielles, ainsi qu'à la végétation hallucinante. L'évocation de la boutique de brocanteur n'est pas fortuite non plus. La passion de l'objet d'art et du bibelot est une caractéristique des décadents, qui n'apprécient que l'œuvre de l'homme, opposée à celle, monotone, de Dieu.¹ C'est justement par l'affaiblissement du sentiment de la nature que l'on perçoit le mieux la mutation de l'ennui en décadence, d'après M. Sagnes.

Rien d'étonnant si Laforgue, pour lequel la nature est une «fade usine», se sent attiré par les «Climat, faune et flore de la lune»:²

1 Cf. Guy Sagnes, *L'ennui dans la littérature française*, p. 330 et *passim*.

2 C'est le titre d'un de ses poèmes: *Poésies*, pp. 141 ss. Il y a un curieux rapprochement à établir entre ce titre et une pantomime de l'année 1684, *Arlequin empereur dans la lune*, que cite Maurice Sand dans son étude sur la comédie italienne intitulée *Masques et bouffons*, t. II, Paris, 1860, pp. 32 ss. Le docteur y argumente ainsi: «S'il y a des crépuscules dans la lune, il faut qu'il y ait *una* génération et *una* corruption; s'il y a corruption et génération, il faut qu'il y ait des *animali* et des *vegetabili*; ergo, *la luna è un mondo abitabile com' il nostro*.»

Oui, c'est l'automne incantatoire et permanent
 Sans thermomètre, embaumant mers et continents,
 Etangs aveugles, lacs ophtalmiques, fontaines
 De Léthé, cendres d'air, déserts de porcelaine,

.....
 Cygnes d'antan, nobles témoins des cataclysmes;
 Et vous, paons blancs cabrés en aurores de prismes;
 Et vous, Fœtus voûtés, glabres contemporains
 Des Sphinx brouteurs d'ennuis aux moustaches d'airain,

.....
 Et vous, fleurs fixes! mandragores à visages,
 Cactus obéliscals aux fruits en sarcophages,
 Forêts de cierges massifs, parcs de polyptiers,
 Palmiers de corail blanc aux résines d'acier!

Un autre paysage artificiel qui intéresse le poète est celui d'un aquarium:

L'Aquarium! Ah! Aquarium par exemple! Arrêtons-nous ici.
 Comme il tournoie en silence! . . .

Labyrinthe de grottes en corridors à droite, à gauche avec leurs
 compartiments en échappées lumineuses et vitrées de patries
 sous-marines.

.....
 Et des champs d'éponges, d'éponges en débris de poumons; des
 cultures de truffes en velours orange; et tout un cimetière de
 mollusques nacrés; et ces plantations d'asperges confites et
 tuméfiées dans l'alcool du Silence . . .

.....
 Ce fut donc l'Aquarium.

(*Moralités*, pp. 134 ss.)

Une des manifestations de la décadence, sa base même, 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.¹ 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.²

1 Worcester, *The Art of Satire*, p. 130.

2 *Journal*, t. I, p. 273.

Définissant la différence entre les mots 'ennui' et 'spleen', M. Sagnes précise que le premier désigne un sentiment, le deuxième, une sensation. Le spleen se manifeste toujours extérieurement, et souvent avec violence. Gardant toujours un contenu physiologique, conformément à son étymologie, le mot spleen marque une perception organique de l'ennui. Il se rapprocherait par là de l'hypocondrie, mais il s'en distingue parce qu'il demeure un état passager et que l'esprit garde la force d'analyse.¹

La différence entre ces deux mots n'a pas échappé à Baudelaire: dans les quatre poèmes auxquels il donne le titre de «Spleen», il communique au lecteur la sensation de l'ennui, tout en en soulignant la perceptibilité et la violence. Quant à Laforgue, qui fait un emploi fréquent de ces deux mots, M. Sagnes signale avec pertinence qu'il «est d'une constitution physique telle que l'ennui qu'il fonde sur une philosophie est toujours perçu comme sensation, aussi est-il naturel que le mot spleen apparaisse si souvent sans qu'il râtre pour cela quelque guitare littéraire».² Quelquefois, ce me semble, le terme correspond pourtant à un sens tout à fait général et sert à indiquer l'ennui des lieux qu'on aimerait voir, des choses qu'on aimerait connaître:

Deux ou trois spleens locaux. — Ah! pitié, voyager
Du moins, pendant un an ou deux à l'étranger . . .
(*Poésies*, p. 125)

Ton tabernacle est dévasté?
Sois sage, distraite égoïste!
D'ailleurs, suppôt d'éternité,
Le spleen de tout ce qui n'existe
Veut qu'en ce blanc matin d'été,
Je sois ton exorciste!

(*Ibid.*, p. 87)

Mais le mot peut avoir aussi une signification plus précise, plus vigoureuse. Les images sont d'une originalité frappante dans:

O blancs neigeux et purs, ô pétales d'aurore,
Blancs rosés, lilas blanc, fleurs des vierges écrins,
N'êtes-vous pas l'enfance, où le remords encore
Et les spleens furieux n'ont pas cassé nos reins?
(*Ibid.*, p. 343)

Mon cœur est un noyé vidé d'âme et d'espoirs
Qu'étreint la pieuvre Spleen en ses mille suçoirs.

¹ Sagnes, *op. cit.*, pp. 60 ss.

² *Ibid.*, p. 66.

Mon cœur est une horloge oubliée à demeure
Qui bien que je sois mort s'obstine à sonner l'heure.

Mon cœur est un ivrogne altéré bien que saouïl
De ce vin noir qu'on nomme universel dégoût.
(*Ibid.*, p. 449)

Celui qui s'ennuie souffre d'une absence et le malaise est trop vif pour qu'il puisse rêver doucement à la présence correspondante, comme le ferait encore celui qui n'aurait que du vague à l'âme. L'ennui est un état de vide terne, une faillite qui se désintéresse du passé et de l'avenir, sur lesquels la mélancolie maintient une ouverture.¹ En revanche, la dernière citation étale un profond désenchantement sans motif explicité et mal définissable, à moins de se rappeler que l'ennui était le mal constitutionnel du XIX^e siècle, à en croire Barbey d'Aurevilly. On se souviendra que la désillusion complète de l'époque était due à des révélations capitales de ce genre: le ciel est vide, la femme, une créature pernicieuse et l'amour, un instinct mal-propre et dégradant. Dans ces conditions:

Depuis qu'au vent du doute et des dogmes contraires
S'est envolé l'essaim de mes douces chimères
Me laissant seul sans but, sans espoir, sans appui,
Tout le jour, par la ville, incessante cohue,
Curée aux vanités où la foule se rue,
J'erre, lassé de tout, le cœur mangé d'ennui.
(*Poésies*, p. 403)

A propos du spleen, les auteurs tels que Baudelaire et Flaubert semblent préférer le verbe *ronger*.² Chez Laforgue, le spleen *casse* nos reins et *étreint* son objet en ses suçoirs de pieuvre. L'ennui, appelé ailleurs «enuque à froid», *mange* le cœur, etc., mais il y a aussi «des ennuis les plus comme il faut et d'occasion».³

M. Sagnes a évidemment raison d'avancer sous certaines réserves que Laforgue fut le plus doux des poètes de l'ennui.⁴ Or, il n'y a décidément rien de doucereux dans celles de ses poésies où le désespoir cosmique est à son apothéose. Toujours est-il que c'est Baudelaire qui a sans doute trouvé la définition la plus originale de cette disposition d'âme, dans un des poèmes appelés «Spleen»:

1 Cf. Sagnes, *op. cit.*, p. 70.

2 Cf. *ibid.*, p. 62.

3 *Poésies*, p. 115.

4 Sagnes, *op. cit.*, p. 109.

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.¹

L'ennui baudelairien peut naturellement être expliqué par des termes psychologiques ou même pathologiques, mais il est métaphysique aussi, comme l'avance Eliot; il constitue une véritable forme d'*acedia*, provoquée par un effort sans succès pour accéder à la vie spirituelle.² D'après Richépin, l'ennui vient de notre angoisse métaphysique, puisqu'il n'y a dans l'espace personne pour nous répondre:

Mais nous avons beau dans l'espace
 Tendre nos bras, croiser nos mains,
 Croire qu'après le jour qui passe
 Viendront de meilleurs lendemains,

Vains efforts et peine perdue!
 Rien ne répond dans l'étendue,
 Et la nuit partout répandue
 Toujours nous couvre obstinément.

Et voilà pourquoi l'implacable
 Et lourd ennui s'installe en nous.

C'est alors qu'on perd tout courage,
 Qu'on va dans le spleen s'affaisant,
 Ou qu'on s'emporte et qu'on enrage
 A se reconnaître impuissant.
 Et l'un blasphème et l'autre pleure,
 Et, sachant que tout n'est qu'un leurre,
 L'homme écoute s'écouler l'heure . . .³

On pourrait sans doute faire ici allusion à Pascal, quelque différent que soit l'ennui du philosophe et moraliste du XVII^e siècle, comparé à l'*acedia* plus moderne. Pascal n'écrit-il pas:

1 *Œuvres complètes*, p. 145.

2 T. S. Eliot, *Selected Essays*, p. 423 (article sur Baudelaire).

3 *Les blasphèmes*, pp. 14 s.

Mais quand je pense de plus près, et que, après avoir trouvé la cause de tous nos malheurs, j'ai voulu en découvrir la raison, j'ai trouvé qu'il y en a une bien effective, qui consiste dans le malheur naturel de notre condition faible et mortelle, et si misérable, que rien ne peut nous consoler, lorsque nous y pensons de près . . .

On cherche le repos en combattant quelques obstacles; et, si on les a surmontés, le repos devient insupportable. Car, ou l'on pense aux misères qu'on a, ou à celles qui nous menacent. Et quand on se verrait même assez à l'abri de toutes parts, l'ennui, de son autorité privée, ne laisserait pas de sortir au fond du cœur, où il a des racines naturelles, et de remplir l'esprit de son venin . . .

Ainsi l'homme est si malheureux, qu'il s'ennuierait même sans aucune cause d'ennui, par l'état propre de sa complexion.¹

Comme la plupart de ses contemporains, Laforgue a subi l'influence de Baudelaire; il aurait été heureux de le connaître et d'être son inséparable.² Dans ses notes sur le poète des *Fleurs du Mal*, il signale la nouveauté avec laquelle celui-ci traite le thème en question:

Le premier qui ne soit pas triomphant mais s'accuse, montre ses plaies, sa paresse, son inutilité ennuyée au milieu de ce siècle travailleur et dévoué.

Le premier qui ait apporté dans notre littérature l'ennui dans la volupté et son décor bizarre: l'alcôve triste . . . et s'y complaise.

. . . le Fard et son extension aux ciels, aux couchants . . . le spleen et la maladie (non la Phtisie poétique mais la névrose) sans en avoir écrit une fois le mot. Et la damnation ici-bas.

(*Mélanges*, p. 112)

Le décor orthodoxe de l'ennui est le paysage pluvieux ou brumeux et la saison en est l'automne ou l'hiver. Cette tradition descendue d'Angleterre — comme le terme d'emprunt — a également été perpétuée par Baudelaire. Laforgue semble se souvenir vaguement du n° LXXVIII de celui-ci, dans son poème intitulé pareillement «Spleen», où nous retrouvons le ciel gris baudelairien rayé de pluie:

Tout m'ennuie aujourd'hui. J'écarte mon rideau.
En haut ciel gris rayé d'une éternelle pluie,

¹ *Pensées de Pascal*, éd. par E. Havet, Paris, 1887, pp. 49 et 51. Cette édition comporte la note suivante, au bas de la page: «Montaigne, *Apol.*, t. III, p. 257: 'Et, de son auctorité privée, à cett' heure le chagrin predomine en moy, à cett' heure l'alaigresse.'»

² *Lettres I*, p. 162.

En bas la rue où dans une brume de suie
Des ombres vont, glissant parmi les flaques d'eau.
(*Poésies*, p. 444)

»De sa chambre l'écrivain se penche sur la ville et suit dans ses rues des destinées semblables à la sienne», écrit M. Sagnes qui ajoute que »la seconde moitié du XIX^e siècle est le moment où la littérature devient définitivement urbaine». ¹ Cette acquisition coïncide avec la prise de conscience de l'ennui. C'est encore Baudelaire que l'on peut traiter de premier poète de la ville à proprement parler.

Paris, centre intellectuel non seulement de la France mais aussi de toute l'Europe, était également la capitale de l'esprit sophistiqué de l'ennui. On était sincèrement accablé de ce sentiment, dans cette fourmilière agitée et impitoyable. L'ironie de l'existence humaine s'y accentuait facilement. Bien que Laforgue ne fût pas spécialement un chanteur de Paris — le cadre de sa poésie est plutôt symbolique, cosmique, rarement localisable — nous trouvons chez lui plusieurs visions de citadin, dont quelques-unes sont comparables aux tableaux parisiens de Baudelaire:

Paris chahute au gaz. L'horloge comme un glas
Sonne une heure. Chantez! dansez! la vie est brève,
Tout est vain . . .
(*Poésies*, p. 353)

C'est Paris, Charenton compris . . . Pas de morte-saison. Abonnements. Dépôt, sans garantie de l'humanité, des ennuis les plus comme il faut et d'occasion.²

(*Ibid.*, p. 115)

On les voit chaque jour, filles-mères, souillons,
Béquillards mendiant aux porches des églises,
Gueux qui vont se vêtir à la halle aux haillons,
Crispant leurs pieds bleuis aux morsures des bises;
Mêmes pieds nus, morveux, bohèmes loqueteux,
Peintres crottés, ratés, rêveurs humanitaires.

.....
— Tous, vaincus d'ici-bas, — quand Paris s'illumine . . .
(*Ibid.*, p. 387)

Sur le trottoir flambant d'étalages criards,
Midi lâchait l'essaim des pâles ouvrières,

1 ● *p. cit.*, p. 338.

2 Cela n'empêche pas que, se trouvant en Allemagne, Laforgue a une très vive nostalgie de Paris et de son atmosphère.

Qui trottaient, en cheveux, par bandes familières,
Sondant les messieurs bien de leurs luisants regards.

J'allais, au spleen lointain de quelque orgue pleurard,
Le long des arbres nus aux langueurs printanières,
Cherchant un sonnet faux et banal où des bières
Causaient, lorsque je vis passer un corbillard.

(*Ibid.*, p. 455)

Bien que le sentiment d'ennui soit plus ou moins inné, il n'en reste pas moins incompréhensible à celui qui en est atteint; dans l'assertion suivante, Laforgue rejoint Verlaine:

Je m'ennuie, natal! je m'ennuie,
Sans cause bien appréciable.

(*Ibid.*, p. 218)

Sur ce sentiment, Laforgue a écrit plusieurs notes frappantes et qui en soulignent surtout la stérilité:

O Ennui! cinquième saison! steppes désertes comme le temps
(la durée). — Horloge dans une gare désertée . . . *Célibat* irrémis-
sible!

Le temps! le temps! et le reste est sillages . . .

O donjons de l'ennui, tout un monde dans la mousse des
créneaux.

Ennui, célibat de la Terre.

(*Mélanges*, p. 16)

Ses termes ne sont pas moins révélateurs dans ses lettres:

Et je m'ennuie; et, comme dit Bourget, je déchiquette la
fougère amère du spleen.

(*Lettres I*, p. 119)

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 métaphysique.

.....

Mais, voilà, je m'ennuie, parce que je vois que tout est vide et
mensonge et apparence et spleen.

(*Ibid.*, pp. 144 s.)

Une fois, Laforgue fait une curieuse allusion à l'hérédité des comportements provoqués par le coucher du soleil, dans ses «Pensées et paradoxes»:

Ce sentiment de *mélancolie* qui nous prend au crépuscule, — surtout en pleins champs c'est-à-dire avec pas sous les yeux et à nos côtés les bruits rassurants de la ville, de la tribu sociale.

L'atavisme de ce sentiment qui fut le plus fort, de l'homme primitif notre ancêtre — le sentiment de faiblesse devant le jour qui s'en va, de l'être nu qui a traqué et a été traqué tout le jour, et que l'obscurité épeure et envisionne.

Aujourd'hui c'est l'antique sentiment d'effroi, de faiblesse, de créature dépendante de quelque chose de plus fort là-haut: la lumière, la nuit — et la nuit est le frère (alléchant, transitionnel) de la *mort* — ce mystère. — C'est l'effroi qui, mêlé à l'autre sentiment de la sécurité sociale et du savoir du fond de ces choses, se change en douce mélancolie.

(*Mélanges*, pp. 21 s.)

Les vers les plus originaux de Laforgue sur l'ennui se trouvent dans les poèmes intitulés «Dimanches». C'est le titre que portent treize poésies sur cinquante-cinq, dans le recueil *Des fleurs de bonne volonté*. Dans ses lettres, il appelle le dimanche son *ever-spleen-day*.¹ Cela n'a rien d'étonnant, puisque 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.²

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.³

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

1 Laforgue n'a nullement le monopole du «mal du dimanche», dont parlent au moins Sainte-Beuve, avant lui, et Mikhaël, après lui. Voir Michaud, *op. cit.*, p. 269.

2 Laforgue, *Feuilles*, Paris, 1941.

3 *Ibid.*

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 fair' non plus dedans . . .
 Oh! rien à faire sur la Terre! . . .

(*Poésies*, p. 208)

Ce sont toujours ces dimanches «citoyens bien quotidiens» qui, avec leurs «nasillardes cloches des dimanches»,¹ nous font 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.

(*Poésies*, p. 247)

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, mais il se sent dépaysé dans le présent.² C'est l'art qui semble être le remède le plus efficace à ce mal, l'art aussi bien sous ses formes créatrices que sous ses aspects de simples jouissances artificielles.³

La forme extrême de l'évasion est le désir de mourir. Or, le concept de l'homme, maître du monde, aspirant à la mort à cause du pur ennui est profondément ironique, comme le constate M. Worcester. Chez Laforgue, nous trouvons un exemple touchant du désir de la mort, dans «La chanson du petit hypertrophique»; en voici la dernière strophe:

1 *Poésies*, pp. 207 et 231.

2 Voir Jankélévitch, *L'ironie*, p. 162. Notons que ce dépaysement était aussi de brûlante actualité pour Laforgue, qui passait alors cinq ans en Allemagne, et pas seulement un sujet littéraire.

3 Cf., en Angleterre, les œuvres d'Oscar Wilde, en France, Baudelaire, Mallarmé, etc.

Non, tout l' monde est méchant,
 Hors le cœur des couchants,
 Tir-lan-laire!
 Et ma mère,
 Et j' veux aller là-bas
 Fair' dodo z'avec elle . . .
 Mon cœur bat, bat, bat, bat . . .
 Dis, Maman, tu m'appelles?¹

(*Poésies*, p. 363)

Dans les vers de Laforgue, la peur irrépressible de la mort alterne avec une «nausée immense de la vie»,² un certain éccœurement cosmique qui fait que la mort semble préférable à la vie «incurablement triste», sur cette «scandaleuse planète»:³

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

(*Poésies*, p. 261)

Il ne s'agit pas de conquêtes, avec moi,
 Mais d'au-delà!

Oh! puissions-nous quitter la vie
 Ensemble dès cette Grand'Messe,
 Ecœurés de notre espèce
 Qui bâille assouvie
 Dès le parvis! . . .

(*Ibid.*, p. 289)

Je sondais grelottant d'effarement, de peur,
 L'énigme du Cosmos dans toute sa stupeur!
 Tout est-il seul? Où suis-je? Où va ce bloc qui roule
 Et m'emporte? — Et je puis mourir! mourir, partir,
 Sans rien savoir! Parlez! O rage, et le temps coule
 Sans retour! Arrêtez! arrêtez! et jouir?

.....

1 Pierre Reboul parle d'une crise physiologique, en hiver 1880—1881, à cause de laquelle Laforgue aurait pris peur de mourir. La conception du recueil projeté *Le Sanglot de la Terre* correspondrait à cette crise. Toujours d'après Reboul, cette «Chanson du petit hypertrophique», qui remonterait à l'année 1880, montre que le poète se croyait mourant à cause des «palpitations», dont il se souvient encore dans une lettre de novembre 1881. Voir Pierre Reboul, *Laforgue*, pp. 44 et 51 s.

2 *Poésies*, p. 406.

3 *Ibid.*, p. 251.

Tout se tait! Oh! l'espace est sans cœur! Un moment!
Astres! Je ne veux pas mourir! J'ai du génie!
Ah! redevenir rien irrévocablement!

(*Ibid.*, p. 349)

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

(*Ibid.*, p. 353)

Dans les passages suivants, le poète laisse percer son ironie. Le commencement et la fin des deux poèmes en question, «Les boulevards» et «Sonnet de printemps», forment un contraste saisissant. Dans le premier l'auteur, qui regarde la sortie des pâles ouvrières à midi, sursaute à la vue d'un corbillard, tandis que le début printanier du second rappelle ceux d'un Charles d'Orléans:

.....

Un frisson me secoua. — Certes, j'ai du génie,
Car j'ai trop épuisé l'angoisse de la vie!
Mais, si je meurs ce soir, demain, qui le saura?

Des passants salueront mon cercueil, c'est l'usage;
Quelque voyou criera peut-être: «Eh! bon voyage!»
Et tout, ici-bas comme aux cieus, continuera.
(*Poésies*, p. 455)

.....

Tout aime, tout convie aux amoureuses fièvres,
Seul j'erre à travers tout le dégoût sur les lèvres.
Ah! l'illusion morte, on devrait s'en aller.

Hélas! j'attends toujours toujours l'heure sereine,
Où pour la grande nuit dans un coffre de chêne,
Le Destin ce farceur¹ voudra bien m'emballer.
(*Ibid.*, p. 459)

C'est la complexité de l'existence qui met l'homme dans une situation ambivalente. D'un côté, l'individu peut en quelque sorte compter sur la

1 Cf. le juron méridional: coquin de sort!

bonté de l'univers »puisqu'il vit et que sa race a déjà longtemps duré».¹ Mais il doit en considérer aussi l'hostilité, puisqu'il est sûr de souffrir et de mourir. Ainsi, des forces discordantes qui habitent le plus profond de son être le sollicitent. Il traîne son existence pour ainsi dire sous la menace de la mort, qui peut être considérée comme le vrai but de la vie. Les vers de Paul Bourget, que Laforgue voulait insérer en épigraphe dans son recueil *Les plaintes*,² expriment bien l'ironie du sort humain:

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

L'ennui est aussi lié à un sentiment profond de la futilité 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. Dans le domaine de l'ironie, l'affirmation 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.»³

D'après Jankélévitch, deux éléments se heurtent dans l'ennui, qu'il appelle l'unité ironique,⁴ à l'instar de Kierkegaard: l'extrême douceur et l'extrême violence. Le Danois trouve que la seule unité que possède l'ironiste est précisément l'ennui, composé également de deux éléments contradictoires:

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.⁵

Dans ce même contexte Kierkegaard, amusé, parle de »quelque lord anglais membre itinérant d'un Spleen-Club», faisant sans doute allusion à lord Byron. Malicieux, il y loue aussi les mesures que prennent certains gouvernements pour prévenir l'ennui:

1 Fr. Paulhan, *Morale de l'ironie*, Paris, 1909, pp. 139 s.

2 Cf. la lettre du poète à sa sœur Marie, dans *Lettres II*, p. 20.

3 Pierre Mesnard, *Kierkegaard, sa vie, son œuvre, avec un exposé de sa philosophie*, pp. 45 s.

4 Jankélévitch, *op. cit.*, p. 161.

5 Mesnard, *op. cit.*, p. 63. Cf. la *coincidentia oppositorum* par laquelle Nicola de Cusa voulait dire que les choses incompatibles dans le fini se joignent dans l'unité infinie de Dieu. Bruno, Schelling et Hegel ont présenté des idées analogues.

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.

Il sera permis de tirer la conclusion qu'un terrain propice se prête à la neurasthénie dès qu'il y a une liberté et une oisiveté trop grandes. Il s'agit de ce que Karl af Geijerstam appelle une nouvelle «kultursjuka», maladie de culture minant ceux qui ne travaillent pas avec leurs muscles.¹ Ce sont sans doute, en partie au moins, le désœuvrement, une certaine facilité d'existence et le manque de «l'urgence vitale»² qui conduisent à l'humeur noire stérile. Rejoignant l'idée de tant de ses contemporains Laforgue, qui «se lasse de tout», note dans son cahier: «L'idéal de la vie. La vie inconsciente, végétative.»³

●n est dans un cercle vicieux: toute action perd sa 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.»⁴

Comme nous l'avons déjà vu, pour Laforgue, l'idéal, ce serait de retourner à une phase primitive de l'évolution:

Moi, je m'ennuie horriblement; je vais descendre peu à peu à l'état végétatif du corail.

(*Lettres I*, pp. 135 s.)

Ma vie est toujours affreusement la même. J'entre dans une période d'apathie, c'est pourquoi je me suis payé un néologisme: je me «madréporise».

(*Ibid.*, II, p. 122)

Les mêmes aspirations, le même refus de la vie active se dessinent dans «Le bon temps» de Jean Richepin; il y avoue qu'il ne regrette ni son enfance ni sa jeunesse, ni non plus l'heure où il rêvait de la gloire. Mais en revanche, il constate:

Je regrette le temps où, sans vœu, sans chimère,
Sans penser, végétant encore et non vivant,
Je n'étais qu'un fœtus au ventre de ma mère.⁵

1 Cité par Lindström, *Hjärnornas kamp*, pp. 118 s.

2 Expression de Jankélévitch, *op. cit.*, p. 9.

3 Laforgue, *Dragées*, p. 65.

4 Cf. Worcester, *op. cit.*, p. 129, où le passage est cité.

5 *Les blasphèmes*, p. 39.

Sur le plan psychologique, on peut sans doute parler ici d'une phase initiale de ce que Ribot appelle maladie de la volonté et qui dérive du fait que «toutes les incitations, extérieures et intérieures, sensations et idées restent sans action, nous laissent froids.»¹ Il s'agit d'une ébauche de l'état appelé aboulie par les médecins.

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.²

Voilà sans doute l'ironie de l'époque moderne aussi, au moins en partie. Aux moyens dont use la jeunesse actuelle pour échapper à son ennui appartiennent la violence, les excès, les stupéfiants. C'est par l'ivresse que Baudelaire, lui aussi, voulait échapper à l'ennui, cet «horrible fardeau du Temps».³

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.⁴

C'est la phase de l'ironie tragique que représente l'ennui, forme avancée de la mélancolie.⁵ Il signifie la mort spirituelle pour l'individu qui se sent tellement isolé qu'il est comme rayé du nombre des vivants, car «l'ennui est à l'âme ce que le néant est à l'esprit et ce que la mort est au corps».⁶

Au lieu de chanter *Te Deum laudamus*, l'ironiste fait un calembour et chante *Taedium laudamus*.⁷ 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.⁸

1 Th. Ribot, *Les maladies de la volonté*, 19^e éd., Paris, 1904, p. 53.

2 Jankélévitch, *op. cit.*, p. 161.

3 Voir *Le spleen de Paris*, dans *Œuvres complètes*, p. 338.

4 Jankélévitch, *op. cit.*, p. 162.

5 Voir Frye, *Anatomy of Criticism*, p. 297.

6 Marthe Veuille, *L'expression de l'ennui dans les images de Leconte de Lisle*, Genève, 1939, p. 61.

7 Laforgue, *Moralités légendaires*, p. 129.

8 Worcester, *op. cit.*, p. 128.

L'ironie cosmique, qui est une des manifestations de cet esprit, est appelée 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 des connaissances que l'on ne peut pas atteindre, aussi haut que puissent s'élever les aspirations et les calculs de l'homme. Devant cette perspective, ceux-ci se révèlent imparfaits et ridicules.

Ceux qui se sentent frustrés rendent l'offense, pour se dédommager moralement: l'ironie est la vengeance des vaincus, comme l'affirme Baudelaire. Or, l'épanouissement de la disposition railleuse va de pair avec l'âge d'ennui qui «se situe entre une ère de sentiment, celle de la mélancolie, et une ère intellectuelle, celle du pessimisme philosophique, qu'il a engendré».¹ Laforgue est un enfant de son époque.

¹ Sagnes, *L'ennui dans la littérature française*, p. 485.

Chapitre IV

LE GRAND CHANCELIER DE L'ANALYSE

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.*¹

Des premiers vers de Laforgue, écrits en 1878 et 1879, une grande partie avait été publiée dans le journal toulousain *La Guêpe*, en 1879. In s'agit de poésies de tendances espiègle, satirique et même macabre. Ces essais fort intéressants sont suivis d'une centaine de poésies d'inspiration philosophique et cosmique et qui devaient constituer un recueil appelé soit *Spleens cosmiques* soit *Sanglot de la Terre*. L'auteur renonce pourtant à ce projet et il est curieux de constater qu'il garde un silence presque absolu sur tout ce qu'il avait écrit entre 1878 et 1881, c'est-à-dire avant son départ pour l'Allemagne.

Vers la fin de l'année 1881, Laforgue raconte à son ami Charles Henry qu'il compose pas mal de vers mais que ses idées concernant la poésie changent. Il ajoute qu'après avoir aimé les développements éloquentes, puis Coppée et *La Justice* de Sully-Prudhomme, il devient quant à la forme — après avoir été aussi baudelairien — kahnesque et mallarméen.² 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 dans l'invention du vers libre.³ Au mois de février 1882, Laforgue écrit en ces

1 Laforgue cite ce passage, tiré d'*Hamlet* de Shakespeare, comme devise de sa poésie intitulée «Ballade». C'est moi qui souligne.

2 Laforgue, *Lettres I*, p. 66. Le poète écrit de Berlin.

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'écrivit ses vers libres qu'en 1886, il y avait déjà une évolution vers des idées et techniques nouvelles, dans ses œuvres antérieures. Il ne faut pas non plus négliger les vers libres de Marie Krysinska que les habitués du cercle des Hydropathes ont entendus dès 1879, selon G. Rodenbach, «La poésie nouvelle», dans la *Revue Bleue*, avril 1891, p. 426.

termes à son protecteur Charles Ephrussi, dans une lettre envoyée d'Allemagne: «Je me suis aperçu que mon volume de vers était un ramassis de petites saletés banales et je le refais avec rage.»¹ Une lettre du mois de décembre de la même année met bien en évidence 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!²

Cinq mois plus tard, il révèle à sa sœur Marie qu'il trouve stupide de faire la grosse voix et de jouer de l'éloquence. En effet, le pathétique caractérisant ses poésies philosophiques 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»,³ il écrit désormais de petits vers fantaisistes. L'épithète clownesque est très significative, comme nous le verrons plus loin. Le seul but de Laforgue est de «faire de l'original à tout prix»,⁴ 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 plaintes*. N'est-il pas logique qu'après la catastrophe qu'a subie la terre viennent les plaintes pleurant le malheur. D'après Frye, la plainte est soit un poème d'exil ou d'abandon soit une protestation contre la cruauté.⁵ 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^e siècle proteste contre la dureté du sort humain, sur un plan plus général.

Pendant ses années d'apprentissage, qui, au fond, continuent jusqu'à sa mort prématurée, les attitudes et les techniques de Laforgue changent presque sans cesse, comme nous avons déjà pu le constater dans le chapitre consacré à l'ironie cosmique. Après avoir, dans ses premiers vers, séjourné essentiellement dans le cosmique, il prétend devenir dilettante et proclame:

Primo: mes grandes angoisses métaphysiques
Sont passées à l'état de chagrins domestiques.
(*Poésies*, p. 125)

Le pathétique du désespoir cosmique disparaît et les phénomènes de l'existence monotone et banale sont présentés avec tout ce qu'ils ont de

¹ Laforgue, *Lettres I*, p. 112. Un choix arbitraire des poésies dont il s'agit ici fut publié posthument, en 1902, sous le titre de *Sanglot de la Terre*.

² *Lettres I*, p. 215.

³ *Lettres II*, p. 20.

⁴ *Ibid.*

⁵ Frye, *op. cit.*, p. 297.

futile et d'ordinaire. «La vie est grossière, c'est vrai», dit Laforgue et il ajoute: «Mais, pour Dieu! quand il s'agit de poésie, soyons distingués comme des œillets; 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.»¹ 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?»² 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 . . .³

Alain-Fournier, qui ne conteste pas le génie de Laforgue, semble l'avoir mal compris surtout à propos des «petites choses dont il n'a pas su se dégager», car il s'agit chez Laforgue de toute une esthétique de petites choses 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*, le poète promet:

Moi, ma trêve, confiant,
Je la veux cuver au sein de l'INCONSCIENT.⁴

Ces vers sont extraits du poème liminaire intitulé «Préludes autobiographiques», qui, au fait, jure manifestement avec le reste du recueil. Le poète écrit à Gustave Kahn, en mars 1885, à propos de l'édition des *Complaintes*:

¹ *Lettres II*, p. 21.

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

³ *Ibid.*, p. 72.

⁴ *Poésies*, p. 33. A noter l'insistance des majuscules.

Maintenant, sauf vos deux respects [Charles Henry et Gustave Kahn], je maintiendrais volontiers la pièce préface. Elle est faite avec les vers d'antan, elle est bruyante, et compatissable — elle est autobiographique. J'ai sacrifié un gros volume de vers philo d'autrefois parce qu'ils étaient mauvais manifestement, mais enfin ce fut une étape et je tiens à dire . . . qu'avant d'être dilettante et Pierrot j'ai séjourné dans le Cosmique.¹

Le même mois, il écrit encore:

J'ai insisté aussi pour le maintien de ma préface, cette préface qui est tout ce que je me permettrais du volume des vers philosophiques d'avant ta Tunisie.²

«Préludes autobiographiques» datent donc de 1880, époque où Laforgue avait déjà fait la connaissance de la philosophie de Hartmann. En insérant ce poème, plus ou moins remanié, dans le recueil des *Complaintes*, en 1885, il a voulu insister sur une évolution, un changement délibéré; il a voulu aussi, comme il le précise, mettre en relief les idées de la «Complainte du sage de Paris», qui devait clore le recueil.³ Ce poème prêche une attitude consistant à laisser passer, laisser faire au sein de l'inconscient, comme nous l'avons vu.

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 traîner son existence misérable sans trop se poser de questions. «Oh! la vie est trop triste, incurablement triste», dit le poète de «Soir de carnaval»,⁴ avec la mélancolie d'un adolescent, mais il ajoute ailleurs avec une nuance d'ironie: «Vivre est encor le meilleur parti ici-bas», ou bien: «Vivre à deux seuls est encor le moins imbécile.»⁵

1 *Lettres à un ami*, p. 79. Laforgue parle des vers philosophiques précités des années 1880 et 1881.

2 *Op. cit.*, p. 86. Gustave Kahn était parti pour la Tunisie, vers la fin de l'année 1880, ce qui prouverait que les vers cosmiques datent de cette année-là seulement. Laforgue a pourtant composé des poèmes de tendance philosophique, même après le départ de Kahn.

3 Ce recueil fut finalement clos par «Complainte des complaintes» et «Complainte-épitaphe»; n'empêche que la «Complainte du sage de Paris» reste pour ainsi dire le *credo* de Laforgue.

4 *Poésies*, p. 353. Ce poème a été inspiré par la «Sera del dì di fiesta» de Leopardi. Cf. Joseph M. Carrière, «Jules Laforgue and Leopardi», dans *Romanic Review*, février 1943, pp. 50 ss., et Maria Luisa Belleli, «Il linguaggio di Laforgue», dans *Le lingue straniere*, t. XI, janvier-février 1962, pp. 18 ss. Dans son article intitulé «Les poètes 'crepuscolari' et Laforgue», *ibid.*, Antoine Fongaro signale l'influence qu'a exercée le poète français sur des poètes italiens, de 1900 à 1910 environ.

5 *Poésies*, pp. 68 et 126.

1. Destruction de l'illusion

«L'ironie, c'est la gaieté un peu mélancolique que nous inspire la découverte d'une pluralité», dit M. Jankélévitch qui ajoute:

Nos sentiments, nos idées doivent renoncer à leur solitude seigneuriale pour des voisinages humiliants, cohabiter dans le temps et dans l'espace avec la multitude. On ne peut pas adorer plusieurs absolus.¹

C'est cette découverte d'une pluralité qui a inspiré à Laforgue sa mélancolie humoristique, sa technique de désillusionnement, typique de l'ironie romantique.

L'ironie cosmique est tragique dans son caractère fondamental. Celle que l'on appelle romantique et que quelques critiques rattachent à la précédente l'est également, d'après le classement de M. Worcester, car elle aussi naît du sentiment démoralisant de la relativité des connaissances humaines. 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 transcendantale».² Dans ce sens, l'objet des chapitres précédents pourrait presque tout aussi bien porter le titre d'ironie romantique. Pourtant, cette dénomination signifie d'après quelques critiques un genre plus restreint. Lorsque l'auteur crée exprès une illusion de beauté et puis la détruit tout d'un coup par un changement de ton, un commentaire personnel ou un sentiment violemment contradictoire, il s'agit de la destruction délibérée de l'illusion. C'est la technique des écrivains comme Goethe et Tieck, et surtout celle de Jean-Paul, Heine et Byron. Laforgue lui aussi s'en sert, aussi bien dans ses poèmes que dans ses nouvelles.

A l'instar de Hegel, le critique italien de Sanctis va jusqu'à condamner l'ironie en tant que destruction de l'illusion: «In questo sorriso, in questa presenza e coscienza del reale tra le più geniali creazioni è il lato negativo dell'arte, il germe della dissoluzione e della morte.»³

L'intervention de l'auteur est une des caractéristiques de l'ironie romantique. L'illusion de la réalité est rompue volontairement dans la nouvelle «Hamlet», où la parenthèse contient une rupture ironique de la part de l'écrivain:

¹ *L'ironie*, p. 39.

² Cf. Thompson, *The Dry Mock*, p. 77.

³ Francesco de Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, t. I, Bari, 1949, p. 416, cité par Wellek, *A History of Modern Criticism: 1750—1950*, t. IV, p. 105.

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

(*Moralités*, p. 59)

Dans «Le miracle des roses», le poète s'adresse directement à ses lecteurs:

Ah! que tout n'est-il opéra-comique! . . . Que tout n'évolue-t-il en mesure sur cette valse anglaise *Myosotis*, qu'on entendait cette année-là . . . au Casino, valse si déceamment mélancolique, si irréparablement derniers, derniers beaux jours! . . . (Cette valse, oh! si je pouvais vous en inoculer d'un mot le sentiment avant de vous laisser entrer en cette histoire!)

(*Ibid.*, p. 65)

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 la fiction. Ce procédé est fréquent surtout dans les nouvelles de Laforgue. Il semble parler au lecteur aussi à la fin de la strophe suivante:

Ses yeux disaient: »Comprenez-vous?
 »Pourquoi ne comprenez-vous pas?»
 Mais nul n'a voulu faire le premier pas,
 Voulant trop tomber *ensemble* à genoux.
 (Comprenez-vous?)

(*Poésies*, p. 296)

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

O routes, coteaux, ô fumées, ô vallons,
 Ma belle âme, ah! *récapitulons*.

Nous nous aimions comme deux fous,
 ●n s'est quitté sans en parler,
 Un spleen me tenait exilé,
 Et ce spleen me venait de tout. *Bon*.

(*Ibid.*, p. 296)

Car tout est misère, tout est automne,
 Tout est endurci et sans merci.

Et, si je t'avais aimée ainsi,
 Tu l'aurais trouvée trop bien bonne! *Merci!*
 (*Ibid.*, p. 309)

Bah! sortons, je verrai peut-être du nouveau.

.....

Bah! Couchons-nous. — Minuit. Une heure. Ah! chacun dort!
 (*Ibid.*, p. 444)

Dans les premiers vers du *Concile jérrique*, 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.
 (*Ibid.*, p. 181)

Au début, l'auteur semble être tout à fait sérieux, voire pathétique, puis il fait un «salut charmant et commence une autre mélodie», ce qui cause une rupture ironique.¹ Cette méthode est très bien caractérisée par Jean-Paul: «Les jaillissements chauds des sentiments sont suivis des douches froides de l'ironie.»²

Mlle Rowena Lockett 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.³ 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

1 Jankélévitch, *op. cit.*, p. 102.

2 Cité par J. T. Shipley (éd.), *Dictionary of World Literature*, New York, 1953, p. 235.

3 Yvor Winters, *In Defense of Reason*, Denver, 1947, p. 72.

le public, au cours de la lecture, à en croire Winters, qui recommande, pour remédier aux sentiments gratuits, la corbeille à papier et un nouveau commencement, au lieu de l'ironie.¹

Ce genre d'ironie, impliquant une corruption aussi bien des sentiments que du style, est suspect et inutile aux yeux de Winters. Il est pourtant assez fréquent chez Laforgue. L'impressionniste «Complainte de l'automne monotone», qui crée une atmosphère «moderne» avec ses détails pittoresques mais aussi tragiques, 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!

— 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'œillet ceux du chardonneret.
(*Poésies*, p. 66)

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 lecteur avait été plus ou moins berné. Il ne s'agissait que d'un de ces vieux calendriers comportant toutes sortes d'indications intéressantes. L'ironie naît lorsque le *moi* empirique du poète se substitue au *moi* lyrique métaphysique.²

D'après Winters, l'ironie romantique est une méthode d'utilisation de «double mood».³ Cela revient justement à dire que l'auteur produit une composition éloquente simplement pour l'anéantir par l'ironie ou par un

1 «Instead of irony as the remedy for the unsatisfactory feeling . . . the waste-basket and a new beginning»: Y. Winters (*op. cit.*, p. 73), qui acquiesce aussi à l'avis de Mlle Lockett.

2 Voir Ernst Behler, *Klassische Ironie, romantische Ironie, tragische Ironie*, Darmstadt, 1972, p. 45.

3 Winters, *op. cit.*, pp. 65 ss.

«anticlimax» moqueur;¹ 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*.»²

Laforgue riposte tout de suite: «Tout le monde me jette Corbière à la tête.»³ 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 traîner longtemps au rabais sur les quais de la Seine, est pourtant — rappelons-le — de l'année 1873.

Dans sa lettre à Trézenik, Laforgue admet qu'il a «un grain de cousinage d'humeur avec l'adorable et irréparable fou Corbière», mais il ajoute fermement: «Quant à ses procédés, point n'en suis.»⁴ 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.⁵

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»:⁶

Elle fuyait par l'avenue,
Je la suivais illuminé,
Ses yeux disaient: «J'ai deviné
Hélas! que tu m'as reconnue!»

.....

1 *Ibid.*

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

3 Laforgue, *Lettres II*, p. 136. Lettre à Léo Trézenik, août 1885.

4 *Ibid.*, p. 137.

5 Tristan Corbière, *Les amours jaunes*, Paris, 1953, p. X.

6 Terme de Jankélévitch; voir *op. cit.*, p. 102.

Gis, œillet, d'azur trop veiné,
 La vie humaine continue
 Sans toi, défunte devenue.
 — Oh! je rentrerai sans dîner!

(*Poésies*, p. 49)

Le poète ajoute encore un vers qui montre que l'on n'a pas affaire à la réalité: «Vrai, je ne l'ai jamais connue.»

Se plaçant sous l'égide de Kenneth Burke et de Malcolm Cowley, qui a écrit un article fort instructif sur Laforgue et son influence sur les auteurs américains, M. Melim appelle ce procédé la technique de «tangent endings». Après avoir soigneusement construit une histoire que le lecteur est amené à croire, le poète s'échappe par la tangente. Le dernier vers de la complainte étudiée s'ouvre sur un «paysage» tout à fait différent, pour emprunter le terme de M. Cowley.¹

Cette méthode de la «queue de poisson» est fréquente chez le grand ironiste allemand Henri Heine, avec lequel Laforgue avait fait de nouveau connaissance, en 1880—1881, et dont il avait dit dans un de ses premiers poèmes, intitulé «Epicurésisme» et cité ci-devant: «Heine, enfin, qu'aux plus grands je préfère.» C'est à lui qu'il emprunte aussi la devise de son recueil projeté, *Sanglot de la Terre*:

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

Pour M. Allemann, Heine est le véritable «Totengräber der romantischen Ironie». Il s'explique: bien que sa manie d'exécuter de déconcertantes ruptures de ton à la fin de ses poésies puisse se justifier en tant qu'expression de l'ironie romantique, elle signifie à proprement parler, du point de vue historique, un retour au principe de la pointe humoristique. Heine aurait également contribué à la création d'une erreur persistante, selon laquelle la conception de ce genre d'ironie serait due à un faux subjectivisme gratuit.²

Quelques pirouettes de Laforgue sont dignes de l'Allemand, ou presque:

Oui, ce monde est bien plat; quant à l'autre, sornettes.
 Moi, je vais résigné, sans espoir, à mon sort,
 Et pour tuer le temps, en attendant la mort,
 Je fume au nez des dieux de fines cigarettes.

¹ Voir Melim, *Another Study*, pp. 86 ss. M. Cowley avance que c'est Laforgue qui a inventé ce procédé. Il ne s'agit pourtant que d'une variante de la technique de désillusionnement à la Heine. Cf. M. Cowley, «Laforgue in America», dans *Jules Laforgue, Essays on a Poet's Life and Work*, éd. par Warren Ramsey, p. 14.

² Article de M. Beda Allemann sur l'ironie, dans le *Reallexikon*, p. 759.

Allez, vivants, lutez, pauvres futurs squelettes.
 Moi, le méandre bleu qui vers le ciel se tord
 Me plonge en une extase infinie et m'endort
 Comme aux parfums mourants de mille cassolettes.

Et j'entre au paradis, fleuri de rêves clairs
 Où l'on voit se mêler en valse fantastiques
 Des éléphants en rut à des chœurs de moustiques.

Et puis, quand je m'éveille en songeant à mes vers,
 Je contemple, le cœur plein d'une douce joie,
 Mon cher pouce rôti comme une cuisse d'oie.

(*Poésies*, p. 333)

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.»¹

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 renverse tout 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 précité de M. Winters semble justifié.

2. Auto-ironie

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 «Lovesong of J. Alfred Prufrock» d'Eliot. En voici la dernière strophe:

— Allons, dernier des poètes,
 Toujours enfermé tu te rendras malade!

¹ *Moralités*, p. 15.

Vois, il fait beau temps, tout le monde est dehors,
 Va donc acheter deux sous d'ellébore,
 Ça te fera une petite promenade.

(*Poésies*, p. 286)

Dans ces vers d'un prosaïsme piquant, la progression par «double mood» trouve une réalisation on ne peut plus concrète. Cette manière de finir en adressant 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 mon exemple, le poète s'entretient avec 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 divise mon *ego* en deux parties, l'une finie, l'autre infinie; et je fais se confronter la dernière avec la première.¹

Ce phénomène de la personnalité double, la *Doppelgänger*, a fasciné surtout les romantiques allemands, mais aussi les Anglais et les Français.² 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 du masque italien.³

En France, les études de Ribot sur les perturbations de la sensibilité générale qui conduisent à l'illusion d'être double⁴ ont exercé une influence considérable sur les auteurs de l'époque.

C'est avec un art raffiné que Laforgue décrit l'inadaptation de l'homme, ses hésitations et son indifférence, son attitude quasi maniérée de *Doppelgänger*, typique du romantisme, dans l'«Autre plainte de l'orgue de Barbarie». Avec ses répétitions ressemblant à l'*annominatio*, figure acousti-

1 Cité par Thompson, *The Dry Mock*, p. 66.

2 Dans son compte rendu de l'ouvrage de Haakon Chevalier, *The Ironic Temper*, dans *The Criterion*, t. XII, 1933, p. 469, Eliot fait allusion au dédoublement de la personnalité chez Laforgue.

3 Cité par Thompson, *loc. cit.*,

4 Th. Ribot, *Les maladies de la personnalité*, 10^e éd., Paris, 1903, pp. 38 ss. et 139 ss.

que des Anciens, la première strophe fait penser à un Rutebeuf, auteur de complaintes médiéval, et coïncide curieusement avec un passage du *Tournoiement Antechrist*¹ de Huon de Méry, un autre trouvère du XIII^e siècle:

Prolixe et monocorde,
Le vent dolent des nuits
Rabâche 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 malhûreux!

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 malhûreux!

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

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

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

1

. . . l'arc du firmament
Qu'encorda d'une doce corde
La Dame de miséricorde . . .

D'après l'édition de P. Tarbé, Reims, 1851, p. 39.

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

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 malhûreux!

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 malhûreux!

(*Poésies*, pp. 71 s.)

L'ennui profond qui se dégage de ce poème est reflété par la nature elle-même. Chez Laforgue comme chez Verlaine, le paysage devient en effet un paysage d'âme: les côtes sont en sanglots et le vent désespéré veut se pendre. Le thème du suicide trouve ici une expression fort originale. La tristesse de la saison exprime celle de toute l'époque de la décadence. Cette mélancolie serait conventionnelle et sans intérêt s'il n'y avait pas une certaine ironie, un détachement artistique, grâce en partie au dédoublement de la personnalité. L'alternance rythmique et le refrain à la forme curieuse et humoristique, évoquant l'orgue de Barbarie, ainsi que le ton familier et le choix des mots en partie homophones, relèvent de l'esthétique de l'inconscient. Il s'agit — me semble-t-il — d'un monologue intérieur, au cours duquel le moi scrute le train-train de l'existence. A des intervalles réguliers, il se questionne lui-même en se tutoyant, et avec un certain énervement.

T. S. Eliot, qui a fortement subi l'influence de Laforgue, écrit dans «The Lovesong of J. 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 «suppressed you».¹ Ce genre de dédoublement figure encore chez Laforgue dans l'«Autre complainte de Lord Pierrot», par exemple:

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

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.»¹

A noter, dans le deuxième vers, le pluriel du pronom personnel sujet, tandis que le pronom atone, complément d'objet direct, ainsi que l'adjectif possessif se mettent au singulier. Dans la suite, le poète se sert du singulier. Voici deux autres exemples 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.
 (*Poesies*, p. 279)

Je regarde sans voir fouillant mon vieux cerveau,
 Et machinalement sur la vitre ternie
 Je fais du bout du doigt de la calligraphie.
 Bah! sortons, je verrai peut-être du nouveau.

.....

Je mange, et baille, et lis, rien ne me passionne . . .
 Bah! Couchons-nous. — Minuit. Une heure. Ah! Chacun dort!
 Seul, je ne puis dormir et je m'ennuie encor.
 (*Poesies*, p. 444)

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 ne l'empêche pas de se moquer de ses propres convictions.² Après avoir raillé tout ce que le monde considère comme sacré: Dieu, univers, amour, le héros rebelle commence à se moquer de lui-même.³

Ainsi, par voie de conséquence, l'ironie aboutit à un subjectivisme qui met en question le sujet lui-même, qui le libère de lui-même: à l'auto-ironie. En remplaçant l'objectivité par la subjectivité, on prend le sujet lui-même comme objet d'une distanciation ironique. On devient libre vis-à-vis de soi-même. Conscient de ce fait, on risque de supprimer la responsabilité éthique en matière de ses actions. Il peut s'agir aussi d'une duplicité de la part de l'ironiste: il y a des cas où l'auteur ne fait pas l'important, pour souligner sa modestie.⁴

1 *Poesies*, p. 85. C'est moi qui souligne.

2 I. Babbitt, *Rousseau and Romanticism*, New York, 1957, p. 263.

3 Cf. Glicksberg, *The Ironic Vision in Modern Literature*, p. 3.

4 Voir Mme Vera Deblue, *Anima naturaliter ironica — Die Ironie in Wesen und Werk Heinrich Heines*, dans *Europäische Hochschulschriften*, série I, t. 26, Berne, 1970, pp. 67 s.

Dans les «Préludes autobiographiques», Laforgue se moque de son désespoir cosmique et de sa suffisance d'antan:

Je veux parler aux Temps! criais-je. Oh! quelque engrais
 Anonyme! Moi! mon Sacré-Cœur! — 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!
 (*Poésies*, p. 32)

Ces vers représentent une attitude ironique propre au romantisme: les auteurs de cette école étaient des introvertis par principe et non pas uniquement par leur tempérament.¹ Les décadents et les symbolistes le furent également, mais sans doute avec moins d'artifice et de pompe.

Le poème «A Paul Bourget»,² lequel ouvre le recueil *Les complaints*, est également saturé d'auto-ironie et crée une image fort romanesque, sur plusieurs plans:

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 du «brave bouddhiste» qui est «sans but» et «pervers» et

¹ Voir Thompson, *op. cit.*, p. 63.

² *Poésies*, p. 29. Laforgue a dédié le recueil en question à Paul Bourget, dont il avait fait la connaissance en 1881 et avec qui il resta lié jusqu'à la fin de ses jours. Au début, Bourget lui servait d'autorité littéraire. Le dimanche, le jeune poète lui apportait ses écrits pour avoir une critique compétente. En 1886, il écrivit sur son aîné un petit article fort spirituel pour *Les hommes d'aujourd'hui*, Paris, 1886. Il y dit entre autres: «Paul Bourget est humainement et inhumainement adorable. Ah! cela suppose beaucoup par le temps qui court.» Cf. Jules Laforgue, *Stéphane Vassiliev*, Vésénaz près de Genève, 1946, pp. 86 ss., où l'éditeur, François Ruchon, a publié également l'article en question.

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

(*Poésies*, p. 29)

Les romantiques concevaient le génie comme quelque chose d'unique, comme une loi se suffisant à elle-même et qui venait de Dieu.¹ Chez Lafor-
gue, c'est l'Un-Tout, l'Inconscient, qui fait naître le talent.² Ainsi, à l'instar
des romantiques, il croit à la supériorité, à la divinité même de l'homme de
génie, de l'artiste; cela n'empêche pas que l'auto-ironie perce, par exemple,
dans les strophes suivantes:

— Vrai! la vie est pour les badauds;
● Quand on a du dieu sous la peau,
On cuve ça sans dire mot.

L'obélisque quadrangulaire,
De mon spleen monte; j'y digère,
En stylite, ce gros Mystère.

(*Poésies*, p. 102)

Aussi, comme le souligne M. Babbit, n'y a-t-il pas de contrôle supérieur
au génie. A cause de l'absence totale d'un 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.³ Ainsi, il y a toujours
deux personnages, deux *ego*, dont l'un surveille et critique sur le vif les
élans subjectifs de l'autre, autrement dit ce qui a été dit ou fait.⁴

Le Suédois Birger Sjöberg a créé un personnage double, un trouble-fête,
qu'il appelle «Blamageguden», «Dieu blâmeur», ou «Contrôleur», et qui tient
l'auteur sous un contrôle sévère.⁵ Les interventions de ce personnage res-
semblent parfois à celles du moi laforguien, tel qu'il se manifeste, par
exemple, dans le poème «Avertissement»:

1 Voir Thompson, *op. cit.*, p. 66, et cf. O. Walzel, *Deutsche Romantik*, t. I, Leipzig—Berlin, 1918, pp. 36 et 58.

2 Cf. la présente étude, p. 43.

3 Babbit, *op. cit.*, pp. 261 et 265.

4 Voilà la dissociation de la sensibilité dont parle M. Van O'Connor. Cf. la présente étude, p. 23.

5 Voir Ingemar Wizelius, «Birger Sjöberg — autodidakten», dans les publications de Birger Sjöberg sällskapet, Göteborg, 1969, et Birger Sjöberg, *Kvartetten som sprängdes*, Stockholm, 1961, pp. 296 ss.

Alors, j'ai fait d' la littérature;
 Mais le Démon de la Vérité
 Sifflotait tout l' temps à mes côtés:
 »Pauvre! as-tu fini tes écritures . . .»
 (Poésies, p. 193)

Baudelaire se rend nettement compte de la duplicité du moi. Pour que le comique se dégage, il faut d'après lui deux êtres en présence. Il continue en parlant des gens qui développent en eux le sentiment du comique, ce qui constitue un phénomène artistique dénotant dans l'être humain l'existence d'une dualité permanente, la puissance d'être à la fois soi et un autre. Ainsi, pour qu'un homme qui tombe rie de sa propre chute, il faut qu'il soit »un philosophe, un homme qui ait acquis, par habitude, la force de se dédoubler rapidement et d'assister comme spectateur désintéressé aux phénomènes de son *moi*».¹

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 physique pour le reporter à leur *surmoi*, ce dernier étant à concevoir génétiquement comme l'héritier de l'instance parentale. Il tient souvent le *moi* sous une sévère tutelle, continuant à le traiter comme autrefois les parents — ou le père — traitaient l'enfant.² 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 la 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, 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.³ Chez Laforgue, cet état de choses pourrait être illustré, entre autres, par la »Complainte des débats mélancoliques et littéraires»,⁴ où il y a une portion remarquable d'analyse psychologique du *moi*, d'autopitié 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

1 Baudelaire, *De l'essence du rire*, dans *Œuvres complètes*, 1951, p. 717.

2 Cité par André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, 1940, p. 13.

3 Babbit, *op. cit.*, p. 264.

4 *Poésies*, pp. 122 ss. C'est un poème on ne peut plus »laforguien», dont je cite les vers plus d'une fois.

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.

Je possède un propre physique,
 Un cœur 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 cœur, de grâce, laisse!
 Lorsque j'y songe, en vérité,
 J'en ai des sueurs de faiblesse,
 A choir dans la malpropreté.

Le cœur me piaffe de génie
 Eperdûment pourtant, mon Dieu!
 Et si quelqu'une 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 truquages marquent la division spirituelle de son moi.¹

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 romantiques, par contre, reflète une confusion, une velléité morale ou le peu d'intérêt que ces derniers apportent à leurs poèmes.² C'est un moyen d'autoprotection et d'auto-enchantement; c'est le ton particulier de la prudence égoïste que l'amateur emploie lorsqu'il parle de son chef-d'œuvre comme d'une bagatelle.³

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.⁴

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. Son seul centre d'intérêt semble être le *moi*, comme c'est le cas de tout le romantisme. Schlegel lance le slogan: »Ein Künstler ist, wer sein Centrum in sich selbst hat.»⁵ 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 c'était un vaurien, personnage favori de cette école.⁶

La poésie de Laforgue citée en dernier est une manifestation remarquable de l'auto-ironie, sous une forme des plus équilibrées. Une ironie douce se dégage aussi des passages suivants, extraits des *Derniers vers*:

1 Thompson, *op. cit.*, p. 69.

2 *Ibid.*, p. 66.

3 W. K. Wimsatt et C. Brooks, *Literary Criticism, A Short History*, New York, 1957, p. 380.

4 Jankélévitch, *L'ironie*, p. 17.

5 Cité par H.-E. Hass, *Die Ironie als literarisches Phänomen*, Bonn, 1950, p. 223.

6 Wimsatt et Brooks, *loc. cit.*

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

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

Ainsi donc, pauvre, pâle et piètre individu
 Qui ne croit à son Moi qu'à ses moments perdus,
 Je vis s'effacer ma fiancée.

(*Poésies*, p. 284)

Hélas! hélas! et plus la faculté d'errer,
 Hypochondrie et pluie,
 Et seul sous les vieux cieux,
 De me faire le fou,
 Le fou sans feux ni lieux
 (Le pauvre, pauvre fou sans amours!)
 Pour, alors, tomber bien bas . . .

(*Ibid.*, p. 306)

L'ironie romantique du poète, dont les deux pôles, les deux *ego*, sont «Moi-le-Magnifique», mal compris et mélancolique, et le Pierrot jongleur, est un spécimen typique du genre. C'est sans doute avec raison que l'on tient Laforgue pour le plus grand représentant français de l'ironie romantique.¹ A l'instar de ses prédécesseurs, les romantiques ses compatriotes, il voulait 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.²

Le dialecticien Proudhon considère l'ironie comme la vraie liberté. Elle nous libère de l'ambition du pouvoir, de la servitude des partis, du respect de la routine, du pédantisme de la science, de l'admiration des grands personnages, des mystifications de la politique, du fanatisme des réformateurs, de la superstition de ce grand univers et de l'adoration de nous-mêmes.³

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

2 Voir Walzel, *Deutsche Romantik*, t. I, p. 34, et t. II, p. 30.

3 Voir Pierre-Joseph Proudhon, *Les confessions d'un révolutionnaire*, 3^e éd., Paris, 1851, p. 342.

Chapitre V

LES PIERROTS

*Jonglons avec les entités,
Pierrot s'agite et Tout le mène!*
Laforgue

Parmi les images du monde populaires que nous fournissent les satiristes figurent, outre celle du spectacle de marionnettes, celles de l'asile d'aliénés ou du carnaval des fous. Dans la littérature, ceux-ci forment deux catégories: les vrais ignorants et les autres. Le lecteur ou le spectateur est censé trouver risible la stupidité des premiers, tandis que les deuxièmes sont tenus pour des fous par les autres personnages, mais reconnus par l'audience comme diseurs de vérités interdites. Mais c'est aussi dans un but tout à fait différent que le satiriste peut prétexter une maladie mentale: pour se permettre une distorsion, une tournure indirecte, ou bien encore pour se protéger contre un censeur éventuel.¹

Pour l'observateur désabusé qu'est Laforgue, le siècle est une «étourdissante foire» ou, si l'on veut, un *theatrum mundi*, comme il l'était déjà pour l'Antiquité et, surtout, pour un Shakespeare. Selon l'avis de R. R. Bolgar, l'attitude générale de notre poète est celle d'un spectateur permanent qui voit la plus grande partie du jeu.² Il est donc logique qu'il décrive l'homme sous le masque d'un clown, sous le chapiteau.

Dans sa *Lutezia*, Henri Heine considère l'existence comme une «ungeheure Tragödie, die der liebe Gott auf der Erde aufführen lässt».³ Il développe sa pensée dans une lettre. L'ironie est d'après lui l'élément primordial de toute tragédie car, à moins de devenir antipoétique, on ne peut présenter ce qu'il y a de plus effroyable que sous la forme bariolée du ridicule, en guise d'accommodement. C'est pourquoi Shakespeare fait dire au clown les

1 Voir M. Leonard Feinberg, *Introduction to Satire*, Iowa, 1967, pp. 48 s.

2 L'article «The Present State of Laforgue Studies», dans *French Studies*, t. IV, Oxford, juillet 1950, p. 199.

3 Cité par Mme Debluë, *op. cit.*, p. 30.

choses les plus affreuses dans le *Roi Lear*, c'est pourquoi Goethe choisit comme cadre des pires abominations de son *Faust* le spectacle de marionnettes, et c'est enfin pourquoi un poète encore plus grand, notre Seigneur, a mêlé dans toutes les scènes d'horreur de cette vie une bonne dose de bouffonnerie.¹

Selon Feinberg, le recours au masque ou à la *persona*, la prétention d'être un autre est l'artifice favori des satiristes. Leurs *personae* vont de l'ingénu au sophistiqué, du brave homme au cynique invétéré.² Le masque le plus important de Laforgue, je le répète, est celui du pierrot, personnage qui embrasse la complexité précitée. Sur ce point, notre auteur ne se trouve pas seul. La sensibilité et le désir poétique de s'évader, typiques du XIX^e siècle, ont trouvé leur symbole dans ce représentant par excellence de la mélancolie humoristique.³ Arthur Symons souligne dans son *Ver sacrum* que Pierrot est le type même de l'époque en question.⁴

Les vingt-trois poésies qui portent les titres «Pierrots» et «Locutions des Pierrots» forment une partie essentielle de son deuxième recueil, *L'imitation de Notre-Dame la Lune*.⁵ 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 dû au hasard.

Le cirque était très à la mode dans la France du XIX^e siècle. Les frères Goncourt écrivent en 1859 que le théâtre les ennue 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.⁶ C'est dans *Les frères Zemganno*, curieux mélange de rêve et de souvenirs, qu'Edmond de Goncourt devait décrire plus tard, en 1879, le monde fascinant et tragique du cirque.

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.⁷ En Allemagne, il allait fréquemment voir le cirque à Berlin, une fois même à cinq reprises de suite. Il écrit à Madame Miltzer: «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'a manqué ma destinée.»⁸

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 antiques

1 Lettre de Heine à Friederike Robert, citée par Mme Debluë, *loc cit.*

2 Feinberg, *op. cit.*, pp. 194 et 198.

3 Cf. Hans H. Hofstätter, *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende*, p. 185.

4 Cité par Hofstätter, *loc cit.*

5 On sait que Laforgue possédait l'*Imitation de Jésus-Christ* de Spinoza. Voir *Lettres I*, p. 160.

6 Frères Goncourt, *Journal*, t. I, p. 291.

7 Voir, par exemple, les *■ragées*, pp. 13 s.

8 *Lettres I*, p. 123.

Saturnales païennes. 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.

Pourtant, le Pierrot habillé de blanc, particulièrement à la mode au XIX^e siècle, descend surtout d'un personnage masqué de la *commedia dell'arte*.¹ Le premier bouffon qui ne portait pas le masque était Pagliaccio, farceur de l'ancien théâtre napolitain. 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^e siècle. Lui aussi avait la figure enfarinée mais, en plus, il était vêtu de blanc et présentait déjà un caractère fort complexe.² 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 exemple, dans les pièces de Molière et de Marivaux. Il ressemble beaucoup à Pedrolino, mais c'est plutôt un homme pratique. Tandis que la période la plus brillante du règne du Pierrot ne devait arriver qu'avec le XIX^e siècle, l'Arlequin est de préférence l'homme de l'Ancien Régime.³

Avec l'acteur Giaratoni, Pierrot le clown, vêtu de la blouse blanche de paysan français, devient un valet ignorant et naïf, dans le théâtre italien. D'après Sentenac, ce bouffon qui acquiert une grande popularité ressemble beaucoup au Charlot du cinéma.⁴ Il chante et danse mais, la plupart du temps, 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», que ce dernier est devenu éternel; on a prétendu que la musique en a été composée par Lulli, mais cette attribution a été contestée.⁵ Sous Louis XV, Pierrot jouit déjà d'une telle vogue que les soldats d'un régiment d'infanterie portant uniformes blancs et perruques à frimas sont appelés précisément «pierrots».⁶

A l'instar de son aïeul Pedrolino, Pierrot est un composé de bon sens et de simplicité. Ainsi, il tient du Sancho Pança de Cervantès, à la fois crédule et sceptique, prototype de l'éternel franc-parleur rustique qui ne s'étonne de rien et se prête aux fantaisies dont il raille tranquillement l'absurdité. C'est le type même d'une vérité qui ne passe ni ne change.

1 Georges Doutrepoint, *Les types populaires de la littérature française*, t. II, Bruxelles, 1927, pp. 47 ss. Cf. aussi Paul Sentenac, *Mémoires de l'ami Pierrot*, Paris, 1923, pp. 30 ss. Il s'agit de l'édition d'une conférence que le poète Paul Sentenac a faite au cabaret littéraire «Caméléon», lors de la mi-carême, bon moment pour Pierrot, comme le souligne Susanne Tessier, dans la préface du livre en question.

2 Voir Maurice Sand, *Masques et bouffons*, t. I, Paris, 1860, p. 257. Cf. aussi Paul Sentenac, *op. cit.*, p. 31.

3 Cf. Doutrepoint, *op. cit.*, p. 44.

4 Sentenac, *op. cit.*, p. 33.

5 Voir Doutrepoint, *op. cit.*, p. 52, et Sand, *op. cit.*, t. I, p. 265.

6 Sentenac, *loc. cit.*, et Sand, *loc. cit.*, note; ce dernier cite Edouard Fournier qui parle des gardes-françaises appelés pierrots, à cause de leur uniforme blanc.

Dans un de ses tableaux les plus célèbres, Watteau immortalise Gilles.¹ Inspiré par la comédie italienne, il a peint aussi des personnages appelés Pierrot et Arlequin, «Harlequin Jaloux», etc. Les frères Goncourt ont donné une image vivante de ce monde figurant dans les toiles 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.²

Les œuvres de Watteau, rendues célèbres en partie aussi par *L'art du XVIII^e siècle* des Goncourt, ont visiblement inspiré les écrivains de l'époque,³ entre autres et tout spécialement Laforgue, comme il le laisse entendre dans ses lettres.

Le Pierrot doit sa célébrité également à deux mimes excellents, Deburau père et fils, qui en firent un type nouveau au théâtre des Funambules, au XIX^e siècle. Baudelaire avait vu la création plutôt ironique et recherchée de Deburau père «pâle comme la lune, mystique comme le silence».⁴ 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 . . .»⁵

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 Deburau comme un homme artificiel. Interprété par le célèbre mime, le personnage a donc perdu, ne fût-ce que partiellement, son caractère purement bouffon.⁶

D'après Théophile Gautier, le rôle de Pierrot s'était élargi, agrandi, avec Deburau; il avait fini par occuper toute la pièce. Sous la forme et la casaque de l'illustre bohémien, Pierrot prenait des airs de maître et un aplomb qui

1 Dans son *op. cit.*, t. I, p. 276, Maurice Sand écrit: «Le Gilles français au dix-huitième siècle procède naturellement de Pierrot. Sa figure enfarinée prend sous le pinceau de Watteau cette élégance de lignes, ce charme naïf et comique tout à la fois que nous connaissons tous.» — Plus tard, vers 1904, le jeune Picasso devait peindre des arlequins tristes et des acrobates souffreteux.

2 Edmond et Jules Goncourt, *L'art du XVIII^e siècle*, t. I, Paris, 1881, pp. 5 s.

3 Voir Verlaine, *Œuvres poétiques*, Paris, 1969, pp. 67 à 71, 83 et 94, et aussi le *Ver Sacrum* d'A. Symons.

4 Baudelaire, *Œuvres complètes*, p. 723.

5 *Ibid.*

6 Nous avons le témoignage précieux de Maurice Sand qui, avec sa célèbre mère, avait assisté à une représentation au théâtre des Funambules, en 1846, peu avant la mort de Deburau père.

ne lui convenait pas; il donnait des coups de pied et n'en recevait plus; c'est à peine si Arlequin osait lui effleurer les épaules de sa batte; Cassandre y regardait à deux fois avant de le souffleter. La personnalité si forte du grand acteur débordait le type.¹

Par la suite, Pierrot est devenu sophistiqué et plutôt mélancolique. Chez les écrivains naturalistes, il l'est également, malgré une certaine gaieté communicative. Comme le précise Hauteœur, 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.»²

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^e siècle. On le retrouve chez la plupart des poètes de l'époque: Gautier, Verlaine, Mallarmé, Banville, etc. Sur Pierrot sceptique, Huysmans et Hennique ont écrit un petit 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, tandis que Willette a consacré à Pierrot, poète de Montmartre, tout un journal qu'il publia de 1881 à 1891.

J'ai déjà cité la lettre où Laforgue écrit à un de ses amis: «Avant d'être dilettante et pierrot j'ai séjourné dans le Cosmique.» C'est surtout au Pierrot des Deburau que fait penser 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,³ bref, un personnage fort complexe. Il nous fait songer 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.»⁴ Pareil personnage éphémère apparaît déjà dans *Les complaints*, 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.

1 Cité par Sand, *op. cit.*, t. I, p. 284.

2 L. Hauteœur, *Littérature et peinture en France du XVII^e siècle au XX^e siècle*, Paris, 1942, p. 171. — *L'homme qui rit* de Victor Hugo est un clown malgré lui.

3 Léon Guichard, *Jules Laforgue et ses poésies*, p. 108.

4 *L'Art* du 16 novembre 1865.

Que le Christ l'emporte!
 Béons à la Lune,
 La bouche en zéro.

(*Poésies*, p. 83)

Dans le juron interpolé, le normal «diable» est remplacé irrévérencieusement par «le Christ». 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^e siècle, qui a fait la connaissance de tous les mouvements artistiques et philosophiques. Dans la suite de la poésie Lord Pierrot prie, tel un hartmannien convaincu:

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

La strophe précédente correspond à l'attitude séculaire de Pierrot, personnage que l'on peut caractériser avec raison comme page ou valet de la lune. 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.¹

Dès le début de sa carrière littéraire, Laforgue a éprouvé une certaine attirance pour la lune. Dans une «chronique parisienne», parue le 4 mai 1879 dans *La Guêpe*, le poète parle d'une façon révélatrice de l'astre de la nuit: «Tout dormait dans le vieux Paris. La lune ressemblait à une belle médaille neuve; j'en étais intrigué . . . Je ne suis pas curieux; mais j'aurais voulu savoir ce qui avait pu inspirer cette bizarre fantaisie à Phœbé, la blonde. — Bah! finis-je bientôt par me dire, tout le monde a ses petites manies et la lune . . .»²

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.³ Les «dandys de la lune»⁴ sont à première vue des petits Bouddhas sur le chemin du Nirvâna, mais leur rôle semble être aussi 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

1 Thurston Hopkins, cité par M. Ojala, dans *Aestheticism and Oscar Wilde*, t. II, p. 63.

2 Jules Laforgue, *Les pages de La Guêpe*, textes publiés et annotés par J. L. Debauve, Paris, 1969, p. 97.

3 Guichard, *op. cit.*, pp. 99 ss., et surtout 104.

4 Laforgue, *Poésies*, p. 146. D'après L.-P. Fargue, «Jules Laforgue», p. 785, la lune de Laforgue est la mort.

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:

C'est, sur un cou qui, raide, émerge
D'une fraise empesée *idem*,
Une face imberbe au cold-cream,
Un air d'hydrocéphale asperge.

(*Poésies*, p. 145)

De même que les clowns traditionnels, ils ont tous une bouche peinte très rouge, au milieu d'un visage blanc. Ils portent un serre-tête noir en soie.¹ 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 consiste dans les manières dandy,² 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.³ Cependant, la fleur des Pierrots n'est point un œillet ou une autre fleur de même prestige:

A leur boutonnière fait bien
Le pissenlit des terrains vagues.

(*Poésies*, p. 145)

La vulgarité de la plante elle-même, soulignée par son lieu d'origine peu noble,⁴ ainsi que la constatation adéquate qu'elle sied bien à ses porteurs — style *matter-of-fact* — relèvent du comique. Ce dernier trait est accentué aussi par les deux vers précédents qui parlent du 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 décrit en des termes de stricte *respectability*.⁵

1 Celui de Deburau était en velours noir; voir Sand, *op. cit.*, t. I, p. 284.

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'œillet vert de Wilde, dont les goûts extravagants sont parodiés dans la *Patience* de W. S. Sullivan. Cf. M. Aatos Ojala, *Aestheticism and Oscar Wilde*, t. I, p. 52. — Il y a également lieu d'alléguer ici la farce *Les noces de Pierrot*, jouée par Deburau six cents fois, au théâtre des Funambules, et dont parle Champfleury. Pierrot y paraît avec son costume de fiancé, un bouquet à la boutonnière; voir Sand, *op. cit.*, t. I, p. 291.

3 Henri Bergson, *Le rire*, Paris, 1962, 173^e éd., p. 94.

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

5 Ce mot anglais est employé par Bergson, *op. cit.*, p. 96.

Le costume et le cœur des Pierrots sont blancs, couleur qui symbolise la pureté,¹ et leurs mets le sont également, la plupart du temps: du riz blanc et des œufs durs.² En outre, ils se nourrissent d'azur, aliment peu substantiel, mais allant de soi à ceux qui veulent «s'inoculer à jamais la Lune fraîche»:³

Ils vont, se sustentant d'azur!
Et parfois aussi de légumes,
De riz plus blanc que leur costume,
De mandarines et d'œufs durs.

(*Poésies*, p. 145)

Ceux qu'a créés Laforgue ne ressemblent donc pas aux clowns habituels qui sont traditionnellement plutôt des gourmands et des 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!

(*Poésies*, p. 145)

1. Pierrot — ingénu

Pierrot, figure centrale de l'œuvre de Laforgue, son porte-parole, pour ainsi dire, représente l'ironie de manière⁴ 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, la manipulation d'un

1 Laforgue parle des «blancs parias» et des «purs pierrots», dans le poème IV de la série «Pierrots», dans *Poésies*, p. 148.

2 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 *Lettres I*, p. 128.

3 *Poésies*, p. 136. — S'identifiant avec le clown, dans la strophe qui suit, le poète ferait-il allusion à Mallarmé qui fut hanté par l'Idéal poétique, par l'Azur; voir aussi p. 52 de la présente étude. Cf. aussi Verlaine, «Art poétique».

4 J'ai déjà fait allusion à Pierrot à propos de l'ironie romantique; voir la présente étude, p. 103. Ce n'est pourtant pas un personnage typique de l'école romantique.

personnage littéraire.¹ 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 manifestation est le clown, chez Laforgue. On est en présence de ce qui a été appelé aussi l'ironie de naïveté et qui se situe entre les ironies verbale et dramatique. Il s'agit au fond d'une simulation d'innocence et de simplicité que Socrate avait déjà faite sienne et qui a été illustrée par les clowns de Shakespeare, l'*Idiot* de Dostoïevski, etc.²

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^e et du XVIII^e siècles. Cet aspect se trouve dans des ouvrages comme *Don Quichotte*, les *Lettres persanes*, *Candide*, *Les voyages de Samuel Gulliver*, etc. Leur héros 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, même s'il s'en étonne parfois.

L'expression «satire de l'ingénu» doit son deuxième terme au titre du conte de Voltaire. Selon M. Frye, l'ingénu voltairien est une figure pastorale et, comme telle, tout indiqué pour la satire. Il oppose des standards simples à une rationalisation complexe de la société.³ Pierrot, ce me semble, est un ingénu, un étranger, qui par des répliques quelquefois bien paradoxales nous fait voir l'absurdité de la condition humaine.

Le personnage de Voltaire ou de Swift a abouti à la «simple soul» des romans satiriques modernes, tels ceux de Huxley ou de Waugh, qui représentent une nouvelle formule dans le développement du thème de l'ingénu, à en croire Worcester.⁴ Celui-ci caractérise les antihéros modernes 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 un kaléidoscope, que nous voyons une civilisation violente, chaotique et futile.⁵ 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 examinons la vie et le sort d'une famille américaine. Le célèbre romancier a réalisé littéralement l'idée de Shakespeare concernant l'existence:

. it is a tale
Told by an idiot.⁶

1 Worcester, *The Art of Satire*, p. 76. Dans son *Dry Mock*, M. Thompson emploie le terme «ironie de caractère», pour désigner l'ironie de manière.

2 Cf. Preminger (éd.), *Encyclopedia*, p. 407.

3 Frye, *Anatomy of Criticism*, p. 232.

4 Worcester, *op. cit.*, p. 106.

5 *Ibid.*

6 William Shakespeare, *Macbeth*, Oxford, 1957, p. 110.

Une variante moderne de l'ironie de l'ingénu se trouve dans les romans de Kafka, où le personnage de M. K. est exposé à des 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 dont il est 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 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.¹ 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 disparité de ce personnage. Ce double trait, dû à l'inconscient que le poète appelle Tout, est souvent exposé:

Pierrot s'agite et Tout le mène!
Laissez faire, laissez passer;
Laissez passer, et laissez faire:
Le semblable, c'est le contraire.

(*Poésies*, p. 84)

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.² 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 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, par lequel l'homme est gouverné, d'après la philosophie de Hartmann. Ils personnifient cette «société un peu bien mêlée» de la «Ballade»:

¹ Worcester, *loc. cit.*

² Fr. Paulhan, *Morale de l'ironie*, p. 140.

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.
 (Poésies, p. 229)

En représentant ainsi ces différentes caractéristiques, Pierrot est en quelque sorte l'incarnation même de cet *ego* romantique qui dans son introspection a tendance à se décomposer, tout comme le moi d'un hystérique à personnalité multiple.¹

Paulhan se demande quelle est la disposition qui conviendrait à un être incohérent et logique, puissant et faible, tiraillé entre des pouvoirs opposés. Celle qui puisse réunir ces forces contradictoires dans le plus grand accord possible n'est rien d'autre que l'attitude ironique, répond-il.² 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 Paulhan. C'était déjà l'opinion de Friedrich Schlegel, dont l'ironie consistait à reconnaître que le monde est essentiellement paradoxal et que seule une attitude ambivalente peut en saisir la totalité contradictoire.³

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 qui reste au fond la seule possible dans les conditions existantes. Ce n'est peut-être pas l'attitude philosophique sereine à laquelle pensent Schlegel et Paulhan. 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.⁴

Un antagonisme irrémédiable oppose ces deux philosophies, ces deux styles de vie. Dans les *Poèmes posthumes divers* et les *Poèmes inédits*, contenant les vers proprement philosophiques et cosmiques, il s'agirait surtout de tragédie, scène des prêtres, tandis que les recueils ultérieurs seraient axés plutôt sur le grotesque, scène 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.⁵ Les Pierrots nous offrent leur religion nouvelle, qui est celle de la désillusion et de la réconciliation ironique. Le fou sait que la seule folie véritable est de considérer que le monde que voilà est raisonnable.⁶

1 Thompson, *The Dry Mock*, p. 66. Cf. aussi Ribot, *Les maladies de la personnalité*, *passim*.

2 ● *p. cit.*, p. 141.

3 Wellek, *A History of Modern Criticism*, t. II, p. 14.

4 Jan Kott, *Shakespeare notre contemporain*, Paris, 1965, p. 144.

5 Voir Kott, *op. cit.*, p. 144.

6 *Ibid.*, p. 165.

Blancs enfants de chœur de la Lune,
Et lunologues éminents,
Leur Eglise ouvre à tout venant,
Claire d'ailleurs comme pas une.

Ils disent, d'un œil 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 du 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.

(*Poésies*, pp. 148 s.)

Appartenant à la lignée de l'*éiron* 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^e siècle dans son exil spirituel volontaire,¹ 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.²

1 Je veux en effet souligner que les auteurs de la fin du siècle — et surtout Laforgue — s'imposent délibérément ce rôle d'exilé. Comme l'avance Warren Ramsey, *Jules Laforgue and the Ironic Inheritance*, 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.

2. *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.

(*Poésies*, p. 156)

Le verbiage écœurant et banal de la vie sentimentale n'échappe pas à leur 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,¹ un Don Juan:

Ces dandys de la Lune
 S'imposent, en effet,
 De chanter «s'il vous plaît?»
 De la blonde à la brune.

(*Ibid.*, p. 146)

Voilà l'attitude typique d'un séducteur. Celui de Kierkegaard, appelé Johannes, s'intéresse fort au sexe féminin mais, selon 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.²

Dans l'œuvre 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,

1 «A gay deceive», comme l'exprime Ramsey.

2 Sören Kierkegaard, *Le stade esthétique: Le journal du séducteur, In vino veritas*, Paris, 1966, p. 65.

Tenant leur cou tout droit
Comme on porte un beau cierge.

Rôle très fatigant . . .

(*Poésies*, p. 146)

Le verbe solennel «trépasser», de même que toute l'image du convoi funèbre suivi des clowns, est bien grotesque et peu habituel. La démarche des Pierrots relève du comique. Ils sont de grands amoureux, mais leur enthousiasme a quelque chose d'artificiel. En jouant 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 œuvres 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.¹

Edith Kern signale que, selon Kierkegaard, la vie d'un séducteur ressemble à celle d'un poète ironiste, un «drame», d'après le Danois. Ce qui plaît au poète ironiste enchante aussi Johannes, le séducteur: l'ingénieux développement du drame dont il est lui-même un spectateur, même lorsqu'il y joue un rôle. A l'instar du poète ironiste, le séducteur poétise tout, et surtout ses sentiments. Pour être vraiment libre, il faut qu'il puisse les contrôler.²

Dans une lettre, Laforgue écrit: «Vous me dites: aimez. Je ne puis pas. Du cœur, je ne puis plus . . . De la tête, oui.»³ 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, peu sincère. Cependant, ils sont bien vulnérables:

Maquillés d'abandon, les manches
En saule, ils leur font des serments,
Pour être vrais trop véhéments!
Puis, tumultuent en giges 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

¹ Kierkegaard, *ibid.*, p. 13.

² Edith Kern, *Existential Thought and Fictional Technique: Kierkegaard, Sartre, Beckett*. New Haven-Londres, 1970, p. 28.

³ Laforgue, *Lettres I*, p. 156.

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!
(*Poésies*, pp. 147 s.)

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, mais plutôt un feu de paille: «Vivent l'Amour et les feux de paille! . . .»¹ Ce sont des passionnés mais qui ne croient pas aux grandes passions. Ils se sentent fiévreux ou pareils à des convalescents qui craignent une rechute. L'amour est en effet une maladie à laquelle ils n'ont pas la force de résister ou qui leur est impossible à supporter.² Leur attitude velléitaire se trouve développée dans les vers suivants de Laforgue:

En tête-à-tête avec la femme
Ils ont toujours l'air d'être un tiers,
Confondent demain avec hier,
Et demandent *Rien* avec âme!

Jurent «je t'aime!» l'air là-bas,
D'une voix sans timbre, en extase,
Et concluent aux plus folles phrases
Par des: «Mon Dieu, n'insistons pas?»
(*Poésies*, p. 147)

M. Jankélévitch cite les deux premiers vers, pour illustrer le comportement ironique et la prudence égoïste. D'après lui, les Pierrots de Laforgue sont des sophistes, des «parallélistes, à mi-chemin entre deux idées». Sans avoir tort dans le détail, ils n'ont pas pour autant raison dans l'ensemble.³ Ce sont de vrais tricheurs. Dès qu'un sentiment semble authentique 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.⁴ En analysant la conscience ironique qui, d'après lui, est aérienne, insaisissable, espiègle, se subdivisant à l'infini, et qui, prise sur le fait, s'évade

1 *Poésies*, p. 287.

2 A. Symons, *Ver Sacrum*, 1903, p. 124. Cité par Hofstätter, *Symbolismus*, p. 185.

3 Jankélévitch, *L'ironie*, p. 35.

4 *Ibid.*

chaque fois, Jankélévitch est sans doute près de la philosophie de l'inconscient et de l'idée de Mockel, poète et critique belge, pour qui l'âme humaine est un perpétuel devenir.¹ Cette attitude, ce mouvement continu, ce port des masques les plus variés, est appelé *art d'effleurer* ou ironie sur soi par le philosophe français.

C'est cet art que possèdent les Pierrots. Inspirés par la conscience ironique, ils préfèrent papillonner de plaisir en plaisir et goûter de tout sans se poser nulle part.² Ils sont donc ironistes en amour aussi. Au lieu de s'engager émotionnellement, 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 Axël.³ Aussi les Pierrots ont-ils pour mot-d'ordre-Evohé: «Faut mourir, frères!»⁴ Comme le souligne M. Jankélévitch, l'ironiste n'aime qu'avec une 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.⁵ 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. De son propre aveu, il est fort surtout dans les préliminaires.

Dans l'amour comme dans les autres domaines de la vie, on se comprend souvent 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. Là est la cause de l'ironie des malentendus, y compris celle des malentendus plus ou moins volontaires:

Ecarquillant le cou
Et feignant de comprendre
De travers, la voix tendre,
Mais les yeux si filous!

(*Poésies*, p. 146)

Il n'en va pas autrement dans le passage suivant:

Cœur de profil, petite âme douillette,
Tu veux te tremper un matin en moi,

1 Mockel, *Esthétique du symbolisme*, p. 3. Cf. aussi Bergson, *L'évolution créatrice*, pp. 1 ss.

2 Jankélévitch, *op. cit.*, p. 36.

3 Villiers de L'Isle-Adam, *Axël*, p. 261; cité par M. Ojala, *Aestheticism*, t. I, p. 21.

4 Laforgue, *Poésies*, p. 146. 'Evoé' ou 'évohé' est le cri des bacchantes en l'honneur de Dionysos.

5 *Op. cit.*, p. 36.

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!¹

Adieu. — Qu'est-ce encor? Allons bon, tu pleures!
 (*Ibid.*, pp. 155 s.)

On n'est pas loin de l'atmosphère répugnante et fade des scènes de ménage:

Eh bien? je t'ai blessée?
 Ai-je eu le sanglot faux,
 Que tu prends cet air sot
 De *La Cruche cassée*?²

Dans son article intitulé «Gide, Laforgue and the Eternal Feminine»,³ Ellen Conroy Kennedy signale la ressemblance du «moi» des *Paludes* de Gide avec les Pierrots de Laforgue, ainsi que l'influence de celui-ci sur les *Poésies d'André Waller, Narcisse* et le *Voyage d'Urien* du même auteur.

«L'Éternel Féminin» attire, bien sûr, mais l'amour est à la fois une «force sale et ridicule», comme nous l'avons vu. 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 de l'attitude esthétique.⁴ 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. «Je rentre au piège, peut-être y vais-je tuer l'Amour», a dit Laforgue.⁵ 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».⁶

Lohengrin n'est qu'un prolongement des Pierrots, comme l'avance ingénieusement Ramsey. Tout comme Hamlet et Persée, il représente en

1 Image que l'on retrouve ailleurs. Chez Wilde, des ombres dansent sur les rideaux.

2 Laforgue, *Poésies*, p. 156. En plus de l'implication courante de ce lieu commun, le poète semble faire allusion à la jeune fille de «La cruche cassée», célèbre peinture de Greuze.

3 Paru dans les *French Studies*, t. XVII, n° 1, 1963, pp. 36 s.

4 P. Mesnard, *Kierkegaard, sa vie, son œuvre*, p. 23.

5 *Poésies*, p. 90.

6 *Dictionnaire des littératures*, t. II, Paris, 1968, p. 1565.

quelque sorte l'éphèbe qui, beau, jeune et un peu efféminé, incarne l'idéal masculin de l'esthétisme de l'époque.¹ Dans la nouvelle *Lohengrin, fils de Parsifal*, 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 . . .²

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 diriger 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!»³

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 parti pour Paris avec elle si la mort ne l'avait pas surpris sur la tombe »de la déjà mystérieuse et légendaire ●phélie».⁴ 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 comprend un épisode qui appelle notre attention. 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'artificial 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.

De même, pour les Pierrots, disciples de la philosophie védique, l'amour est surtout une attitude esthétique:

Je te vas dire: moi, quand j'aime,
C'est d'un cœur, au fond sans apprêts,
Mais dignement élaboré
Dans nos plus singuliers problèmes.

1 Ce type d'éphèbe, 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. ●jala, *Aesthetics*, t. I, pp. 29 ss., et t. II, pp. 120 s. — Voir aussi la description de Persée, dans *Moralités légendaires*, p. 214.

2 *Moralités*, p. 116.

3 *Ibid.*, p. 119. Dans son article »The Moral of the Moralités», dans *Jules Laforgue, Essays on a Poet's Life and Work*, éd. Warren Ramsey, p. 63, M. William Jay Smith signale que cette nouvelle au décor lunaire froid contient plusieurs ressemblances avec *The Eve of St. Agnes* de Keats.

4 *Moralités*, p. 58.

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».

C'est comme notre Bible hindoue
Qui, tiens, m'amène à caresser,
Avec ces yeux de cétaqué,
Ainsi, et bien sans but, ta joue.¹

Il y a un détachement complet de la part de l'amoureux, ce qui avec le vide sentimental ainsi créé forme une contradiction ironique entre l'attitude de la séduite et celle du séducteur, définies ainsi par Laforgue: »L'homme n'a qu'un but, assiéger, en venir à ses fins et voilà. — La femme a à se défendre, attiser, fuir derrière les saules.»²

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 d'une pièce de théâtre qu'est le *Pierrot fumiste*.³ L'auteur y décrit les noces de Pierrot, »poète très lyrique et boursier, 30 ans». Dès que les invités sont sortis de la Madeleine, le jeune mari de Colombinette commence ses pantalonades, à l'étonnement et à l'embarras de tout le monde. Des familiarités déplacées et des câlineries dénonçant des mœurs spéciales agacent l'assistance. On essaie pourtant de comprendre le jeune époux: n'est-ce pas un artiste, »un cœur d'or»? Celui-ci est ahuri par les dispositions que les ouvriers des pompes funèbres prennent prématurément pour la cérémonie suivante et qui est un enterrement.⁴

Pierrot se cabre lorsqu'un mendiant lui demande l'aumône, alléguant qu'il a cinq enfants en bas âge: »Monsieur! est-ce une allusion à mon impuissance notoire? Il me semble que le moment est mal choisi.» Par ailleurs, procédant par insinuation, il dévoile ses goûts pervers. A la vue d'un kiosque à journaux se joue la scène suivante entre lui et la vendeuse:

— Mon journal?
— Votre?
— Mon journal habituel. (*Silence. — Il hurle.*) *Le Pornographe illustré!* petite carogne!

1 *Poésies*, p. 155. L'auteur emploie exprès la forme populaire »je vas».

2 *Mélanges*, pp. 50 s.

3 *Mélanges*, pp. 87 à 107.

4 Dans une de ses lettres écrites à Berlin, Laforgue »regrette les enterrements à la Madeleine et à Saint-Augustin, et les rosses résignées et somnolentes des fiacres» (*Lettres I*, p. 88). Dépeignant la »scène unique» de son *Pierrot fumiste*, il indique: »Voitures de noce et voitures des Pompes funèbres stationnant.»

Evidemment, il n'a pas d'argent pour payer son journal. Quand il en demande à son épouse, cela donne lieu à un quiproquo:

— Mon enfant, êtes-vous en fonds? Oh! je ne fais pas allusion à ce capital de la jeune fille dont parle Dumas fils. (*D'une voix caverneuse.*) Si j'en doutais seulement.

.....

— Certainement, Monsieur Pierrot, je possède . . .

— Eh bien, donnez.

— Oh! ici? non, ce soir! . . .

— Qu'elle est bête! (*Haut.*) C'est de l'argent que je te demande! quinze malheureux centimes!

Au commencement de la nuit de noces, c'est un flux de cajoleries. Le jeune mari dit avec des accents pleins de sincérité: »J'ai tant besoin qu'on m'aime, vois-tu, Pierrot pantin de lettres c'est la tristesse éternelle des choses. Mais ne parlons pas de cela. Tu m'aimes, redis-le moi.» D'un autre côté, il affirme aussi: »Qu'il me tardait d'être seul avec toi!» et: »Sije t'aime, pauvre bébé, va.» Pourtant, à l'heure H, il s'arrache aux enlacements, en alléguant la fatigue supposée de Colombinette: »Ah! je ne suis qu'une brute! un infâme. Un sale taureau!» Plus tard, réveillé, en adoration devant son épouse, il affirme: »Non, elle ne sera pas à moi! Et passer toutes les nuits à ses côtés! Non, le vertige finira par me ruer sur elle! — Il faudra chercher un régime.» Il s'abstient donc plus ou moins de propos délibéré.

Le lendemain de la première nuit passée ensemble, il se frotte les mains et se frappe sur l'épaule en disant à lui-même: »Pierrot, mon vieux, nous nous sommes bien conduits.» Comble de l'ironie, Colombinette ne cesse pas d'être satisfaite: »Je suis encore vierge! — Que vont dire mes amies? — Comme elles vont être jalouses. Elles sont mariées à des philistins, pour elles cette chose est venue lourdement, brutalement, aussitôt après le bal, sans qu'elles s'y fussent préparées . . . Vraiment, ces artistes restent artistes en tout. Ah! l'Art! comme dit mon bon Pierrot! je suis heureuse!»

Pourtant, la situation demeurant inchangée pendant deux mois, Colombinette commence à perdre son admiration pour le style artiste. Sous divers prétextes, la même chose se répète en effet nuit après nuit. Le mari berce sa femme de mots d'amour, et rien d'autre ne se passe jamais. La belle-mère et son médecin intentent pour elle un procès en séparation que le gendre perdit,

mais . . . il usa de sa dernière nuit de mari, l'éreinta d'amour comme un taureau, puis au matin, sifflotant, sifflotant comme si rien ne se fût passé, il fit ses malles et partit pour le Caire, lui serrant la main, l'embrassant avec des larmes: »Je t'aimais bien; tu aurais été la plus heureuse des femmes, mais on ne m'a pas

compris. Te voilà veuve irremariable.» Et il partit léger et ricanant, dansant dans son compartiment à chaque station.

Cyniquement, Pierrot mène ainsi à bonne fin son programme arrêté de séduction. Il y a un certain parallélisme entre son comportement et celui de Lohengrin, bien que ce dernier s'évade à temps et laisse Elsa intacte.¹ Les jeunes mariées réagissent pourtant différemment. Certes, elles s'alanguissent toutes les deux mais Elsa, ancienne Vestale, fiancée sous la menace, se montre plus active, plus exigeante que l'épouse de Pierrot, plus fine et discrète. Là encore, Laforgue a voulu passer outre aux conventions. Traditionnellement, Colombine est une soubrette à l'esprit vif, coquette et frétil-lante, tandis que les prêtresses de Vesta sont vouées à la chasteté; les rôles sont plus ou moins renversés, de ce point de vue. Toutes les deux sont victimes, 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».²

Dans le poème «Autre complainte de Lord Pierrot», il y a tout un programme de l'indifférence. Le dialogue fondamental entre l'affectif et le non-affectif, dans le personnage de Pierrot, aboutit à des vers sérieux-comiques où l'amour est rendu impossible par les mathématiques. La fidélité est détruite par le scepticisme et la communication bloquée par le paradoxe, d'après M. R. Poggenburg.³ 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 cœur, 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 œil qui vers l'Inconscient s'emballe:
 »Merci, pas mal; et vous?»

1 Voir plus haut, pp. 139 s.

2 Mesnard, *op. cit.*, p. 23.

3 Raymond Poggenburg, «Laforgue and Baudelaire», dans *Jules Laforgue, Essays on a Poet's Life and Work*, éd. Ramsey, p. 34.

— «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 avons De Quoi vivre!
 »C'était donc sérieux?»¹

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.² 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.»³ C'est sous ce jour du dédoublement de la personnalité 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 Laforgue⁴ 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».⁵ 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 plainte de Lord Pierrot» que je viens de citer.

La vérité géométrique de la première strophe forme un contraste avec l'instabilité qui s'attache aux choses appartenant au domaine des sentiments, comparées avec la science.⁶ Aurait-on aussi affaire ici à une parodie de l'esprit de géométrie pascalien? Sur un plan plus général, il y a peut-être lieu d'établir un rapprochement, par exemple, entre la prédilection du symbolisme pour l'abstrait et l'aptitude gauloise pour l'immatériel.⁷

Pascal conçoit deux sortes d'esprit:

1 *Poésies*, p. 85. A noter l'ironie des majuscules, dans l'avant-dernier vers. Laforgue joue fréquemment avec ce procédé typographique.

2 Voir la présente étude, pp. 113 et 115 s.

3 Kierkegaard, *Le stade esthétique*, p. 245.

4 Voir *Poésies*, pp. 40 s. et *passim*. Cf. aussi *Mélanges et Lettres*.

5 Kierkegaard, *op. cit.*, p. 262.

6 Cette poésie a été interprétée différemment par M. Ramsey qui, dans *Jules Laforgue and the Ironie Inheritance*, pp. 136 s., associe le sentiment du fatalisme au théorème du poème; il se reporte à une lettre de Laforgue, *Lettres II*, p. 118. Il pourrait s'agir là aussi de l'absolu masculin opposé au relatif féminin, dont parle Kierkegaard; voir ci-dessus.

7 Valéry, entre autres, était grand admirateur des mathématiques, sinon mathématicien.

L'une, de pénétrer vivement et profondément les conséquences des principes, et c'est là l'esprit de justesse; l'autre, de comprendre un grand nombre de principes sans les confondre, et c'est là l'esprit de géométrie. L'un est force et droiture d'esprit, l'autre est amplitude d'esprit . . . Tous les géomètres seraient donc fins s'ils avaient la vue bonne, car ils ne raisonnent pas faux sur les principes qu'ils connaissent . . . Et ainsi il est rare que les géomètres soient fins, et que les fins soient géomètres, à cause que les géomètres veulent traiter géométriquement ces choses fines, et se rendent ridicules, voulant commencer par les définitions et ensuite par les principes, ce qui n'est pas la manière d'agir en cette sorte de raisonnements . . . Mais les esprits faux ne sont jamais ni fins ni géomètres.¹

Le style *matter-of-fact*, qui caractérise la première strophe de l'«Autre complainte» et qui, normalement, n'est guère employé en de pareilles occasions, étonne le lecteur. Mais il nous permet de comprendre l'éternel malentendu qui fausse les relations humaines. Les répliques échangées entre Lord Pierrot et son interlocutrice imaginée ressemblent dans leur absurdité à certains dialogues d'Ionesco, qui peut faire converser deux personnages sans que les paroles de l'un aient la moindre chance 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 philosophique, voire ironique, vis-à-vis des effusions amoureuses de sa partenaire. L'automatisme des répliques maniérées, comme «tout est relatif», «merci, pas mal; et vous?», «après vous, s'il vous plaît», prête à sourire. 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 le tiers, devant sa réflexion, qu'il adopte cette attitude détachée de l'amoureux mental.

Préluant à l'épreuve par une formule géométrique, qui lui assure une supériorité intellectuelle, le *moi* se préserve de la vulnérabilité sentimentale. C'est pour plus de sûreté qu'il se place sur un plan plus élevé, que sa partenaire n'est pas censée atteindre.

Dans son article intitulé «Laforgue in America: A Testimony», M. Malcolm Cowley souligne combien, vers 1918, le Français était apprécié par les jeunes auteurs américains, grâce à son langage d'une verve nouvelle, à cet amalgame de mots doctes empruntés à la philosophie, à la médecine, aux sciences naturelles, d'un côté, et d'expressions courant les rues, voire argotiques, de

1 *Pensées de Pascal*, t. I, pp. 95 ss.

l'autre. Mais ce qui leur a plu surtout, c'était sa conception ambivalente de la femme, comme le révèle spirituellement M. Cowley:

He perfectly expressed our feelings about women (excepting mothers and aunts) when he singularized and rarefied the petticoated multitude into the Eternal Feminine. She, that is, woman-kind, was at the same time our hope and yearning, our necessity, and the ogress who would lock us in her dungeon. Weak and irresistible, compassionate, pitiless, and perhaps essentially stupid, She would snatch us from our lonely divagations under the moon and make us the daylight prisoners of convention. All this we found in Laforgue . . . The best means was a style, a literary attitude applied to life; it was irony, paradox, and a parade of learning. If we laughed at ourselves and Her in the same breath, we should be safe even against tears, even against the heartbroken »Ah! you don't love me!» We could always dream of answering coldly with Lord Pierrot, »The sum of the angles of a triangle, dear heart, is equal to two right angles».¹

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^e siècle, avec ses contradictions, ses névroses et son esthétisme.

Plus fréquemment, le clown a servi à symboliser la création littéraire et le poète lui-même. C'est le cas de 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.² Chez Laforgue, on peut également identifier Pierrot avec le poète et l'artiste en général:

Jonglons avec les entités,
Pierrot s'agite et Tout le mène!
(*Poésies*, p. 84)

Le deuxième vers subit une modification éloquente quand il figure comme devise du chapitre »L'art moderne en Allemagne», dans les *Mélanges*

¹ Dans *Jules Laforgue, Essays on a Poet's Life and Work*, éd. Ramsey, pp. 7 s.

² 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, comme nous l'avons vu.

posthumes: »L'artiste s'agite; l'Inconscient le mène.»¹ 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 au personnage fictif du clown. Grâce à sa conduite éphémère, basée sur une tradition bimillénaire ou plus ancienne encore, 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 l'intervention de son moi empirique, comme dans l'ironie romantique, le poète se cache derrière le masque du clown.

La tâche de l'artiste comme celle du clown est de divertir, de trouver toujours quelque chose de nouveau et d'intéressant. »Pierrot sait mal son rôle»² s'il n'y réussit pas. Il est dans la même situation que le fou de cour dont la profession consistait à distraire.³ 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 en proie à l'incompréhension de ses contemporains.⁴ 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 tirillé par son public qui lui demande d'être de plus en plus drôle.⁵

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 la cruauté du pouvoir, du mépris profond. La bouffonnerie est une philosophie, comme l'exprime M. Kott.⁶ 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 soupape de sûreté. Sous le masque de la plaisanterie inoffensive, il peut user d'un franc-parler peu commun. Il s'agit alors d'une démystification libératrice, car la philosophie du clown est de dire la vérité et de démythifier. L'Etat lui-même a parfois vu le bienfait de ce genre de soupape. Ainsi W. Empson avance que les Soviets

1 P. 196.

2 *Poésies*, p. 84.

3 Cf. Kott, *Shakespeare notre contemporain*, p. 162.

4 Cf. Laforgue, *Poésies*, p. 362 et *passim*, et Hartmann, *Philosophie de l'Inconscient*, t. I, p. 419. Cf. aussi Baudelaire, »L'albatros».

5 Cf. Laforgue, *Poésies*, p. 84.

6 *Op. cit.*, p. 70.

avaient engagé deux clowns, Bim et Bom, dont la tâche était de dire sur le gouvernement des vérités pour lesquelles n'importe qui sauf eux aurait risqué sa tête.¹ Le Français de nos jours lit avec grand plaisir toutes les clowneries concernant son président et son gouvernement, dans le *Canard enchaîné*, ou bien il assiste aux représentations des chansonniers qui sont célèbres pour leur verve parodique.

Les Pierrots de Laforgue ne disent pas de vérités déplaisantes 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 antinomies 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.²

L'exclamation de Pierrot: «Tiens! l'Univers est à l'envers»³ 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 au 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.⁴ Ainsi le clown de Laforgue, qui peut sembler un personnage fort inconséquent, est dans un sens une création bien logique. A l'aide de ce personnage éphémère et ironique, le poète fait ressortir d'une façon éclatante, quoique indirecte, ce qu'il y a de factice et d'absurde dans notre monde. Ainsi, il crève le décor des conventions et nous incite à une réévaluation salutaire des phénomènes.

Interviewé à la télévision, M. Henry Miller a dit que le clown symbolise à la fois les souffrances terrestres et le fait de les maîtriser.⁵ Les Pierrots de Laforgue arrivent, au moins en partie, à cette maîtrise. Ils ressemblent à ce représentant irrésolu de l'esthétisme de l'époque, «caractère cousu d'incertitudes», dont le poète écrit: «Il ne se décidait jamais. Ira, ira pas. L'aimera, l'aimera pas. Ceci est sans doute la marque d'une organisation supérieure, d'un être qui, *dédomestiqué* des ambiances, n'est influencé en aucun sens, ne se décide à rien et est, par conséquent, un être sur le seuil du libre arbitre.»⁶

1 Empson, «Double Plots», dans Stallman (éd.), *Critiques and Essays*, p. 252.

2 Je suis Kott, *op. cit.*, pp. 164 s.

3 Laforgue, *Poésies*, p. 83.

4 André Breton, *De l'humour noir*, Paris, 1937, préface d'Albert Béguin.

5 Produite par M. Robert Snyder, l'émission en question a été diffusée par la télévision finlandaise, chaîne I, le 10 janvier 1971.

6 *Mélanges*, p. 19.

Chapitre VI

LA DISTORSION PARODIQUE

Ah! que tout n'est-il opéra-comique!
Laforgue

1. Vieux canevas, âmes du jour

La revue *La Vogue*, éditée par Gustave Kahn, publie en 1886 et 1887 cinq nouvelles de Laforgue: «Hamlet», «Le miracle des roses», «Lohengrin», «Salomé» et «Persée et Andromède». Augmentées d'une sixième, «Pan et la 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. Teodor de Wyzewa parle de ces «délicates merveilles de grâce, de tendresse, d'ironie» en des termes élogieux, en 1895:

Je connais peu de livres, parmi tous ceux de notre temps et de notre âge, qui donnent autant que celui-ci l'impression d'une âme géniale: et je crois bien en effet que, parmi tous les jeunes artistes de sa génération, Laforgue seul a eu du génie.¹

Dans une lettre à Gustave Kahn, écrite en juin 1886, Laforgue parle de ses contes: «Mon volume de nouvelles, tu en connais le principe: de vieux canevas brodés d'âmes à la mode . . .»² Un peu plus tard, il demande conseil à son ami: «Comment intituler mes nouvelles? 'Vieux canevas, âmes du

¹ Teodor de Wyzewa, *Nos maîtres, études et portraits littéraires*, Paris, 1895, p. 236. Wyzewa était un ami personnel de Laforgue.

² *Lettres à un ami*, p. 188.

jour'? 'Moralités légendaires'? 'Fabliaux d'antan'? 'Sachets éventés'? T'as pleins pouvoirs pour choisir à moins que tu ne trouves autre chose.»¹ Chacun des noms proposés illustre à sa manière l'idée directrice des nouvelles, mais le titre définitif, ironique, est sans doute le plus évocateur. Au moyen âge, la moralité était une œuvre 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 de ses lecteurs, au sens conventionnel, que Laforgue destine ses légendes: il s'agit de variations ironiques de thèmes connus. Quoiqu'on ait pris l'habitude de présenter le conte intitulé «Les deux pigeons» en appendice aux *Moralités légendaires*, il s'agit là d'un genre différent, tout ironique qu'il soit, lui aussi. Son intrigue se déroule pendant la deuxième moitié du XIX^e siècle.²

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 du Saint-Graal, ainsi que le thème d'Hamlet et celui, biblique, de Salomé. D'autres auteurs français modernes avaient déjà traité ce dernier, Flaubert dans son *Hérodiade*, Mallarmé dans sa pièce inachevée intitulée *Hérodiade*, 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'*Hérodiade*, 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. C'est à partir de 1850 environ que la princesse juive apparaît dans la peinture et la littérature françaises, d'après M. Roland Schaffner³ qui a établi une comparaison pénétrante concernant ce personnage chez les quatre auteurs cités.

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»,⁴ inspiré par Bade, la ville d'eaux allemande 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^e siècle. Les naturalistes proclamaient qu'il existe une réalité en soi, que le peintre et l'écrivain ont

1 *Ibid.*, p. 189.

2 C'est le seul texte de ce genre que Laforgue ait laissé achevé, et il n'avait pas de place ailleurs, comme le constatent les éditeurs des nouvelles.

3 Roland Schaffner, *Die Salome-Dichtungen von Flaubert, Laforgue, Wilde und Mallarmé*, Wurtzbourg, 1965, p. 5.

4 Cf. le titre de l'ouvrage de Jean Genêt: *Le miracle de la rose*.

mission de reproduire fidèlement, tandis que pour les présymbolistes, 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.¹ Laforgue a su bien profiter de ce droit, mais en parodiant dans ses *Moralités légendaires* les protagonistes des histoires anciennes, il semble protester contre l'avis de Taine, d'après lequel il faut dépeindre des héros plutôt que des contemporains.² Ce que le poète veut dire dans son livre, selon M. William Jay Smith, c'est que tout le passé — histoire, mythe, légende — existe partout et pour nous tous: nous y sommes et il est en nous.³

Tout en rajeunissant ingénieusement les histoires anciennes et en appliquant des caractéristiques des contemporains aux héros légendaires, Laforgue change complètement le style général des contes, il les transpose en un ton tout différent. L'artifice de la parodie consiste justement, entre autres, à rajeunir des contes populaires et des contes de fées, ainsi que des fables, par des termes cyniquement modernes.⁴ Le parodiste prend comme point de départ soit une œuvre déjà existante, rédigée dans un sens sérieux, soit toute une forme littéraire.⁵ 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'œuvre 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'œuvre ou la forme ridicule en y glissant des idées contradictoires — les *Moralités* en contiennent une quantité — ou, aussi bien, en exagérant les devises esthétiques.⁶

Comme le souligne Koestler, la parodie, le genre de personnification le plus agressif, tend non seulement à dévoiler l'infatuation, mais aussi à rompre l'illusion sous toutes ses formes, à saper l'emphase en ressasant des expressions triviales et en soulignant l'aspect trop humain de la victime.⁷

Quand le héros de «Lohengrin, fils de Parsifal», 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 une impression très nette de comique, due à l'inopportunité de pareils

1 Hauteœur, *Littérature et peinture en France*, pp. 207 s.

2 Pour cette opinion de Taine, voir *ibid.*, pp. 131 ss.

3 Voir «The Moral of the Moralités», p. 62.

4 Voir Feinberg, *Introduction to Satire*, p. 136. *Ibid.*, p. 191, l'auteur explique comment, durant la fête des fous, au moyen âge, plus d'un rite sacré fut tourné en dérision.

5 Hightet, *The Anatomy of Satire*, p. 13. A l'instar de Worcester, Hightet rattache l'ironie à la satire.

6 *Ibid.*

7 A. Koestler, *The Act of Creation*, p. 70.

propos. Nous nous trouvons à l'intersection koestlerienne de l'emphatique et du trivial, ce qui arrive fort souvent dans les *Moralités*.

M. Highet établit une différence entre la parodie héroï-comique et le burlesque. L'auteur d'un écrit 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. Sa poésie est fréquemment comme de la prose et sa prose ressemble à la conversation. L'inspiration d'un écrivain burlesque ne dérive pas d'Apollon mais de Pan, pas des Muses mais de Momus.¹ 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.² Un fameux spécimen en est l'homérique *Bataille des grenouilles et des souris* d'Hipponax, tandis que, par exemple, l'*Hudibras* de Butler est souvent mentionné pour illustrer le genre burlesque. D'après Macdonald, ce dernier diffère de la parodie en ce que l'imitateur n'y est pas intéressé par l'original en soi, mais simplement parce qu'il est en quête d'humour.³

Conformément à l'origine grecque du terme, dont le sens littéral est «chant à côté», c'est-à-dire qui imite, la parodie contrefait le style et la pensée de la rédaction primitive. Certains critiques, comme par exemple MM. Shipley et Worcester, considèrent pour leur part la parodie seulement comme un aspect spécial du burlesque, au même titre que la caricature et le travestissement.

Le *Dictionary of World Literature* contient une définition du burlesque qui ressemble à celle de la parodie par 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.»⁴ 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. A en croire M. Shipley, on a affaire à de la parodie si l'imitation pastiche avec humour le style ou le maniérisme d'un ouvrage, d'un auteur ou d'une école, mais dans un but trivial ou grotesque. Tout en donnant une classification fort détaillée, M. Worcester lui aussi range la parodie parmi le burlesque. De toute façon, traitant d'une chose réelle et respectée, elle la transforme en moquerie, en usant de l'exagération et de l'incompatibilité.⁵ Chaque grande chose a sa parodie.

Les *Moralités légendaires* parodient aussi bien certains ouvrages que la folie et les vices humains en général. Les contes qu'elles renferment sont autant de sujets nobles tournés en ridicule.

Dans «Hamlet, ou les suites de la piété filiale», le décor et d'autres éléments

1 Highet, *op. cit.*, p. 104.

2 *Ibid.*, pp. 104 s.

3 Dwight Macdonald, *Parodies. An Anthology from Chaucer to Beerbohm — and After*, Londres, 1960, pp. 558 s.

4 Shipley (éd.), *Dictionary of World Literature*, p. 43.

5 Highet, *op. cit.*, p. 148. C'est surtout pour la terminologie de ce critique que j'opte.

sont essentiellement les mêmes 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, lesquels n'apparaissent pas vivants dans l'intrigue. Mais en insérant des données modernes dans cette œuvre classique, Laforgue la renouvelle et la rend originale. Il a fait de son Hamlet le symbole du dualisme inexorable qu'il ne connaissait que trop bien lui-même. Son héros aspire à l'absolu, mais il est frustré par le sentiment de l'accidentel et par l'appréhension obsédante que tout ne conduise qu'au néant. Bien qu'il accepte pleinement la responsabilité d'un génie, il est accablé par la sensation de la futilité des choses.¹

La figure de l'Hamlet laforguien est d'autant plus ironique qu'il est un héros clownesque. Sa mère n'est d'ailleurs pas la reine Gerutha, mais une belle «gypsie»; le fou du roi, Yorick, était son frère aîné! Il s'agit au fond d'un personnage caractéristique de la fin du XIX^e siècle, d'un antihéros intellectuel.² Pour Hamlet, la vie serait peut-être supportable s'il ne fallait pas jouer le rôle d'un héros dans ce monde de corruption dont l'ultime fin n'est que l'absurdité de la mort, condition inadmissible: «J'admets bien la vie à la rigueur. Mais un héros!»³

Erika Ostrovsky signale un parallélisme intéressant entre *Hamlet*, ou *les suites de la piété filiale* de Laforgue et *Fin de partie* de Samuel Beckett. En plus de nombreux détails communs dans le décor, elle souligne la similitude entre les deux protagonistes, Hamlet et Hamm, sans parler de la ressemblance frappante de leurs noms. Tous les deux sont auteurs et présentent, en outre, des traits de caractère analogues. Ce sont des héros qui sont à la fois des antihéros, également légendaires et terre à terre, tragiques et triviaux, humoristiques et désespérés. Ce dualisme est révélé par leurs actions et leurs paroles vacillantes.⁴

Dans l'histoire médiévale, Laforgue 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.⁵ 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!»⁶ La parodie est accentuée exprès par le recours à 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

1 Voir Mme Helen Phelps Bailey, *Hamlet in France, from Voltaire to Laforgue*, Genève, 1964, pp. 141 s.

2 *Ibid.*, p. XIV.

3 *Moralités*, p. 17. Cf. Peter Brooks, «The Rest is Silence: Hamlet as Decadent», dans Ramsey (éd.), *Jules Laforgue, Essays on a Poet's Life and Work*, p. 104.

4 Erika Ostrovsky, «Jules Laforgue and Samuel Beckett: A Rapprochement», dans Ramsey, *Jules Laforgue, Essays*, pp. 131 ss. D'après Ostrovsky, un aspect de la vision poétique de Laforgue devait justement atteindre son point culminant dans l'œuvre de Samuel Beckett: l'image de l'homme, à la fois ridicule et tragique, en quête de sa vie, autant un démenti qu'une affirmation.

5 Cf. Highet, *op. cit.*, p. 13.

6 *Moralités*, p. 17.

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 cette *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 fatale¹ 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.

(*Moralités*, pp. 206 s.)

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 cœur.

L'Hamlet médiéval n'ignore point la philosophie de Kant non plus:

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!²

Lorsque le prince 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.»³ La nouvelle contient également des notations sur la psychologie et les idées sociales du XIX^e 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 un de ses contes. Selon Peter Brooks, il s'agit en effet ici d'une parodie de la partie de chasse de «La légende de saint Julien l'Hospitalier».⁴

En tuant des oiseaux, le prince donne libre cours à ses instincts destructeurs. Un certain sadisme, qui n'appartient pas normalement à l'image du Danois, s'attache donc au caractère d'Hamlet chez Laforgue. Ce sont les impulsions de l'inconscient qui le font agir:

¹ Faute d'impression pour «fœtale»? Un passage presque identique se retrouve dans *Mélanges posthumes*, p. 202, où il s'agit des «phases de l'évolution fœtale».

² *Moralités*, p. 17. Cf. aussi Laforgue, *Chroniques parisiennes, Ennuis non rimés*, Paris, 1920, p. 94, où l'auteur fait également allusion à l'Impératif Climatérique. — Le «fils de la Femme» s'oppose exprès au Fils de l'homme.

³ *Moralités*, p. 21.

⁴ Brooks, «The Rest is Silence», p. 103.

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 tirailé de malaise.¹

La vue joue un rôle important chez Laforgue, qui parle du «regard incarné», etc. En général, l'œil symbolise la vigilance, l'omniscience, Dieu.² S'agirait-il, dans le texte précité, d'une sorte de transposition vindicative dirigée 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 REALITE! l'allégresse de constater que la Justice n'est qu'un mot, que tout est permis — et pour cause, nom de Dieu! — contre les êtres bornés et muets.
(*Moralités*, p. 31)

Mallarmé était hanté par le démon de l'analogie, Laforgue est hanté par celui de la réalité qui lui fait voir les choses d'un œil critique. Le passage imprimé en capitales est sans doute une allusion parodique aussi bien à l'auteur lui-même qu'à Mallarmé.

Hamlet est pourtant sensible à la voix de la conscience car il «a songé presque à s'assassiner, ou du moins à se balafrer, en expiation». Ici, le ton parodique est souligné par les expressions *presque* et *du moins* aussi bien que par la gradation diminuante des verbes. Le lendemain, Hamlet change d'avis complètement, comme cela lui arrive. Il bafoue sa faiblesse de la veille en des termes pleins de verve satirique:

Bah! ai-je été assez ridicule! Et les guerres! Et les tournées d'abattoir des siècles du monde antique, et tout! Piteux provincial! Cabotin! Pédicure!
(*Moralités*, p. 32)

Le commentaire qui suit contient une allusion nette concernant les idées psychologiques modernistes; c'est du freudisme par anticipation! L'emploi du terme anglais saute aux yeux:

¹ *Moralités*, p. 31. L'absurdité et la cruauté grotesque de ce passage sont dignes de quelques artistes du XX^e siècle; qu'on pense, par exemple, à certaines scènes du *Chien andalou* de Buñuel.

² Cf. Morier, *Dictionnaire de poésie*, p. 428.

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*.

(*Ibid.*)

Mêlée d'ironie existentialiste, une satire sociale que marquent les caractéristiques de la philosophie socialiste du XIX^e siècle — à noter les termes *capitaliste* et *prolétaire* — se dégage d'une façon frappante du passage suivant:

Il croise des troupeaux de prolétaires, vieux, femmes et enfants, revenant des bagnes capitalistes quotidiens, voûtés 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.¹

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».² 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.

(*Moralités*, p. 35)

C'est en effet la nature qui »pousse l'homme à tuer son semblable, 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.»³

1 *Moralités*, p. 34. Le mot *capitaliste* se retrouve dans *Pierrot fumiste*, où le contexte est humoristique, sous la forme de *capitalisse*; voir *Mélanges posthumes*, p. 96. — A noter les paroles prophétiques qui, pour ainsi dire, présagent les bouleversements sociaux de notre siècle.

2 *Moralités*, p. 38.

3 Baudelaire, *Œuvres complètes*, pp. 911 s.

Laforgue suit d'assez près son prédécesseur:

Ce monde est destiné au mal et il régnerait absolument sans la lutte incessante de l'homme, il se développerait suivant sa fatalité éternelle. Le bien est un accident produit à grand peine par l'homme et il est si peu fait pour vivre, pour régner, qu'il disparaît aussitôt, dès qu'on ne l'entretient pas.

(*Mélanges*, p. 19)

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 aux impulsions de l'inconscient, d'un côté, au contrôle de la réflexion, de l'autre, est très nettement parodiée.¹ C'est un artiste, un rêveur lunaire, semblable aux pierrots et qui ne sait pas se décider. Le même genre d'indécision caractérise aussi Lohengrin, tyrannisé comme Hamlet par l'Idéal.² Les deux héros, sans aucun doute 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. Voilà de quoi nourrir un trouble qui rend l'individu comme étranger à lui-même et à la société, où il est incapable de se conduire normalement.

Bien qu'épris d'elle et déplorant sa perte, Hamlet parle de l'Ophélie noyée 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; repêchée à l'écluse! . . .
— Oh! mon Dieu! Maintenant, j'apprécie ses grands regards bleus! Pauvre, pauvre jeune fille! Si maigre et si héroïque! Si inviolée et si modeste!

(*Moralités*, p. 43)

Il s'agit de la même attitude ambivalente envers la femme dont j'ai rendu compte sous la rubrique du désespoir 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 grand 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

¹ Il y a quelques années, une adaptation théâtrale de l'*Hamlet* de Laforgue a été donnée sur la scène de l'Alliance Française, à Paris. A mon avis, la représentation était trop pathétique: on n'a pas suffisamment mis en relief l'élément parodique de la pièce, sauf vers la fin.

² Cf. Ruchon, *Jules Laforgue*, p. 109.

femme le trahit déjà seulement parce qu'elle vit et qu'elle respire.»¹ Hamlet vit donc dans une situation foncièrement ironique à tous les points de vue.

Tous les détails concernant aussi bien la philosophie ou la science que la vie quotidienne du XIX^e 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'exacitude et d'anachronisme, comme d'ailleurs dans toutes les nouvelles de Laforgue.

Hamlet fut pour Laforgue ce que saint Antoine fut pour Flaubert. Personne d'autre n'occupait avec autant de constance ou aussi profondément ses pensées et ses sentiments que Lord Hamlet, comme le souligne Mme Bailey.² Teodor de Wyzewa considère la nouvelle en question comme le chef-d'œuvre des *Moralités légendaires*. Il fait le rapprochement entre Hamlet et les littérateurs de l'époque et le poète lui-même:

Tandis qu'il rédigeait un drame vengeur, le jeune prince pessimiste et névrosé a été saisi par la vanité littéraire. Cette vanité, désormais, lui donnera une intéressante préoccupation; à travers elle, il fera son métier d'Hamlet qui est à se regarder vivre. Et c'est en trente pages, parmi les détails d'une étrange gaieté, c'est toute la vie morale du littérateur d'à présent.³

La nouvelle «Salomé», elle, constitue une parodie de l'«Hérodiade» de Flaubert, que M. Schaffner a étudié par le menu, dans son ouvrage intitulé *Die Salome-Dichtungen von Flaubert, Laforgue, Wilde und Mallarmé*. Mais nous y trouvons aussi une charmante parodie 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 modernes. La mention faite du palet, jeu qui date du XIII^e siècle, et du tabac dénonce 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

¹ Anatole France, *Le jardin d'Epicure*, p. 34. *El perro del hortelano* de Lope de Vega a également trait à cette faiblesse humaine; jalousie et vanité font agir la comtesse Diane en chien du jardinier, selon le vieux slogan: «Ni como ni deja comer.» — Selon M. Brooks, «The Rest is Silence», p. 102, le sacrifice de la virginité des épaules d'Ophélie est une préfiguration de sa défloration par Fortimbras, à laquelle elle n'échappera qu'au prix de sa noyade. Ophélie est le symbole de la corruption qui s'attache à toutes les femmes, à cause de la chute de Gerutha, mère d'Hamlet.

² Bailey, *Hamlet in France*, p. 142.

³ Wyzewa, *Nos maîtres*, p. 240.

sans se comprendre, jouant aux palets, échangeant leurs tabacs. On montrait à ces collègues étrangers comme veulent être étrillés les éléphants blancs.¹

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.

(*Moralités*, p. 143)

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.

(*Moralités*, p. 129)

Dans son «Hérodiad», Flaubert brosse la scène correspondante avec une sobriété et une précision typiques de sa manière: «Du fard aux pommettes, la barbe en éventail, et de la poudre d'azur dans ses cheveux.»² La richesse de la «couleur locale» qu'apporte Laforgue à son conte à lui en fait une parodie consommée; sa parenthèse surtout est symptomatique. L'impressionnisme considérant le monde extérieur en perpétuel devenir, les participes passés furent particulièrement en vogue chez les décadents.³

Inventée par l'auteur, la scène intéressante 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:

1 *Moralités*, pp. 124 s. — Ramsey, *Jules Laforgue and the Ironic Inheritance*, p. 161, critique la façon de Laforgue de singer l'«Hérodiad» de Flaubert.

2 Flaubert, *Trois contes*, Paris, 1950, p. 170.

3 M. Cressot, *Le style et ses techniques*, Paris, 1959, p. 9.

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:

● Chanaan,
Du bon néant!
Néant, la Mecque
Des bibliothèques!

(*Moralités*, p. 142)

L'idée de faire représenter les trois principes philosophiques par des clowns est aussi grotesque qu'originale. Dans une note, M. Ruchon constate que l'Idée, la Volonté et l'Inconscient sont les trois principes fondamentaux de la philosophie de Hartmann.¹ J'incline à penser, en agrandissant le cercle d'observation, que l'auteur parodie ici, hardi comme il est, les trois grands philosophes, ses maîtres, Hegel, Schopenhauer et Hartmann. M. Ramsey y fait d'ailleurs allusion.² Dans le quatrain traitant du néant, le poète veut sans doute parodier l'aspiration pessimiste de la philosophie bouddhiste et schopenhauerienne qu'il connaissait grâce à ses lectures dans les bibliothèques parisiennes,³ et qu'il avait adoptée à cœur joie lui-même. Il y a, soulignons-le, une forte dose d'auto-ironie dans ces nouvelles.

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^e siècle. L'aurole poétique qui les entoure est ainsi brisée et le lecteur assiste à cette transposition du solennel en familier qui justement produit l'effet comique de la parodie.⁴ 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, ce sont des individus 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 plusieurs fois séculaire, supposerait une autre manière de se conduire.

La façon poétique et intuitive de Laforgue de traiter le mythe signifierait, d'après William Jay Smith, une expérience entièrement moderne; les héros

1 Ruchon, *op. cit.*, p. 146.

2 Ramsey, *Jules Laforgue and the Ironic Inheritance*, p. 162.

3 Voir pp. 25 ss. de la présente étude.

4 Henri Bergson, *Le rire*, p. 94.

du passé doivent être recréés par chaque conscience humaine à sa manière; ils attendent même cette recréation. C'est une telle perception qui met Lafor-gue psychologiquement et artistiquement loin en avance sur son temps et c'est dans ce sens qu'il a intéressé aussi James Joyce, dont l'*Ulysse* n'aurait pas été possible sans les *Moralités légendaires*.¹

Des personnages comme Lohengrin ou Hamlet ou encore Persée se conduisent souvent d'une façon triviale ou grotesque, mais à d'autres moments ils font preuve de noblesse affectée. Leur langage et leur comportement peuvent varier considérablement: c'est un mélange curieux d'heroï-comique et de burlesque. La plupart du temps, on assiste pourtant à une transposition de 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. C'est d'une manière plaisante et tangible que Smith souligne l'actualisation d'un héros du passé: »Perseus, alighting from his hippogriff, might have just arrived by a taxi for the *bal des quat'z-arts*.»²

Persée, »le petit chéri des dieux», fait figure de prétentieux et de snob quand il 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 noue ses mains en étrier et, les inclinant devant la jeune captive, dit avec un grassement incurablement affecté:

— Allez, hop! à Cythère!

(*Moralités*, pp. 213 ss.)

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 et symbolique, terre promise des amoureux, a été ainsi banalisé. Il y a d'autres points grotesques. Au moment décisif, Andromède surprend son prétendant en train de se livrer à une occupation qui ne correspond guère aux conventions amoureuses classiques d'un noble fiancé: »Il bâillait! un élégant bâillement qu'il veut achever en sourire de grenade ouverte.»³ Le ton de la conversation est manifestement burlesque dans le passage où Andromède, une vraie jeune fille comme les autres, chasse, indignée, son fiancé, contrairement à l'original:

1 William Jay Smith, »The Moral of the Moralités», p. 63.

2 *Ibid.*

3 *Moralités*, p. 218.

— 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 que mes pareils ne se font pas dire deux fois de pareils ordres. *Vous n'êtes déjà pas d'une peau si soignée.*¹

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,² 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 titre ironique du récit:

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.
 (*Moralités*, p. 224)

Teodor de Wyzewa donne l'interprétation suivante de la situation:

Une jeune femme, Andromède, liée à quelque mari plutôt laid, se lamente, comme Elsa, rêvant un cavalier plus gracieux, avec des muscles plus solides et des manières plus mondaines. Il vient à elle, le cavalier rêvé: mais vite il la fatigue, et vite elle l'ennuie. Et vainement Andromède délaissée, ou trop lasse du bel amoureux, se retourne vers le monstre, son mari, qu'à cette heure elle estime et désire.³

Ce qui nous frappe dans «Persée et Andromède» et ce qui en fait une parodie burlesque, c'est que les personnages légendaires et surnaturels y sont munis de traits foncièrement humains, voire communs, tout comme Hamlet et Lohengrin. Laforgue aime ce genre de «vulgarisation» des héros. Il conteste que la pauvre humanité ait jamais produit de héros purs. Et il s'explique:

1 *Ibid.*, p. 219. C'est moi qui souligne.

2 Ici encore, il s'agit du mélange de deux contes.

3 Wyzewa, *op. cit.*, p. 239.

Tous 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.
(*Mélanges*, p. 153)

Montré avec ses tares, le héros serait attachant, d'après 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.»¹

En créant ses personnages, Laforgue s'est sans doute souvenu de la constatation de Schopenhauer, d'après laquelle il est impossible qu'on soit grand à tout moment. Chaque grand personnage doit, en effet, n'être souvent rien qu'un individu, ne penser qu'à lui-même, ce qui signifie *pelillesse*. C'est sur cela qu'est basée la remarque très juste qu'aucun héros ne reste héros aux yeux de son valet.² Laforgue veut justement observer les héros de la mythologie du point de vue d'un familier, en tant qu'individus qui pensent à eux.

Comme je l'ai déjà souligné, »Le miracle des roses» fait exception dans le recueil, car cette nouvelle n'est pas une parodie directe d'une œuvre 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 ici l'objet du ridicule:

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, semant dans les ravins antédiluviens les petits morceaux de lettres déchirées. Ce sont les névropathes, enfants d'un siècle trop brillant; on en a mis partout.

(*Moralités*, pp. 65 s.)

L'atmosphère caractéristique, incurablement romanesque et malade, 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

¹ *Mélanges*, p. 152.

² Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, p. 441.

cause de la présentation de deux mondes bien distincts. Il y a celui des malades, avec les limitations, les prudences, les tristes 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».¹ 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 âge, distingue entre la *nature naturante*, c'est-à-dire la nature considérée comme cause de ses phénomènes, comme la totalité de la force créatrice indiscernable par les sens, et la *nature naturée*, qui représente l'ensemble de ses manifestations perceptibles, c'est-à-dire un état passif:

Les cloches ayant repris haleine comme des personnes, s'étourdiraient 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 les deux bouts.

(*Moralités*, p. 81)

Il y a également dans «Le miracle» un mélange de traits burlesques et de traits héroï-comiques. On pourrait en effet 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 fort ordinaire? Cela n'empêche pas que c'est une femme fatale.

La littérature de l'époque offre plusieurs exemples d'une bien-aimée malade.² Laforgue va jusqu'à ironiser sur ce thème, dans son poème «La femme est une malade», inspiré par *La femme* de Michelet, qui y est cité. On trouve une transposition de ce thème dans la nouvelle «Les deux pigeons» — intégrée après coup aux *Moralités légendaires* — où l'héroïne, défigurée par un accident, est également une femme mystérieuse.

A première vue, je l'ai déjà dit, «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

¹ *Moralités*, p. 68.

² Voir, entre autres, Hans H. Hofstätter, *Symbolismus*, pp. 177 ss., sous le titre «Tod und Eros».

recueil, même du point de vue de son thème. Du fait d'une 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? Il y a un rapprochement à faire avec les *Sept légendes* de Gottfried Keller, antérieures d'une dizaine d'années.

Rappelons-nous brièvement le récit: Ruth, qui était 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 la 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». Pourtant, comme nous 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.

Dans le fond, il s'agit de la parodie des croyances religieuses qui, n'étant pas basées 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!

Dans «Pan et la Syrinx», qui est sans doute la nouvelle la plus aérée et la plus charmante de tout le recueil, on trouve également des traits burlesques et héroï-comiques. La rencontre et la poursuite de Syrinx sont racontées en des termes moitié solennels, moitié familiers, avec une grâce enjouée. Pan, qui est souvent représenté comme un demi-dieu tragique,¹ est ici un joueur de «galoubet 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 signification de l'expression *je l'aime*, et l'associe au mot anglais *aim* qui veut dire but.² 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 à Mallarmé lui-même et à sa qualité de professeur d'anglais.

1 Cf. Mallarmé, Koskenniemi, etc.

2 *Moralités*, p. 161.

En même temps, la parodie pourrait être étendue aux poètes en général et à leur poursuite de l'idéal, car toute la nouvelle est remplie du symbolisme de l'art. Lorsque Pan 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.

(*Moralités*, p. 183)

Comme l'ont constaté déjà certains critiques, c'est l'amour qui est le thème central des *Moralités légendaires*. Dans son analyse de ce recueil, M. Melim insiste sur le fait que les différents aspects de la personnalité de l'auteur sont reflétés dans les divers personnages des contes. Ainsi, par exemple, le Monstre de «Persée et Andromède» représenterait le Laforgue aspirant à l'amour et à la compréhension.¹ Le traitement du sujet dans ces nouvelles a ceci de particulier que, sans paraître tragique pour autant, le dénouement de l'intrigue n'est au fond jamais heureux. Les thèmes de la mort et de l'art s'y rattachent étroitement au thème de l'amour.

Les sentiments d'Hamlet vis-à-vis d'Ophélie sont fort complexes, ambivalents et même vindicatifs, jusqu'à ce qu'elle soit morte. Passée de vie à trépas, elle sera en effet l'être adoré. En revanche, l'amour pour Kate, actrice plutôt terre à terre, moins éthéré et visant à l'accomplissement, est condamné à ne pas avoir de lendemain. D'une certaine manière — comble d'ironie — Hamlet l'échappe belle en mourant sur la tombe d'Ophélie, tué par la main de Laërtes. Lohengrin évite les pièges sentimentaux en s'évadant de la ville nuptiale qui sent la fosse commune, sur son oreiller mué en cygne, tandis que les amoureux du «Miracle des roses» se suicident pour l'héroïne mystérieuse. Le sang répandu continuellement dans cette histoire comporte évidemment une connotation sexuelle.²

Malgré son penchant pour Iaokanann, autrement dit Jean-Baptiste, Salomé demande la tête de celui-ci. Par ironie du sort, elle aussi perd sa vie. D'après William Jay Smith, Salomé est une manifestation de la déesse de Notre-Dame la Lune, autrement dit une projection terrestre de la Voie lactée.³

¹ Melim, *Another Study*, pp. 111 ss. .

² Cf. Smith, «The Moral of the *Moralités*», p. 64.

³ *Op. cit.*, p. 63.

Avec son dénouement heureux, «Persée et Andromède» semble constituer une exception à la règle. Pourtant, celui qui aura Andromède ne sera pas Persée, auquel elle était destinée, mais le Monstre, changé en jeune homme. Persée, lui, est trop snob, trop satisfait de lui-même pour se soucier de cette perte. Dépeignant le malaise d'Andromède qui frôle l'hystérie, l'auteur révèle avec précision et justesse certains mouvements de l'âme féminine.¹

Dans «Pan et la Syrinx», c'est «l'éternel féminin» qui s'esquive, mais il y a une sublimation du désir auquel sera substitué l'Art.

Toutes ces nouvelles présentent un développement ironique du thème de l'amour, du sentiment à la Pierrot qui échappe volontairement à la réalité. Dans le cadre du genre parodique, les *Moralités légendaires* témoignent d'une nouveauté et d'une complexité surprenantes. Comme l'a signalé William Jay Smith, dans son article «The Moral of the Moralités», ces nouvelles offrent un parallélisme avec *Les plaintes*. Avec celles-ci, Laforgue a essayé de combiner la poésie traditionnelle et les thèmes philosophiques dans des chansons de verve populaire, avec celles-là il met à terre le mythe et la légende sublime, tout en rapetissant ses héros.² Quitte à supprimer l'épithète 'naturel', on pourra conclure avec Teodor de Wyzewa:

L'originalité naturelle des idées et une ingénuité parfaite, ce sont encore les vertus de ce beau livre. Cela ne tient à aucun genre existant, et vous n'y verrez pas une phrase qui n'apparaisse nouvelle, imprévue, telle qu'il eût été impossible à tout autre de l'imaginer.³

2. Vers parodiques

Certaines plaintes mises à part, les vers de Laforgue sont nettement moins parodiques que sa prose. La «Complainte propitiatoire à l'Inconscient» parodie le Pater, de même que la «Petite prière sans prétentions».⁴ La «Complainte de la fin des journées» contient un distique qui imite manifestement la prière du Christ à Gethsémani:⁵

1 *Moralités*, pp. 199 et 203 ss. Il y a lieu d'invoquer les cas de psychologie féminine décrits par Edmond de Goncourt, dans *La Faustin*, *Chérie*, etc.

2 Smith, «The Moral of the Moralités», p. 61.

3 *Nos maîtres*, pp. 237 s.

4 *Poésies*, pp. 35 s. et 214. Cf. pp. 56 s. de la présente étude.

5 Cf. Guichard, *Jules Laforgue et ses poésies*, p. 91.

— Inconsciente Loi,
Faites que ce crachoir s'éloigne un peu de moi!
(*Poésies*, p. 59)

Ce genre de profanation est très en faveur chez les décadents, qui vacillent souvent entre la croyance et les pires turpitudes de l'incrédulité.

La «Complainte du vent qui s'ennuie la nuit»¹ est un pastiche du «Jet d'eau» de Baudelaire, rêverie mélancolique sur l'amour. Elle est composée sur le rythme même du poème baudelairien. Mais il ne s'agit pas, pour autant, d'une parodie, n'en déplaise aux éditeurs du *Mercur*e de France, s'il faut en croire ce que dit M. Pichois dans la préface de son choix de poésies de Laforgue.² En tout état de cause, il y a lieu de rétorquer à cela que, même si l'on admet qu'il ne s'agit pas de parodie au sens le plus strict du mot, Laforgue aura voulu faire au moins une imitation burlesque partielle de la poésie précitée de Baudelaire. Comment pourrait-on expliquer autrement les similitudes qui sautent aux yeux?

En contrefaisant ce poème, 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 œil 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:

Ta fleur se fane, ô fiancée?
Oh! gardes-en encore un peu
La corolle qu'a compulsée
Un soir d'ennui trop studieux!
(*Poésies*, p. 89)

Les termes employés diffèrent sensiblement de ceux de Baudelaire, quant à leur expressivité affective. 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»,³ etc., chez celui-ci. «Remords» est d'ailleurs employé exprès, car c'est un des mots-clefs chez Baudelaire. La fin douce et poétique du «Jet d'eau» est également muée en une parodie

¹ *Poésies*, pp. 89 s.

² Jules Laforgue, *Les complaintes, L'imitation de Notre-Dame la Lune, Derniers vers*, texte établi et présenté par Claude Pichois, Paris, 1959.

³ Dans ses *Blasphèmes*, p. 43, Jean Richepin a la hardiesse de se servir d'un mot encore moins poétique: bidet!

typiquement laforguienne, où l'auteur a même su glisser les idées qu'il se fait de l'amour:

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.¹

Dans les *Moralités légendaires*, Laforgue insère aussi quelques vers, dont la plupart se trouvent déjà dans ses recueils 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 démenace 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.

(*Moralités*, p. 27)

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 le prier,
 La cruelle qu'elle est se bouche les oreilles
 Et nous laisse crier.

Le pauvre en sa cabane où le chaume le couvre
 Est sujet à ses lois,

¹ Voir Highet, *The Anatomy of Satire*, pp. 68 et 131.

Et la garde qui veille aux barrières du Louvre
N'en défend point nos rois.¹

Dans les *Moralités légendaires*, la plupart du temps, ainsi que dans quelques poèmes, Laforgue contrefait directement des œuvres littéraires existantes. Ailleurs, il use de la parodie du second degré qui embrasse les phénomènes de la vie, sur un plan plus général.

C'est grâce à une loi psychologique obscure que des mots et des actions tout à fait sérieux en eux-mêmes deviennent comiques dès qu'ils sont imités.² C'est ainsi que la citation de la Marseillaise, «aux armes, citoyens!», suivie, il est vrai, de «il n'y a plus de RAISON», paraît hilarante dans la «Simple agonie».³ Comme le dit Heine: «Du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas.»

D'un autre côté, ce sont seulement les objets familiers qui peuvent être parodiés avec succès. Rares sont en effet les parodies qui amusent d'une façon naturelle une audience non initiée à la chose pastichée.⁴ Plus les imitations suivent de près l'original et plus elles sont drôles. Certaines locutions latines qui n'ont subi qu'une très légère modification produisent un effet immédiat: *dies iramissibile*, *Taedium laudamus*, *Ave Paris stella*.⁵ Dans le poème «Au lieu de songer à se créer une position», la lettre que le père écrit à son fils contient plusieurs citations précises, devenues des clichés ou presque. Le début de cette missive forme un contraste ironique avec les rêves romantiques de la suite; les conseils paternels sont restés sans effet:

Mon cher fils,

Retenez bien ce que je vous dis:

«L'homme est un animal qui se fait des outils.»
«Le temps, c'est de l'argent.» «Moi, je n'aime pas Rome,
«Ça sent la mort.» On n'est pas ici-bas, jeune homme,
Pour «nager dans le bleu», pour se mettre au balcon,
Cracher sur un certain pavé, suivre un flocon
De nuage qui passe et vivre à l'aventure.
«Un père est un ami donné par la nature»,
Et vous êtes dans l'âge où l'on devrait chercher
Une position,

Ton père.

— Oh! chevaucher

Sur le vent, à travers les steppes infinies,

1 Je ne cite qu'une partie du poème. — La reproduction presque textuelle des deux vers de Malherbe est conforme à l'idée de Highet, *op. cit.*, p. 104: «The mock-heroic parodist loves to use quotations from high poetry as nearly as possible in the original words.»

2 Aldous Huxley, cité par Feinberg, *Introduction to Satire*, p. 184.

3 *Poésies*, p. 294.

4 Feinberg, *op. cit.*, p. 185.

5 Je cite, dans l'ordre, *Poésies*, p. 116, *Moralités*, p. 129, et *Poésies*, p. 157.

Où solennellement, inondés d'harmonies,
 Voguent mondes, soleils, atomes d'un instant,
 Dont la pensée écrase, et qui marquent pourtant
 Une seconde à peine à l'horloge éternelle,
 Qui regarde en pitié la ronde universelle!¹

La technique employée est celle du collage, appliquée avec d'autres par T. S. Eliot. Elle prête un instrument efficace à la parodie et à l'ironie. En pastichant, entre autres, les affiches publicitaires, Laforgue offre un exemple particulièrement savoureux de ce procédé, dans sa «Grande complainte de la ville de Paris».

«Ce qu'aime le gros Fritz» bafoue les inclinations et les habitudes des bourgeois d'outre-Rhin:

Oui, j'aime à promener ma belle âme allemande
 A travers l'Esthétique et les brouillards d'Hegel;
 Un nuage en bouteille est tout ce que demande
 L'âme éprise de vague et d'immatériel.

La nuit, quand s'ouvre en moi la fleur des rêveries,
 De ma blonde Gretchen, oh! j'aime bien encor
 A contempler les yeux de pervenches fleuries,
 Oh! j'aime à caresser les belles tresses d'or.

J'aime à charmer aussi mon ouïe allemande
 Quand l'orgue de Cologne, aux gothiques accents,
 Eveille dans mon cœur quelque vieille légende
 Où passent des Willis dans des rayons flottants.

Mais surtout, au tic-tac des pendules de France,
 Le soir, j'aime, repu de choucroute au gratin,
 Voir, en fumant ma pipe à fourneau de faïence,
 Mousseur la bière ambrée aux bords des brocs d'étain.

(*Poésies*, p. 383)

Il y a lieu de souligner que cette poésie a été écrite en 1880, donc bien avant que Laforgue ait fait personnellement connaissance avec le train de vie germanique.

1 *Poésies*, p. 316. Pascal Pia, éditeur des *Poésies complètes*, relève dans des notes trois sources de citations: pour celle du vers 3: Franklin, 4-5; Emile de Girardin, 9; *Démétrius*, tragédie du sieur Baudouin. M. Pia reproduit les notes de Laforgue lui-même. Pour une première fois, la poésie a paru dans *La Guêpe* toulousaine.

Les habitudes des Parnassiens, passionnés par la métrique, par le côté formel de la poésie, sont parodiées dans les alexandrins des «Derniers soupirs d'un Parnassien» qui, de son vivant, ne saurait se libérer de ses soucis de versification:

Klop, klip, klop, klop, klip, klop.
Goutte à goutte égrenant son rythmique sanglot
Aux vasques du bassin où l'eau dort immobile
Un jet d'eau trouble seul la nuit calme et tranquille.

.....
Mon être, oublions tout! lâchons les rênes d'or
Aux contemplations éployant leur essor
Les strophes en mon sein battent déjà de l'aile . . .
A quoi bon les plier dans un mètre rebelle!
Je ne veux rien savoir, le vertige énervant
Me berce dans les plis de son gouffre mouvant . . .
Je me fonds doucement . . . je suis mort, rien . . . je doute
Si j'entends le jet d'eau ponctuer goutte à goutte
Le silence éternel d'un rythmique sanglot

Klop, klip, klop, klop, klip, klop . . .
(*Poésies*, p. 407)

Les trois poésies dernièrement citées ont toutes été écrites en 1879 ou 1880, au stade du désespoir cosmique et du bouddhisme qui marquait le début de la carrière littéraire de Laforgue. Cela n'empêche pas qu'il manifeste déjà l'attitude pierrotique que nous lui connaissons, témoin encore »La petite infanticide«:

● saisons d'Ossian, ô vent de province,
Je mourrais encor pour peu que t'y tinsses
 Mais ce serait de la démence
 Oh! je suis blasée
 Sur toute rosée

Le toit est crevé, l'averse qui passe
En évier public change ma paillasse,
 Il est temps que ça cesse

.....
Tiens, qui fait ce vacarme? . . .
Ah! ciel le beau gendarme
Qui entr' par la lucarne.

Taïaut! taïaut!
A l'échafaud!

Et puis on lui a guillotiné son cou,
 Et ça n'a pas semblé l'affecter beaucoup
 (de ce que ça n'ait pas plus affecté sa fille)
 Mais son ami Louis ça lui a fait tant de peine
 Qu'il s'a du pont des Arts jeté à la Seine

Mais un grand chien terr' neuve
 L'a retiré du fleuve

Or justement passait par là
 La marquise de Tralala,
 Qui lui a offert sa main
 D'un air républicain.

(*Poésies*, pp. 471 s.)

On peut dire que, dès ses débuts, Laforgue s'emploie très essentiellement à ironiser sur «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 des institutions dont nous sommes si fiers.

3. *Touches caricaturales et impressionnistes*

Dans les manuscrits de Laforgue, on trouve d'intéressants croquis qui représentent des squelettes curieux. Le crâne en est exagérément grand, le museau proéminent. Ceux qui sont dessinés en 1886 portent à la main une canne et un chapeau haut de forme, tandis que, dans les esquisses antérieures, les squelettes ne sont pas munis de 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. Par la suite, lorsque le poète donne la canne et le chapeau à ses squelettes, il les habille aussi.¹

Les dessins de Laforgue expriment le même mélange romantique de lugubre et de dandysme qui nous est connu de ses nouvelles et de ses poésies. Il s'agit d'un développement piquant et moderne du thème de la danse macabre du moyen âge. Les figures ne seraient que sinistres en elles-mêmes, mais la canne et le chapeau du dandy y ajoutent une nuance d'ironie qui

¹ Voir Ramsey, *Jules Laforgue and the Ironic Inheritance*, qui contient deux photocopies de ces esquisses, pp. 47 et 168.

naît du paradoxe entre la nudité absolue des squelettes et les parures snobs qui représentent la vie de l'époque dans son plein esthétisme. Il y a «bisociation» de deux 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 — il ne vous a pas fui — que le contemporain portât, sur le chef, quelque chose de sombre et surnaturel.»¹ Et il avoue que ce couvre-chef occupe sa méditation depuis quelque temps. D'après lui, le chapeau haut de forme est peut-être le 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 chevelures».²

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 du reste qu'en Allemagne il devait suivre strictement la mode et les convenances dans son habillement.³ 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. Tout 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».⁴ C'est pourquoi un artiste prudent prend soin de se contrefaire lui-même, avant que quelqu'un d'autre n'en ait l'occasion. Laforgue, lui, a su bien se défendre contre les éventuels imitateurs parodiques.

Les autoportraits littéraires ou plastiques ont souvent tendance à 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 un exemple d'ironie de soi-même, outre celle des Pierrots, dans les «Préludes autobiographiques» et dans les *Moralités légendaires*, entre autres. Il n'est nullement rare que les poètes se sentent comme des bouffons de cirque et des paillasses, devant leur public.⁵ Dans le frontispice original des *Odes funambulesques* de Banville, on voit un dessin de Bracquemond représentant un clown, avec un violon dans les mains, devenu ainsi le symbole du poète. Les Parnassiens, surtout, qui concevaient la poésie comme pure virtuosité, ont vu dans le clown leur *alter ego*. Chez les symbolistes et chez Laforgue, le clown est devenu le symbole de l'inconstance humaine et de la conscience ironique, mais il figure également l'artiste

1 Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, Paris, 1945, p. 881.

2 *Ibid.*, pp. 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, comme je l'ai signalé.

4 Hightet, *op. cit.*, p. 143.

5 Cf. Gunnar Tideström, *Dikt och bild*, Lund, 1965, p. 283.

lui-même, qui doit toujours se faire intéressant et nouveau:¹ image extrêmement populaire. M. Tideström signale qu'en Suède, plusieurs poètes du début du XX^e siècle décrivent le clown; 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 ou comme un damné, un ange déchu.² Il est encore considéré comme un vagabond; la bohème est au fond aussi chère aux romantiques qu'aux 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,³ 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.⁴ Ces masques ou rôles d'artistes impliquent souvent la parodie. C'est le cas certainement de Gauguin, qui se représente en 1889 avec l'aurole du saint. Il prête encore son propre visage à son Christ à Gethsémani. Le célèbre peintre belge Ensor fait entrer le Christ — l'artiste lui-même, sans doute — à Bruxelles, dans une procession précédée de clowns et de personnages grotesques. Quant à Jules Laforgue, son porte-parole est Pan, aussi bien qu'Hamlet⁵ et Lohengrin. A l'époque moderne, il semble avoir 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, lequel est devenu la Dive Bouteille sous sa plume, tandis que les géants représentent les chevaliers du roi Arthur.

Les courants de la littérature se retrouvent dans la peinture et dans les arts plastiques en général. Dans le *Réveil* du 13 février 1858, Escudier écrit, dans son article «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.⁶

1 Cf. la présente étude, pp. 46 et 147.

2 Cf., par exemple, Victor Hugo, Lamartine et les tendances sataniques de Baudelaire, de Lautréamont, etc.

3 Voir Tideström, *op. cit.*, p. 283.

4 *Ibid.*, p. 282.

5 Comme je l'ai déjà fait remarquer, Laforgue a prêté à Hamlet ses connaissances philosophiques et aussi quelques traits physiologiques qui lui étaient propres. Cf. les *Moralités légendaires*, p. 33, la description du héros. Nombreux sont 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», dans Stallman (éd.), *Critiques and Essays*.

6 Cité par M. R. Dumesnil, *Le réalisme et le naturalisme*, Paris, 1962, p. 15.

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, procèdent avant tout de la satire sociale, tandis que les auto-portraits sont plutôt ironiques. L'Anglais Hogarth, qui parodie la vie mondaine de son époque, a inspiré les poètes suédois Bellman et Dalin, entre autres.¹ En France, Flaubert a emprunté bien des détails à Daumier pour *Madame Bovary* et *Bouvard et Pécuchet*. Sa propre admiration pour Daumier, Laforgue la montre dans ses chroniques parisiennes et, surtout, dans celle qui a paru dans *La Guêpe* en 1879; Daumier venait de mourir, le 10 février de la même année.²

Parmi les écrivains français, plusieurs ont pratiqué la peinture, le dessin ou la gravure. Les plus connus sont sans doute Alfred de Musset, Théophile Gautier et Victor Hugo. Jules Laforgue lui aussi s'intéressait aux arts plastiques, grâce — au moins en partie — à son premier protecteur et maître Charles Ephrussi, grand amateur et critique d'art, dont la collection comptait, entre autres, des œuvres impressionnistes. Le frère du poète, Emile, étudiait à l'École des Beaux-Arts et devint artiste-peintre et dessinateur, bien que médiocre. Jules dessinait également, comme nous l'avons vu. Il a même probablement suivi quelques cours de peinture, avec son frère aîné.³ Correspondant parisien du journal toulousain *La Guêpe*, au début de sa carrière littéraire, en 1879, Laforgue a fait publier vingt et un dessins plus ou moins caricaturaux, de différents formats. Ils portent le titre de «Zéphirinades»⁴ — mot de son cru — ou de «Balivernes de Jules Laforgue», et ils sont accompagnés d'une légende humoristique dans le style même de *La Guêpe*, «journal littéraire, artistique et satirique».⁵

En tant que visuel, Laforgue a grandement subi l'influence des arts plastiques. D'après ses notes de critique d'art, il avait un goût prononcé pour les peintres flamands et français du XVII^e siècle. J'ai déjà signalé le *Gilles* de Watteau, comme une des sources de son inspiration, mais c'est surtout l'impressionnisme qui a hanté son esprit, témoin ce qu'il écrit sur ce mouvement. Secrétaire d'Ephrussi, il avait une occasion unique de se familiariser avec les impressionnistes, à une époque où ils n'étaient encore appréciés que par des connaisseurs. *Le Polichinelle* de

1 Cf. Tideström, *op. cit.*, p. 155.

2 Jules Laforgue, *Les pages de La Guêpe*, pp. 43, 75 et 135 ss.

3 Cf. Jules Laforgue, *op. cit.*, pp. 40 ss. D'après M. Debaube, éditeur, il aurait aussi pratiqué la gravure.

4 Par *zéphyrine*, mot actuellement vieilli, on désignait les étoffes de couleur fabriquées à Saint-Quentin. L'étymon en est *zéphyr*, poétiquement 'vent doux et agréable, brise légère'. C'est depuis 1877 que les lexicographes attestent l'appellation d'origine allemande, *laine zéphyr(e)* 'laine de deux fils à torsion peu serrée, utilisée notamment pour la layette et les vêtements légers'.

5 *Ibid.*, pp. 60 ss.

Manet semble avoir servi de modèle au Pierrot, et c'est à un Pissarro ou à un Sisley que fait penser ce genre de paysage d'atmosphère:

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.
(*Poésies*, p. 280)

C'est l'automne, l'automne, l'automne,
Le grand vent et toute sa séquelle
De représsailles! et de musiques! . . .
Rideaux tirés, clôture annuelle,
Chute des feuilles, des Antigones, des Philomèles.
(*Ibid.*, p. 287)

Le poète écrit dans une lettre de décembre 1881, adressée de Berlin à Ephrussi et qui évoque les heures passées dans le bureau de ce dernier, au milieu de ses objets d'art: »Et les impressionnistes! Deux éventails de Pissarro bâtis solidement par petites touches patientes. — De Sisley, la Seine avec poteaux télégraphiques.»¹

Critiquant les notes de MM. Collie et L'Heureux, éditeurs des *Derniers vers*, à propos d'un prétendu mouvement évolutif de l'impressionnisme de Laforgue, M. Bolgar signale l'abus consistant à supposer que les tendances créatrices du poète ont été dominées par le souhait d'être impressionniste ou par un quelconque but poétique. Il est indéniable que Laforgue était un vrai artiste. En composant ses poèmes il avait en général un but spécial, mais pas toujours le même.² M. Bolgar a également raison en contestant la supposition des éditeurs des *Derniers vers*, selon laquelle, depuis 1881, Laforgue aurait voulu appliquer constamment l'impressionnisme dans la poésie, effort qui n'aurait été couronné de succès que dans ce recueil qui clôt sa carrière.

Il n'est pas question de nier complètement l'impressionnisme de Laforgue. Même s'il était plus intéressé par les sujets des peintures qu'il ne l'était par leurs valeurs formelles, même si sa préférence instinctive allait plutôt aux peintres allemands, comme Klinger et Menzel,³ on ne peut pas négliger le fait qu'il avait étudié avec acharnement et avec pénétration l'esthétique impressionniste. Son analyse de l'impressionnisme⁴ se confond

1 *Lettres I*, p. 42. Le peintre Seurat, son condisciple à l'École des Beaux-Arts, était un des rares amis qui assistaient à l'enterrement du poète, le 22 août 1887.

2 R. R. Bolgar, »Laforgue's *Derniers Vers*, some Textual and Critical Problems», dans *Forum for Modern Language Studies*, t. 111, 1967, p. 393. Il examine l'édition des *Derniers vers*, avec introduction et notes, par M. Collie et J. M. L'Heureux, New Brunswick, 1965.

3 Cf. Bolgar, *loc. cit.*

4 Voir ses *Mélanges*, pp. 133 s. Son appréciation pèche en quelque sorte par le fait qu'il était trop lié aux représentants de ce mouvement.

avec celle qu'il a faite de l'univers en tant qu'objet de sa poésie.¹ Dans cet «art nouveau», il s'agit de la juxtaposition des perceptions de l'organe optique, des fragments de la réalité où se fixe l'œil impressionniste. Mais la réalité signifie «un perpétuel jeu de fuite, jeu qui s'exaspère et, forcément, virera en mélancolie».²

Dans une œuvre de Menzel, c'est justement l'impression qui attire son attention:

Du plus grand nom de l'Allemagne, Adolphe Menzel, une merveilleuse petite chose qu'on a passée ici un peu sous silence, et que je préfère absolument aux populaires images de sa première manière: *Voltaire à Sans-Souci, Frédéric donnant un concert de flûte*. C'est un souvenir de Paris, 1868, des gens en toilettes d'été, sous l'ombrage déjà rouillé d'automne de quelque jardin public; une merveille de grosse chaleur et de fraîcheur, d'air, de profond et de vie de tons et de lignes, *tout d'impression*.³

Considérant l'art comme une expression de l'éphémère, Laforgue a voulu saisir dans sa poésie le voile de Maya, la réalité fugitive. Il fait pour ainsi dire sienne la règle d'action des frères Goncourt: «Je voudrais trouver des touches de phrases, semblables à des touches de peintre dans une esquisse.» Si, à cet effet, il procède de fait par de petites touches impressionnistes, qui servent souvent à caricaturer ce «piètre mondicule» et sa «vermine» dans le vaste jeu cosmique, elles sont loin de constituer sa seule technique. L'important est qu'il s'agit chez lui de toute une philosophie de l'impression, comme le met en évidence M. Jean Cassou:

Au bout du compte, au bout de tant de science sensorielle, ce monde n'est qu'illusion, le voile de Maya . . . C'est dans cette actualité, elle-même à la pointe des temps, des civilisations, des langages, du dernier des siècles, que se condense l'énormité cosmique. N'est-ce pas dérisoire, n'y a-t-il pas là de quoi sourire, de quoi faire sortir de sa boîte ce malin démon qui s'appelle l'Ironie? L'énormité cosmique réduite à l'actuel, à l'actualité, à notre grouillante, vociférante, publicitaire, industrielle, urbaine, parisienne, névropathique, terriblement *moderne* actualité . . . La musique des sphères transposée en ronde enfantine sur paroles style Chat-Noir . . . Telle est la loi: se contenter de peindre — par tons

¹ Voir Jean Cassou, «Laforgue et l'impressionnisme», dans *Humanisme actif*, t. I, Paris, 1968, p. 112.

² *Ibid.*

³ Jules Laforgue, «Le Salon de Berlin», dans la *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, août 1883, p. 179. C'est moi qui souligne la fin.

divisés et petites touches — ou de chanter — en argot et calembredaines de caf' conc' — ces atomes tourbillonnant dans le grand tout, autant dire le néant.»¹

¹ Voir Jean Cassou, *op. cit.*, p. 113.

Chapitre VII

DES MOTS, DES MOTS, DES MOTS

*Ça s'avance par stances, dans les salves
des valves, en luxures sans césures . . .*

Laforgue

Ezra Pound appelle l'art de Laforgue «logopoeia» ou «la danse de l'intellect parmi les mots», c'est-à-dire l'art de jouer avec les significations normales des éléments du langage. En effet, l'originalité laforguienne est en grande partie due à son emploi hardi des mots, à son jeu verbal. Les allusions littéraires, les proverbes ou plutôt les pseudo-proverbes, les clichés, les expressions populaires, de même que les termes philosophiques, religieux et scientifiques forment une source importante de son vocabulaire.

Comme le souligne M. de Nagy,¹ on ne peut pas parler de «logopoeia» dans l'acception de Pound avant que les mots constituant le vocabulaire extrêmement varié du poète ne commencent à se suppléer, à surgir dans des contextes inattendus. Bien que ce ne soit pas le cas automatiquement, la «logopoeia» chez Laforgue est au service de l'ironie.

1. *L'ironie verbale*

En examinant de près le texte de Laforgue, on découvre maints passages qui, à première vue, paraissent simples et directs mais qui n'en comportent pas moins une signification cachée, contraire à celle qui est exprimée

¹ N. Christoph de Nagy, «The Place of Laforgue in Ezra Pound's Literary Criticism», dans Warren Ramsey (éd.), *Jules Laforgue, Essays*, pp. 124 ss.

littéralement ou, au moins, suggérant une idée différente. Pour citer un exemple, la «Complainte sur certains ennuis» présente l'ironie des habitudes du monde, avec un langage mi-populaire mi-solennel. A noter les images inédites de la troisième strophe, ainsi que la façon dont, dès le début, Laforgue crée l'atmosphère voulue par la confrontation de deux vers fort disparates. L'emploi frappant de l'adjectif *quotidien*, vers 2, est cité par le dictionnaire de Robert.

Un couchant des Cosmogonies!
 Ah! que la Vie est quotidienne . . .
 Et, du plus vrai qu'on se souviene,
 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!

(*Poésies*, p. 86)

On est en présence du thème éternel de Laforgue: le malentendu entre les sexes, l'impossibilité d'arriver au fond des choses, parce qu'il y a tant d'obstacles créés par les conventions. Le mot AMOUR semble sonner d'autant plus creux qu'il est imprimé en majuscules. Le vers qui clôt la quatrième strophe et qui se répète encore comme conclusion, implique un sens tout à fait opposé à ce qui est dit littéralement. Ici on a affaire à ce que M. Muecke appelle la «position» stylistique. Par un emploi impropre des mots ou par la répétition d'un terme ou d'une phrase jusqu'à les rendre suspects, l'ironiste peut se contredire et suggérer que les choses ne sont pas

tout à fait ce qu'elles semblent être.¹ Sur le plan du double sens, la phrase de Laforgue est comparable à l'affirmation de Marc Antoine, «Brutus is an honourable man», dans *Jules César* 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. Très voisine de l'ironie de manière, de même que du burlesque, elle est aussi qualifiée de rhétorique.² Chez Laforgue, ce genre atteint souvent un piquant et une complexité remarquables. L'exemple cité illustre l'aspect de l'ironie verbale que Worcester nomme ironie d'inversion³ et qui, d'habitude, est la plus facile à dépister.

Le premier vers du passage suivant constitue encore un énoncé typiquement laforguien:

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!

(*Poésies*, p. 208)

L'adjectif *cher* exprime une irritation à outrance, soulignée encore par la répétition du nom et du démonstratif *ce*. Les pianos se rencontrent d'ailleurs souvent dans l'œuvre de Laforgue, mais jamais avec une véritable approbation. Ils symbolisent plutôt la tristesse et l'ennui quotidiens. Le poète parle des «cercueils des pianos». Notons le *crescendo* du premier vers formé par les trois unités rythmiques qui vont en s'accroissant et soulignent l'adjectif: ● *h! ce piano, ce cher piano*. Le dernier vers renferme un autre jeu verbal caractéristique de l'art de Laforgue.

Une fois de plus, nous nous trouvons ici en face de plusieurs aspects de l'ironie. Quittant le plan purement verbal, le poète en arrive à un plan plus général d'ironie qui vise 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 la *litote* ou *understatement*, procédé qui, souvent, produit approximativement le même effet que le *blame-by-praise* et son contraire⁴ et qui, historiquement parlant, est une des plus anciennes formes de l'ironie. Dans l'extrait suivant, le dernier vers contient un emploi familier de cette figure de rhétorique; le comique y est pourtant accentué par la constatation prétentieuse de ce qui précède:

1 D. C. Muecke, *The Compass of Irony*, p. 77; il parle d'un «stylistic placing» et d'un emploi des mots «out of place».

2 Cf. Beckson et Ganz, *A Reader's Guide to the Literary Terms*, pp. 106 ss.

3 Voir son *Art of Satire*, p. 80.

4 Cf. Knox, *The Word Irony*, p. 15.

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

(*Poésies*, p. 122)

On a également affaire à ce genre d'ironie verbale, par exemple, dans le début de la «Complainte des condoléances au soleil»: «Décidément, bien don Quichotte et pas peu sale ta Police, ô Soleil».¹

La réplique des paranymphes,² dans la curieuse «Complainte des voix sous le figuier bouddhique», remplie d'images excentriques, est cependant pleine de naïveté:

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 . . .

(*Poésies*, p. 41)

«Le vaisseau fantôme», racontant la vieille histoire du comte Ugolin, du XIII^e siècle, en des termes familiers, est un exemple de l'humour macabre à la *Ubu-Roi* d'Alfred Jarry:

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,

1 *Poésies*, p. 103.

2 Les paranymphes sont les jeunes amies de la mariée qui vont chercher le mari, d'après Jacques Flawert, *Petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes*, Paris, 1888. Chez les Grecs, le mot désignait le jeune ami du marié, qui, assis sur le char à côté de lui, allait chercher la mariée.

Il dit: «Vous mettez pas en peine;
»Mes fils n' m'ont jamais dégoûté!»

On tira z'à la courte paille,
Formalité! raffinement!
Car cet homme il n'avait d'entrailles
Qu' pour en calmer les tirail'ments,

Et donc, stoïque et légendaire,
Ugolin mangea ses enfants,
Afin d' leur conserver un père . . .

(*Poésies*, p. 256)

Un cas fameux d'ironie verbale est représenté par l'exhortation équivoque de Lady Macbeth: «He that's coming / Must be provided for».¹ Dans celle-ci, on pourrait voir a priori un témoignage d'hospitalité, mais en réalité il s'agit d'un ordre indirect de tuer le roi Duncan. Le vers «Mes fils n' m'ont jamais dégoûté» est également ambigu. Les adjectifs *stoïque* et *légendaire*, contenant normalement une appréciation nette, deviennent choquants avec l'application sèche et cruelle qui suit. Le vers final motive jésuitiquement l'acte macabre d'Ugolin.

Dans le passage suivant des *Moralités légendaires*, un «irréparable meurtre» n'est qu'un «simple coup de soupape», ce qui constitue une litote nette. L'effet particulier est obtenu par l'exagération pathétique du méfait en question et par la constatation désillusionnée de sa fonction psychologique. Bien qu'il ne s'agisse que d'un oiseau, la suite du texte comporte une mise en parallèle avec le sort d'Ophélie:

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*.² C'est fort commode: et si Hamlet n'en est pas encore à songer qu'il n'a guère autrement apprécié la triste Ophélie (oh! guère autrement, pauvre oiseau!) son Ange Gardien n'en pense pas moins.

(*Moralités*, p. 32)

Dès l'origine, l'ironie implique une dissimulation.³ Les procédés en sont multiples chez Laforgue, allant de la simple inversion à des formules assez compliquées. Comme tant de vers concernant les Pierrots, le *Pierrot fumiste*

1 Shakespeare, *Macbeth*, Oxford, 1957, p. 39.

2 Pendant des siècles, la théorie des «esprits animaux» fit autorité; dans ses *Passions de l'âme*, Descartes en scrute l'activité.

3 Voir Feinberg, *Introduction to Satire*, p. 178, et *Reallexikon*, p. 757.

ainsi que les *Moralités légendaires* contiennent une pseudo-naïveté, qui culmine en des énoncés absurdes avec une sincérité apparente. Ainsi, ayant raisonné, en des termes fort hétéroclites, sur le bienfait de la mort d'Ophélie, Hamlet en arrive à la conclusion fondamentale de l'ironie cosmique, en niant l'existence de Dieu:

Bref, c'était une sainte en jupe simple. Il eût été dommage qu'elle vieillit. Et maîtresse de Fortimbras! . . . — Elle avait un torse angélique, encore une fois. Que puis-je à tout cela, maintenant? Allons, je donne dix ans de ma vie pour la ressusciter! Dieu ne dit mot! Adjugé! C'est donc qu'il n'y a pas de Dieu, ou bien que c'est moi qui n'ai même plus dix ans à vivre. La première hypothèse me semble la plus viable, et pour cause.

(*Moralités*, pp. 45 s.)

Dans la même nouvelle, Hamlet se laisse aller à des occupations peu nobles, à la saint Julien l'Hospitalier de Flaubert. Il tue un canari dormant dans sa cage et, sifflotant, il le lance à la tête d'une petite fille, «mais ceci par hasard», comme l'auteur l'affirme entre parenthèses, avec une naïveté voulue. Plus tard, il arrache les ailes aux papillons, décapite les limaces, tranche les pattes de derrière des crapauds, met le feu à une fourmillière, enlève des nids d'oiseaux avec des petits qu'il abandonne «au fil de la rivière prochaine pour leur faire voir du pays». Puis, le soir,

en revenant sur ses pas, un dernier spasme le poussa à prélever sur les victimes . . . une livre d'yeux crevés; il s'y lava les mains . . . Ah! c'était LE DEMON DE LA REALITE! l'allégresse de constater que la Justice n'est qu'un mot, que tout est permis — et pour cause, nom de Dieu! — contre les êtres bornés et muets.

(*Moralités*, p. 31)

Sanctionnant avec hilarité la malfaisance et les goûts dépravés, la conclusion de cet extrait, qui dans sa cruauté détaillée ressemble fort à des passages de Lautréamont, renverse toutes les règles conventionnelles.

Hamlet parodie aussi son métier d'écrivain, qui lui fait oublier sa tâche essentielle, la vengeance. Pour finir, il décrit une condition désirable, en prétendant que c'est la condition actuelle, ce qui correspond à un mécanisme typique de l'ironie verbale.¹

Je refis la chose en vers iambiques; j'intercalai des hors-d'œuvre profanes; je cueillis une sublime épigraphe dans mon cher Phi-

¹ Cf. Feinberg, *op. cit.*, p. 180.

loctète. Oui, je fouillais mes personnages plus profond que nature! je forçais les documents! Je plaidais du même génie pour le bon héros et le vilain traître! Et le soir, quand j'avais rivé sa dernière rime à quelque tirade de résistance, je m'endormais la conscience toute rosière, souriant à des chimères domestiques, comme un bon littérateur qui, du travail de sa plume, sait soutenir une nombreuse famille!

(*Moralités*, p. 20)

Ce procédé est employé également dans «Le miracle des roses», où le monde des malades passe pour le seul valable. C'est pourtant, me semble-t-il, la nouvelle «Hamlet» qui est la plus imbue de l'ironie verbale, parmi toutes celles des *Moralités*.¹ Cela n'a rien d'étonnant, compte tenu du caractère connu du protagoniste.

Les textes de Laforgue sont riches en allusions significatives et en remarques pleines de brusquerie et de bon sens populaire, ainsi qu'en clichés quelque peu transposés:

Hier je me suis fait la main en tuant Polonius. Il m'espionnait, caché derrière cette tapisserie qui représente le *Massacre des Innocents*.

(*Moralités*, p. 27)

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.

(*Ibid.*, pp. 21 s.)

Une jeune fille, c'est aussi promptement enterré que marié. Où trouver le temps pour se révolter contre tout cela? L'art est si long et la vie si courte.

(*Ibid.*, p. 43)

La dernière phrase de la deuxième citation et le début de la suivante constituent des sortes de pseudo-proverbes. La fin de la troisième citation en est un vrai, mais qui devient comique à cause du petit mot d'insistance *si*, absent dans l'original latin: *Ars longa, vita brevis*. Dans la constata-

¹ M. Melim place toutes les nouvelles de Laforgue sous la rubrique de l'ironie verbale, qu'il considère sous un aspect presque trop général.

tion d'Hamlet, «Ah! tout est bien qui n'a pas de fin»,¹ Laforgue transmute une formule consacrée, procédé que l'on trouve assez fréquemment chez lui. En voici d'autres spécimens:

Chantiers en gros et en détail de bonheur sur mesure.
(*Poésies*, p. 115)

Astre sans cœur et sans reproche.
(*Ibid.*, p. 144)

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!»
(*Ibid.*, p. 145)

J'aime, j'aime de tout mon siècle! cette hostie
Féminine en si vierge et destructible chair.
(*Ibid.*, p. 257)

Aux armes, citoyens! Il n'y a plus de RAISON.
(*Ibid.*, p. 294)

Des cœurs de pierre qui rien n'amassent.
(*Ibid.*, p. 484)

Jaokanann avait parlé de sa patrie comme d'un pays rabougri
d'indigence, affamé du bien d'autrui, cultivant la guerre en
industrie nationale.
(*Moralités*, p. 126)

Et c'est le soir, le soir qui ne porte pas conseil.
(*Ibid.*, p. 184)

Ce genre de plaisanterie est naturellement tout ce qu'il y a de gratuit; il est même ennuyeux si on en abuse, ce que Laforgue ne fait guère. Les passages avec de simples jeux de mots ne font pas non plus défaut chez lui. Jouant avec l'homonymie et imitant sans doute la prononciation de certaines régions francophones,² Pierrot fumiste répète:

1 *Moralités*, p. 40.

2 Laforgue connaissait très bien deux Belges, les frères Ysaye, qui étudiaient en Allemagne. Ferait-il allusion à la prononciation belge: [lwi] au lieu de [lwi]? C'est naturellement une simple hypothèse.

C'est un faux louis, un louis faux, c'est tout ce qu'il loui faut.
(*Mélanges*, p. 89)

Dans la suite, Pierrot s'exclame: «Quel beau jour, beau-père!»

Les calembours abondent également dans les poèmes:
Tu condimentes mes piments mystiques,
J'assaisonne tes saisons.
(*Poésies*, p. 74)

Ah! la Terre humanitaire
N'en est pas moins terre-à-terre!
Au contraire.
(*Ibid.* p. 236)

Le jeu verbal ne se limite pas seulement aux ouvrages purement littéraires, car Laforgue écrit dans une lettre: «Quand Kahn fichera-t-il le camp de ses camps?»¹

Il y a chez Laforgue un abus du langage, une distorsion délibérée de l'usage conventionnel, et pas seulement dans les *Moralités*, les *Complaintes* et l'*Imitation*, comme le veut M. Melim², mais, sous une forme ou une autre, dans presque tout ce qu'il a écrit. Le poète est pleinement conscient de la valeur des mots et des possibilités pour l'écrivain de varier son langage, de jongler avec les mots. Il est constamment à l'affût de ces possibilités:

Mais ne plus être, ne plus y être, ne plus en être!
(*Moralités*, p. 41)

Mais il a aussi constaté l'insuffisance de notre moyen de communication primordial, comme le prouve, entre autres, la «Complainte sur certains ennuis», citée ci-dessus, ou l'«Autre complainte de Lord Pierrot» ou bien encore la boutade suivante:

Devant lui, la mer, la mer toujours nouvelle et respectable,
la Mer puisqu'il n'y a pas d'autre nom pour la nommer.
(*Moralités*, p. 125)

1 *Lettres I*, p. 156. Laforgue écrit à son ami Charles Henry, en mai 1882, à propos de Gustave Kahn qui, à cette époque, faisait son service militaire en Tunisie.

2 Melim, *Another Study*, p. 94.

C'est exprès que l'auteur emploie deux mots de la même racine, le simple et le dérivé: *nom*, *nommer*. Ici, et fréquemment ailleurs, tout se passe comme si l'auteur dépendait de ce que dicte l'inconscient.

Laforgue sait trouver une expression adéquate et souvent originale, pour traduire les phénomènes du monde extérieur aussi bien que les états d'âme, selon son esthétique de l'éphémère.

T. S. Eliot a fait un rapprochement ingénieux entre Laforgue et les poètes métaphysiques anglais.¹ On peut, en effet, lui appliquer les mêmes épithètes qu'aux poètes métaphysiques: «witty», «métaphysical», «quaint», et même obscur. A ce propos, Eliot cite une strophe des *Derniers vers*, laquelle, avec sa cascade de mots impressionniste, illustre bien aussi la «logopoeia» 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! . . .
 (*Poésies*, p. 305)

Il est vrai que Laforgue a dit lui-même:

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.

(*Lettres I*, p. 182)

Il y a pourtant toujours quelque chose derrière quelque chose dans ce qu'écrivait Laforgue, comme l'a avancé Camille Mauclair.² Ainsi, la poésie précitée est lourde de sous-entendus. Il s'agit d'une certaine aversion pour l'amour physique avec tout ce qu'il comporte de soi-disant déplaisant: layettes, relevailles, etc. Dans la suite, l'atmosphère de la poésie est nettement adoucie.

1 Eliot, *Selected Essays*, pp. 289 s. Cf. aussi Brooks, *Modern Poetry*, pp. 60 s.

2 Cf. Ruchon, *Jules Laforgue, sa vie, son œuvre*, p. 112, qui le cite.

2. *Le mélange des registres*

Les faits du langage sont souvent des répercussions de la mode. Or, l'emploi de la langue populaire et de ce qu'on appelle improprement argot était en vogue dans la capitale française, dans la deuxième moitié du siècle passé. Ce langage spécial est d'un accès tout normal dans la langue familière, mais, ce qui est intéressant, il a pénétré dans les milieux «distingués» et, qui plus est, «le mot d'argot, le mot populaire, le mot familier, ne tardera pas à s'inscrire dans la langue de l'écrivain comme le substitut expressif ou affectif, puis comme le synonyme tout court d'un mot de la langue commune».¹

Laforgue évite autant que possible le langage poétique conventionnel. Donnant libre cours à la «logopoeia», il emprunte volontiers des expressions à différents registres non-poétiques; ainsi, il mélange le langage familier et le langage oratoire ou docte, philosophique, ecclésiastique, médical, etc. Les mots n'ont rien d'extraordinaire en soi; l'ironie est basée exclusivement sur le fait qu'ils sont dégagés de leur contexte habituel:²

O Dimanches bannis
De l'Infini
Au-delà du microscope et du télescope,
Seuil nuptial où la chair s'affale en syncope . . .

Dimanches citoyens
Bien quotidiens
De cette école à vieux cancans, la vieille Europe,
Où l'on tourne, s'en tricotant des amours myopes . . .

Oh! tout Lois sans appel,
Je sais, ce Ciel,
Et non un brave toit de famille, un bon dôme
Où s'en viennent mourir, très-appréciés, nos psaumes!

C'est fort beau comme fond
A certains fronts,
Des Lois! et pas de plus bleue matière à diplômes . . .
— Mais, c'est pas les Lois qui fait le bonheur, hein, l'Homme?
(*Poésies*, p. 207)

1 Marcel Cressot, *La phrase et le vocabulaire de J.-K. Huysmans*, Paris, 1938, p. 5.

2 Cf. N. Christoph de Nagy, «The Place of Laforgue», pp. 126 s.

Dans l'épithaphe «Ci-gît n'importe qui»,¹ la formule consacrée «ci-gît» est suivie d'une expression indéfinie, de tous les jours. A propos de l'infini, Laforgue écrit avec hardiesse: «L'Infini reste sourd comme un pot»,² et une autre fois:

Infini, d'où sors-tu? Pourquoi nos sens superbes
Sont-ils fous d'au-delà les claviers octroyés,
Croient-ils à des miroirs plus heureux que le Verbe,
Et se tuent? Infini, montre un peu tes papiers!
(*Ibid.*, p. 172)

Dans la «Complainte des mounis du Mont-Martre», où il s'agit d'une hantise du temps à la Baudelaire, Laforgue se sert également de tournures concrètes, en parlant d'une abstraction:

Où le trouver, ce Temps, pour lui tout dire,
Lui mettre le nez dans son Œuvre, un peu!
Et cesser ce jeu!
C'est vrai, la Métaphysique de Dieu
Et ses amours sont infinis! — mais, dire . . .
(*Ibid.*, p. 119)

Laforgue s'évertue à lier des termes populaires et des termes nobles, philosophiques ou autres: ainsi sont créées de nombreuses images fraîches et surprenantes:

Falot, falotte!
Et c'est ma belle âme en ribotte,
Qui se sirote et se fait mal,
Et fait avec ses grands sanglots,
Sur les beaux lacs de l'Idéal
Des ronds dans l'eau!
Falot, falot!
(*Ibid.*, p. 112)

Avec *belle âme*, expression ironique qui se trouve aussi ailleurs chez Laforgue, le poète fait allusion à la «schöne Seele» des romantiques allemands qui en avaient fait toute une institution. Le substantif *ribote*, d'acception

¹ *Poésies*, p. 67.

² *Ibid.*, p. 242.

populaire ou familière, signifie 'excès de table et de boisson', tandis que le verbe familier *siroter* veut dire 'boire à petits coups, en dégustant'. C'est en partie le même vocabulaire qui se retrouve dans:

La nuit bruine sur les villes.
 Mal repu des gains machinaux,
 On dîne; et, gonflé d'idéal,
 Chacun sirote son idylle,
 Ou furtive, ou facile.

(*Poésies*, p. 69)

Dans les morceaux précités, il s'agit d'un phénomène que j'ai déjà signalé dans le chapitre sur la parodie et que M. Leech appelle *register mixing*, »brassage de registres»: dans le même texte, l'auteur se sert d'expressions de »tonalités» tout à fait différentes. Ce genre d'écart est un des moyens ironiques que Laforgue a peut-être le mieux mis en pratique. Ce procédé donne souvent comme résultat des passages d'un charme exquis. La comparaison entre l'époux modèle et le friselis d'une robe est d'un piquant remarquable:

Ah! que ne suis-je tombé à tes genoux!
 Ah! que n'as-tu défailli à mes genoux!
 J'eusse été le modèle des époux!
 Comme le frou-frou de ta robe est le modèle des frou-frou.

(*Ibid.*, p. 299)

C'est en associant des termes théoriquement incompatibles les uns avec les autres que Laforgue met des métaphores et des comparaisons au service de son ironie aux objectifs variés:

Et l'Idéal égrène en ses mains fugitives
 L'éternel chapelet des planètes plaintives.

(*Poésies*, p. 43)

Vomitoire
 De la Foire,
 C'est la mort.

(*Ibid.*, p. 59)

Le couchant de sang est taché
 Comme un tablier de boucher;
 Oh! qui veut aussi m'écorcher!

(*Ibid.*, p. 101)

La Terre, elle est ronde
Comme un pot-au-feu.

(*Ibid.*, p. 236)

Avec toutes, l'amour s'échange
Simple et sans foi comme un bonjour.

(*Ibid.*, p. 290)

La nature qui, à l'époque romantique, avait été l'objet d'une adoration presque religieuse est qualifiée de «maman Nature» ou de «fada usine» par Laforgue. Il peut aussi rattacher au nom de Pierrot, 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 Nous», des «Cosmogonies de Maman», ou bien il assure:

Anonyme! et pour Quoi? — Pardon, Quelconque Loi!
L'être est forme, Brahma seul est Tout-Un en soi.

O Robe aux cannelures à jamais doriées
Où grimpent les Passions des grappes cosmiques;
O Robe de Maïa, ô Jupe de Maman,
Je baise vos ourlets tombals éperdûment!
Je sais! la vie outreucidante est une trêve
D'un jour au Bon Repos qui pas plus ne s'achève
Qu'il n'a commencé. Moi, ma trêve, confiant,
Je la veux cuver au sein de l'INCONSCIENT.

(*Poésies*, p. 33)

Ce texte d'aspect philosophique est semé d'expressions non-poétiques, témoin «pardon», formule de politesse de tous les jours suivie de l'apostrophe «Quelconque Loi», dont l'indétermination accentue encore le ton à la fois solennel et moqueur de l'ensemble. Il y a lieu de noter aussi la juxtaposition ironique *Robe de Maïa — Jupe de Maman*, tournures étonnantes, à première vue, de la part d'un adepte de la philosophie hindoue. Pourtant, elles sont bien motivées si l'on tient compte de ce que représente Maïa, le «flux des phénomènes», l'«apparence». ¹ A la fin de la citation, le verbe *cuver* — on «laisse cuver les vins» ou, au figuré et familièrement, on «cuve son vin» ² — est en contradiction flagrante avec ses compléments «trêve» et «inconscient», ce dernier imprimé en capitales. L'emploi des majuscules, typique du style de Laforgue, souligne encore l'incongruité.

¹ Cf. la présente étude, p. 47.

² Littré ajoute: «On dit dans le même sens cuver sa colère.»

Dans le fragment suivant, extrait de la même poésie, les majuscules s'accumulent, ainsi que les termes philosophiques et biologiques:

Que l'Espace ait un bon haut-le-cœur et vomisse
 Le Temps nul, et ce Vin aux geysers de justice!
 Lyres des nerfs, filles des Harpes d'Idéal
 Qui vibriez, aux soirs d'exil, sans songer à mal,
 Redevenez plasma! Ni Témoin, ni spectacle!
 Chut, ultime vibration de la Débâcle,
 Et que Jamais soit Tout, bien intrinséquement,
 Très hermétiquement, primordiallement!
 (*Poésies*, p. 31)

Ce texte recherché, agrémenté de quelques termes empruntés au langage de la vie quotidienne — *haut-le-cœur*, *vomir*, *chut* — se termine par trois adverbes de manière longs, surchargés, peu poétiques. Plusieurs critiques ont déjà fait allusion à l'emploi presque abusif des adverbes de manière par Laforgue. Il faut souligner que leur effet est dû en grande partie au fait qu'ils sont glissés dans des passages représentant des registres incompatibles.

Les adverbes de manière en *-ment*, souvent employés pour déterminer des adjectifs épithètes, donnent un ton précieux au texte, surtout quand ils sont volumineux:

Tes beaux yeux irréconciliablement baissés.
 (*Poésies*, p. 312)

Je n'ai fait que souffrir, . . .

.....
 Souffrir par tous mes nerfs, minutieusement.
 (*Ibid.*, p. 337)

A mon tour j'ai soutenu mille et mille choses
 De tout ordre, et d'un air exorbitamment sûr.
 (*Ibid.*, p. 470)

Dans les *Moralités légendaires*, l'auteur parle du «large bienheureusement virginal», mais aussi de la «bienheureusement virginale matinée». ¹ Dans le deuxième cas, l'effet est d'autant plus frappant que l'adjectif déterminé est antéposé. Quand un substantif est caractérisé par deux épithètes, la

1 Pp. 157 et 159.

première se remplace volontiers par un adverbe. Ce processus donne souvent lieu à une gymnastique quasi irritante.¹

Les adverbes sont inédits dans les exemples suivants:

Et l'on monte processionnellement au Temple . . . »Il se fait tard», on sort moins processionnellement qu'on n'était entré, brisé de tant d'émotions contraires.

(*Moralités*, pp. 103 et 105)

Hissé là-haut, et pneumatiquement, ma foi, le cortège traversa prestement sur la pointe des pieds les appartements de Salomé.

(*Ibid.*, p. 130)

Oh! toute en échos de corridors inconnus, cette solitude kilométriquement profonde d'un vert sévère, arrosée de taches de lumières, meublée uniquement de l'armée des raides pins, aux troncs nus d'un ton de chair saumoné, n'éployant que très haut, très haut leurs poussiéreux parasols horizontaux.

(*Ibid.*, pp. 132 s.)

La dernière citation est composée de taches impressionnistes. Avec les participes et les expressions qu'emploierait un peintre — «un vert sévère», «arrosée de taches de lumières», «ton de chair saumoné» — le poète semble parodier le langage des frères Goncourt.

Dans l'extrait suivant, les adverbes — de même que les épithètes des mots *cloches* et *dimanche* — sortent du cadre du langage poétique courant:

Les Jeunes Filles inviolables et frêles
Descendent vers la petite chapelle
Dont les chimériques cloches
Du joli, joli dimanche
Hygiéniquement et élégamment les appellent.

(*Poésies*, p. 287)

L'atmosphère fragile du dimanche, créée par le poète, n'est 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 penser à certains soins de la part de celles que les cloches appellent, plutôt qu'au timbre de la sonnerie. Dans la préface de la première

1 Cf. Cressot, *La phrase et le vocabulaire*, p. 324. On dirait même que Laforgue parodie l'écriture artiste des frères Goncourt, qui se sont servis abondamment de cet effet stylistique.

édition de leur *Germinie Lacerteux*, qui est de 1864, les frères Goncourt, dignes représentants de l'époque où la médecine expérimentale pénétrait aussi dans la littérature, emploient hardiment le substantif correspondant.¹ Laforgue lui aussi portait un vif intérêt à la psychologie et à la médecine expérimentale contemporaines; cela ressort de maints passages dont le vocabulaire est loin d'être poétique au sens conventionnel.

Dans la nouvelle «Salomé», la description des cadeaux offerts aux Princes du Nord surprend par sa précision technique:

On redescendit par une salle des Parfums où l'Arbitre des Elégances marqua dans les présents que leurs altesses voudraient bien emporter, et ceux-ci comme tripotages occultes de Salomé: des fards sans carbonate de plomb, des poudres sans céruse ni bismuth, des régénérateurs sans cantharide, des eaux lustrales sans protochlorure de mercure, des épilatoires sans sulfure d'arsenic . . .

(*Moralités*, pp. 131 s.)

Cet extrait constitue un bel exemple de la variété étonnante des connaissances et du vocabulaire laforguiens. La fonction d'une pareille accumulation de termes techniques, dans un récit relatant les événements anciens, est de créer un effet de *matter-of-fact*, qui contraste avec la peinture conventionnelle d'une telle situation, caractérisée par des généralités vagues, exprimées en termes «poétiques».

En traitant des choses graves, comme l'amour ou la mort, Laforgue adopte souvent un ton et un langage délicieusement familiers. Parfois, ce sont des refrains populaires, soit tels quels, soit modifiés, qui servent à encadrer les idées essentielles. L'auteur précise que deux de ses poèmes se chantent sur l'air populaire «Quand le bonhomme revint du bois» et «Qu'allais-tu faire à la fontaine»; c'est à propos de la «Complainte à l'époux outragé» et de la «Complainte du pauvre jeune homme». La strophe initiale de la «Complainte de cette bonne Lune», par contre, imite l'air connu de «Sur le pont d'Avignon»:

Dans l'giron
Du Patron,
On y danse, on y danse,
Dans l'giron

¹ «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 . . . est fait pour contrarier ses habitudes et nuire à son hygiène.» Dans la même préface, les frères Goncourt parlent de «la clinique de l'Amour».

Du Patron,
On y danse tous en rond.

(*Poésies*, p. 44)

La «Complainte de Lord Pierrot» commence également par une strophe à chanter sur un air populaire, formant un contraste piquant avec la suite:

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.

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

(*Ibid.*, p. 83)

Créant ainsi une atmosphère mi-populaire mi-solennelle, l'auteur invente des refrains presque à l'infini et varie considérablement sa forme. Il a surtout recours à ce procédé dans le recueil des *Complaintes*.

Comme le signale Pierre Reboul, chez Richepin, Cros et d'autres contemporains de Laforgue, la référence populaire n'avait aucune valeur, sinon de choc. Ils «s'encanaillaient pour s'encanailler». A l'encontre de Laforgue — et encore! — il s'agissait chez eux d'une préciosité inversée, d'un simple formalisme, et point de la tentation d'exprimer une pensée profonde.¹

Dans l'«Autre complainte de l'orgue de Barbarie»,² échantillon de virtuosité verbale clownesque, chaque strophe se termine par deux lignes de refrains contenant une question et une réponse. Tandis que la question varie quelque peu, la réponse reste toujours la même: «Je suis-t-il malheureux.» La forme inhabituelle, archaïsante, de l'adjectif attire l'attention, mais ce n'est pas tout: la structure entière de cet énoncé va contre l'usage normal. Il s'agit de ce qu'on appelle souvent l'inversion complexe, abusivement d'ailleurs, comme le soulignent von Wartburg et Zumthor.³ Dans bien des cas, le sujet est repris, après le verbe, par le pronom personnel pour former une question. Grâce à la fréquence de cette tournure, dans le

¹ Pierre Reboul, *Laforgue*, pp. 93 s. Il signale que Laforgue a subi l'influence de Cros et de Richepin, surtout en ce qui concerne son populisme.

² *Poésies*, pp. 71 s.

³ *Précis de syntaxe du français contemporain*, p. 28.

langage familier, on 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?»,¹ etc. Pour former des exclamations, on se sert couramment des tournures interrogatives. C'est le cas dans ce deuxième exemple de Laforgue:

Oh! que tout m'est accidentel!
Oh! j'ai-t-y l'âme perpétuelle! . . .
(*Poésies*, p. 260)

Bien qu'existant depuis des siècles, ce *-ti* est resté exclusivement populaire,² ce qui explique l'instabilité de la graphie. Pareil détail, insignifiant à première vue, en dit long sur l'habileté de Laforgue à se servir de différents registres linguistiques. Tout en fournissant un cadre propice à l'esthétique de l'éphémère et du quotidien, les refrains et les rythmes populaires, ainsi que les tournures familières ingénieusement appliquées, reflètent le mélange du sérieux et du comique de la vie.

Sa «Complainte de l'oubli des morts», le poète la commence solennellement, en orateur ou en conférencier: «Mesdames et Messieurs.» Puis, il nous apprend qu'on assiste au décès d'un proche parent: «Vous dont la mère est morte.» Le lecteur est plongé dans une atmosphère de tristesse appropriée à tout ce qui touche à la mort. Bien vite, un changement de registre a pourtant lieu. On constate qu'il ne s'agit pas de condoléances habituelles, mais d'une sorte de danse macabre à la Villon, dans laquelle, parmi les scènes de la vie quotidienne, se 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!

1 Raymond Queneau, entre autres, se sert de ce trait populaire: «J' sais-t-i, moi», *Chien-ant*, p. 108; «C'est-ti oui? C'est-ti non? — Ti oui», *Zazie dans le métro*, p. 183.

2 Wartburg—Zumthor, *ibid.*

Grand-papa se penchait,
Là, le doigt sur la tempe,
Sœur faisait du crochet,
Mère montait la lampe.

Les morts
C'est discret,
Ça dort
Trop au frais.

Vous avez bien diné,
Comment va cette affaire?
Ah! les 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,
● gué?

Mesdames et Messieurs,
Vous dont la sœur 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 . . .

(*Poésies*, pp. 104 s.)

Le revirement s'opère tout d'abord par l'apparition de quelques vocables qui sortent de l'ordinaire. *Fossoyeur*, forme qu'exige la rime pour 'fossoyeur', est une trouvaille du poète, qui imite ici la prononciation populaire. Le fossoyeur, c'est celui qui creuse les fosses dans un cimetière. Or, par le substantif féminin correspondant, la fossoyeuse, on désigne la mort. Il me

semble que Laforgue pastiche le célèbre chansonnier Béranger qui écrit, dans «Cinquante ans»:

A ma porte, la fossoyeuse
Frappe; adieu messieurs les humains.¹

Seulement, Laforgue emploie le mot correspondant masculin. Cette forme figure deux fois dans le texte. A 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*. Il y a d'autres mots populaires: les interjections *ô gué* et *hein*, de même que le substantif *mie*. La vive allégresse qu'exhale toute la strophe-refrain VIII est d'une ironie mordante, parce qu'en contraste frappant avec le ton funèbre du reste.

Chez Béranger, la Mort *frappe* à la porte. Laforgue use des synonymes expressifs *gratter* et *claquer*. Gratter à une porte est une manière respectueuse d'avertir qu'on désire entrer, d'après Littré. Il y a une gradation, une intensification due au choix du verbe. D'abord, le fossoyeux gratte discrètement, puis il claque à la porte avec insistance.

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 ceux que tu me cites, excepté pourtant:

Sœur faisait du crochet,
Mère montait la lampe.»²

La strophe VII renferme une ironie éclatante sur l'existence humaine, grâce à la mise en parallèle brusque des besoins différentes, tandis que les strophes analogues II et V forment une sorte de refrain, dont la précision concrète porte la marque de la franchise populaire: c'est la reprise du sujet, *les morts*, par les pronoms neutres *c(e)* et *ça*, dont le premier est pléonastique, qui sert à prêter une allure familière à ces deux strophes.

Laforgue aime badiner avec de grands thèmes poétiques et universels. «La chanson du petit hypertrophique», si souvent citée comme une des poésies les plus savoureusement laforguiennes, traite également de la mort, mais dans une langue quasi enfantine. Je n'en reproduis que la première strophe:

C'est d'un' maladie d' cœur
Qu'est mort', m'a dit l' docteur,

¹ Pierre-Jean de Béranger, pionnier spirituel des chansonniers français, est né et mort à Paris (1780--1857).

² Rivière — Alain-Fournier, *Correspondance*, t. I, p. 276.

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!¹

(*Poésies*, p. 362)

Le poème se compose de petites phrases quotidiennes, voire enfantines, dont la familiarité est soulignée par la liaison peu orthodoxe dans *dodo z'avec elle*, les apocopes nombreuses et le fredonnement populaire *tir-lan-laire*. Ce sont justement ces écarts qui, en contraste avec le thème solennel, font ressortir d'une façon poignante le message du poème.

Chez Laforgue, un esprit terre à terre et une poésie gracieuse se côtoient souvent. Le titre d'un de ses premiers poèmes, «Idylle», ainsi que son vers initial évoquent une scène romantique à la manière des fêtes galantes de Watteau. L'auteur dit lui-même à propos d'un compatriote: «Coppée en ferait une bonne peinture!»² La suite de la poésie dément pourtant ce que promettent les débuts:

Il est minuit. — Ils sont sous les grands marronniers.
 Lasticot, caporal dans les carabiniers,
 Le coupe-choux au flanc, le shako sur l'oreille,
 Fier comme un Dumanet!³ — A ses côtés, vermeille
 Comme une pomme à cidre, exhalant une odeur
 D'ail et de vieux fricot, son gros œil gris rêveur,
 Est assise Justine, actuellement bonne
 Chez Monsieur Coquardeau, trois, place Tiquetonne.
 Comme ils sont beaux tous deux! Comme elle a les pieds grands!
 Lui les a plus petits, mais odoriférants,
 Dam! les grandes chaleurs . . . Vous savez . . . on transpire . . .
 Mais si vous voulez bien revenons à mon dire,
 Justine et Lasticot, l'un près de l'autre assis,
 Roucoulent tendrement, tous leurs sens assoupis,
 Dans la tiédeur fondante où baigne la nature.
 Vrai! Coppée en ferait une bonne peinture!
 L'arbre sent fermenter la sève en ses rameaux

1 D'après Reboul, *Laforgue*, p. 46, et d'après M. Debauxe, *Laforgue en son temps*, Neuchâtel, 1972, p. 18, cette poésie serait de l'année 1880, de l'époque des vers philosophiques. S'il en est ainsi, nous avons là encore un témoignage de la continuité de la variété stylistique et thématique de Laforgue. Pascal Pia, lui, opte pour l'année 1882: voir *Poésies*, notes, p. 599.

2 François Coppée, auteur de recueils lyriques où il dépeint la vie des pauvres gens. A ses débuts, Laforgue aimait Coppée; voir ci-dessus, p. 102.

3 Dumanet, type de troupier crédule et naïf, popularisé par la caricature, le café-concert, etc. Il apparaît pour la première fois dans la *Cocarde tricolore*, vaudeville des frères Cogniard (1821).

A voir se becqueter sous lui ces tourtereaux
 Qu'endort en soupirant la capiteuse haleine
 Du clair de lune pâle et de la nuit sereine.
 Entre les deux amants reluit le coupe-choux
 Ainsi que la prunelle ardente d'un jaloux
 Qui perpète dans l'ombre une vengeance épique.
 L'âme, tulipe d'or au calice mystique,
 Aspire . . . et dans leurs cœurs qu'on entend palpiter
 L'amour ouvre son aile et se met à chanter.

(*Poésies*, p. 379)

Le paysage est bien celui des scènes amoureuses des bergers et bergères; la nuit sereine, le clair de lune et l'arbre dont la sève fermente, symbolisant le réveil du cœur. Ce sont les personnages, avec leur vie biologique, leurs accessoires quotidiens et leur condition sociale qui sortent du cadre conventionnel d'une pastorale. A noter, entre autres, l'ironie verbale, l'ironie d'inversion de l'adjectif *odoriférant*, signifiant 'd'une odeur agréable'. Le poème contient des éléments parodiques, dont l'allusion à l'histoire de Tristan et Iseult est un des plus hardis. Ces écarts de registre sont encore plus soulignés par le vers final qui clôt «l'idylle» avec une image on ne peut plus poétique.

Dans les poèmes précédents, comme dans tant d'autres chez Laforgue, il y a un heurt manifeste entre la matière et la manière. D'après Leech, ce genre de choc sert essentiellement de base au «mock-heroic style» qu'on cultivait abondamment au XVIII^e siècle.¹ Dans ses *Moralités légendaires*, Laforgue insiste en général sur «tout ce qui est trivial, prosaïque ou bouffon pour frustrer les mythes qui l'avaient tenté précisément par son sens du sacré».² En parlant de feu Ophélie, ingénue presque sacro-sainte de la littérature mondiale, l'Hamlet de Laforgue, pris par les remords, emploie un langage peu propre à un héros conventionnel:

Oh! fi, Hamlet, fi! — Pauvre Ophélie, pauvre Lili; c'était ma petite amie d'enfance. Je l'aimais! C'est évident! Ça tombait sous les sens . . . Et son profil, et c'est là d'ailleurs le seul étalon pour mesurer la beauté de la femme, ne rappelait celui d'aucun animal, du bull-dog à la gazelle. Et dans l'intimité, je ne lui ai jamais surpris la nuance chienne. Bref, c'était une sainte en jupe simple.

(*Moralités*, pp. 44 s.)

Malgré leur descendance mythique, les héroïnes des *Moralités légendaires* tiennent le langage des petites Parisiennes, parsemé tantôt d'expressions

¹ *A Linguistic Guide*, p. 51.

² Pauline Newman-Gordon, *Corbière-Laforgue, Apollinaire, ou le rire en pleurs*, Paris, 1964, pp. 60 s, qui fait allusion à Marie-Jeanne Durry, *Jules Laforgue*, Paris, 1952, p. 126.

pleines de poésie, tantôt de tournures dévoilant qu'il ne s'agit que de choses apprises par cœur. Ainsi Elsa, définie «vestale au rancart», adresse la prière suivante à son fiancé Lohengrin, qui ne s'est pas montré encore:

Joli Chevalier, je n'ai pas encore dix-huit ans accomplis. Dites, venez m'assumer, vous ne vous en mordrez certainement pas les doigts. — *Angélus! Angélus!* Je suis la Sulamite! Je n'ai que la pruderie d'une fleur.

(*Ibid.*, p. 99)

A la rencontre des deux fiancés, la conversation est plutôt inégale:

— Bon Chevalier, tout ce que je suis, tout ce que je puis être, mon passé compris, je le prosterne à votre merci. Vous le savez déjà, et je ne m'en dédis pas.

— Elsa! non, non, tu es trop précieuse! (Quel divin spécimen humain!) Relève-toi!

— Je ne suis en effet pas mal; mais vous m'apprendrez à me connaître à fond. Je suis si susceptible d'éducation! Dois-je vous tutoyer aussi?

— O ma petite Rosière des Missels!

.....

— Savez-vous le latin? demande Elsa.

— Comme ça; et vous-même?

— Oh! je ne suis pas si pédante que cela! Je ne suis qu'une jeune fille. Et puis, il paraît que le latin dans les mots brave l'honnêteté, je l'ai lu dans un vieil almanach . . .

(*Ibid.*, pp. 103 s.)

Il est bien clair que l'incompatibilité de tels propos avec certains sujets consacrés est un moyen d'effet stylistique, qui vise à «tordre le cou à l'éloquence», à la manière de Pierrot, et à nous désillusionner à propos des humains, quelque légendaires qu'ils soient.

Comme le signale Jankélévitch, l'ironie consiste, entre autres, dans l'imprévu et le paradoxe: c'est pourquoi l'ironiste parle gravement des choses insignifiantes et baguenaude avec les grandes.¹

¹ *L'ironie*, p. 82.

CONCLUSION

Le cœur me piaffe de génie
Eperdûment pourtant, mon Dieu!
(*Poésies*, p. 123)

C'est moitié railleur, moitié sérieux que Jules Laforgue écrit ces vers. Les génies étant des élus de l'inconscient, il était par moments persuadé qu'il en était un. Il ne se trompait pas, à en croire le témoignage de ses contemporains qu'il cite dans une lettre à sa sœur, en juillet 1887, un mois avant son décès:

J'ai le droit d'être fier; il n'y a pas un littérateur de ma génération à qui on promette un pareil avenir. Tu dois penser qu'il n'y a pas beaucoup de littérateurs qui s'entendent dire: «Vous avez du génie.»

(*Lettres II*, p. 196)

Cependant, on a longtemps considéré Laforgue comme un auteur secondaire, intéressant bien sûr, puisque original, mais inégal et bien déroutant. En outre, on avait pris l'habitude de se pencher avec pitié sur lui, à cause de sa santé et de sa situation précaires et, surtout, à cause de sa mort prématurée. C'est avec raison qu'Henri Peyre parle de la tradition fâcheuse et passablement cruelle de le couvrir de l'étiquette «immaturité émotionnelle». ¹ La phrase de Léon-Paul Fargue résume bien cette tendance: «Fauché à vingt-sept ans, comme un soldat de grande guerre, Laforgue a droit à des excuses.» ²

¹ Article intitulé «Laforgue among Symbolists», dans Warren Ramsey (éd.), *Jules Laforgue, Essays on a Poet's Life and Work*, p. 44.

² Article «Jules Laforgue», dans la *Revue de Paris*, avril 1935, p. 784.

Ce n'est que de nos jours que l'on commence à reconnaître l'auteur qui nous occupe comme un «des maîtres de notre littérature du XIX^e siècle, au même titre que Baudelaire, Corbière, Verlaine».¹ Faisant un rapprochement intéressant entre Laforgue et nos contemporains, divers articles et ouvrages parus naguère donnent quelques indications précieuses et complètent ainsi l'image classique de l'auteur du *Sanglot de la Terre* et des *Derniers vers*.²

L'influence extrêmement fructueuse, parfois même insoupçonnée, de Jules Laforgue sur des poètes français, anglo-saxons et même italiens est un fait généralement admis. Dans un article récent, M. D. J. Abraham ouvre de nouvelles perspectives quant à l'actualité du poète et à sa parenté indéniable avec les auteurs modernes, tant du point de vue technique qu'en ce qui concerne la sensibilité fondamentale.³ Le message poétique de ce «sage de l'humanité nouvelle» est loin d'être resté sans écho.

Dans ses «Notes et impressions sur Jules Laforgue», Francis de Miomandre, qui met l'accent sur le rôle des sentiments, écrit avec quelque enflure:

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 aucune autre d'ailleurs.⁴

Surtout si l'on tient compte de l'occasion solennelle où l'article en question a été rédigé — il s'agissait de célébrer le cinquantenaire de la mort de l'écrivain — cet avis peut paraître motivé, au moins à première vue. Tout le monde doit en effet reconnaître que Laforgue est un excentrique que l'on ne peut pas toujours comparer aisément à qui que ce soit de ses contemporains. Cependant, aller jusqu'à prétendre que l'auteur des *Complaintes* appartiendrait aux êtres qui se sont trompés de siècle ou de climat ne me semble guère justifiable.

Miomandre est également un peu déclamatoire lorsqu'il s'écrie: «Le Destin l'a placé dans le Paris de 1880. Quelle épreuve!» Bien que Laforgue ait séjourné longtemps en Allemagne, de novembre 1881 à septembre 1886, et que, par son ironie romantique, il appartienne à la même lignée que les romantiques d'outre-Rhin, tels Jean-Paul, Novalis et Henri Heine, il reste bien Français et éminemment Parisien. Il avait toujours la nostalgie de la

¹ Jules Laforgue, *Les pages de La Guêpe*, introduction de l'éditeur, M. J. L. Debauxe, p. 9.

² Je pense tout spécialement aux recherches de M. J. L. Debauxe, publiées en 1969 et 1973, et à l'édition des textes sur le poète due à Warren Ramsey, en 1969. — On se rappellera que le *Sanglot de la Terre* n'est qu'un recueil factice.

³ D. J. Abraham, «L'héritage Jules Laforgue», dans la *Revue de littérature comparée*, janvier-mars 1969, pp. 56 ss.

⁴ *Revue de Paris*, août 1937, pp. 667 s.

capitale française, de son atmosphère artistique et de ses expositions stimulantes, et il regrettait vivement ses amis parisiens.¹ Il serait tentant, bien qu'inutile, de spéculer sur ce qu'aurait été son orientation s'il lui avait été donné de continuer de vivre dans le Paris de la mêlée symboliste, qu'il ne devait retrouver qu'après cinq ans d'exil dans le monde germanique.

Bien qu'il anticipe aussi des tendances plus modernes, Laforgue, écrivain, est bien un enfant de son temps, époque décadente et symboliste. M. Abraham a tout à fait raison:

Si, à première vue, Laforgue semble faire partie d'une époque postérieure à la sienne, c'est qu'il était de la race des grands artistes. Ils se montrent uniques seulement dans la mesure où ils peuvent prévoir la vérité en tant que prophètes, sans être compris à travers leurs œuvres qu'après un décalage de plusieurs générations. Devancer son temps est sûrement la nature artistique par excellence; pourtant, ceci ne présuppose pas que l'artiste est un être «singulier», hors de son époque . . . Loin d'être séparé de son époque, qui est l'époque de la jeunesse, de la révolte, et ensuite du symbolisme, cette belle âme nous en fournit le symbole même.²

Avec Tristan Corbière, Laforgue représente la tradition conversationnelle et ironique du symbolisme. Elle s'oppose à celle de Verlaine qu'Edmund Wilson caractérise comme sérieuse et esthétique.³ Ce dernier ajoute que T. S. Eliot descend de cette branche antiromantique du symbolisme, celle de Laforgue. Mais le romantisme n'est pas le seul genre auquel celui-ci répugne. Il fait sienne l'exclamation de son Pan:

Oh! je chanterais fantastiquement! La sobriété classique me fait rire!

(*Moralités*, p. 168)

Quant à l'esprit du poète, il est préoccupé, mais pas exclusivement, par la précarité de l'existence de l'homme ayant «la divine disponibilité du condamné à mort».⁴ En prétendant que Laforgue n'a été inspiré que par la mort, Léon-Paul Fargue semble voir les choses plus en noir que notre poète lui-même.⁵ Il est vrai que, pris d'un accès d'hésitation et de pessimisme, celui-ci écrit:

¹ Cf. ses lettres et aussi les chroniques de *La Guêpe*, qui démontrent combien il se plaisait dans le Paris de 1879.

² Abraham, article cité, dans la *Revue de littérature comparée*, p. 68.

³ Edmund Wilson, *Axel's Castle, A Study in the Imaginative Literature of 1870 to 1930*, New York, 1931, p. 96.

⁴ Formule d'Albert Camus.

⁵ Dans son article publié dans la *Revue de Paris*, avril 1935, p. 784.

Peut-être ce désir de créer de l'art pur est-il un louable mais pauvre désir de nos vingt-cinq ans? Et tout n'est-il pas égal devant la face de la Mort?¹

Mais la mort lui fournit aussi une sensation esthétique, témoin le «petit poème sacré» de l'enfance d'Andromède:

Au commencement. était l'Amour, . . . l'aspiration infinie à l'Idéal.

Le Soleil en est pour la Terre la clef de voûte, le Réservoir, la Source.

C'est pourquoi le matin et le printemps sont de bonheur, pourquoi le crépuscule et l'automne sont de mort. (Mais comme rien n'est plus chatouilleux aux organismes supérieurs que se sentir mourir tout en sachant qu'il n'en sera rien, le crépuscule et l'automne, le drame du soleil et de la mort sont esthétiques par excellence.)

(*Moralités*, p. 206)

La philosophie et la science de la deuxième moitié du XIX^e siècle lui servant de base, Laforgue aboutit à une attitude bien à lui en face de la vie. Comme plus tard Albert Camus et quelques autres, Laforgue ne reconnaît ni n'accepte aucune qualité, aucun critère pour peser les phénomènes.

Partant de la négation des valeurs et d'un but fondamental, Camus devait aboutir à une philosophie de l'action, aussi paradoxal et mélodramatique que cela puisse paraître. C'était un «engagé»: dans l'univers absurde où nous vivons, «l'œuvre est alors la chance unique de maintenir sa conscience et d'en fixer les aventures.»² C'est à une philosophie de l'art, analogue d'une certaine manière mais basée sur l'inconscient, qu'était arrivé Laforgue. Pour lui, «l'Art est tout, du droit divin de l'Inconscience».³

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, acteur qui joue de nombreux rôles et participe ainsi physiquement à plusieurs vies, et artiste qui donne forme aux créations de son imagination. «Créer c'est vivre deux fois».⁴

Pour réconcilier l'homme et le cosmos, dont il a senti le divorce bien avant Camus, Laforgue a réalisé de son mieux le seul programme qui lui semblait

1 Lettre à Théo Ysaye, de novembre 1885, publiée dans *Lettres II*, p. 142.

2 Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, 1942, p. 128. Cf. aussi Colin Smith, *Contemporary French Philosophy*, Londres, 1964, p. 26.

3 *Poésies*, p. 168.

4 Camus, *loc. cit.*

possible, celui de l'ironiste. Ce faisant il suit en quelque sorte Vossler, d'après lequel 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 pas, plutôt, verser de la lumière sur elles, tout en les rendant réelles et vivantes. Selon 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».¹ Laforgue, lui, fait voir les phénomènes sous le signe de l'ironie, en nous dévoilant «la vanité éphémère de notre planète».² D'un autre côté, l'ironie servira de principe structurant dans son œuvre.

Dans ses toutes premières poésies, chroniques et «chroniquettes»,³ qu'on devait ignorer, ou presque, jusqu'à ces dernières années, Laforgue annonce déjà ses tendances railleuses à la Pierrot et son observation ironique, tout en restant surtout naturaliste. Profondément influencé par Baudelaire, il va même se révéler apte à la satire sociale, dans les poésies qui commencent par «Dans l'estomac des gueux la faim met son galop» et «On les voit chaque jour, filles-mères, souillons».⁴ Bien que le Laforgue de l'année 1879, celle de *La Guêpe*, soit «épanoui, joyeux de vivre, à l'affût de toutes les curiosités de son temps, animé d'une immense soif de connaître»,⁵ on voit déjà surgir l'esprit critique d'un futur sceptique dans plus d'un vers et entre les lignes.

Ce sont les poésies philosophiques des années 1880 et 1881, destinées à former le *Sanglot de la Terre*, qui représentent la phase oratoire de l'auteur, de même que celle, très importante, de l'ironie cosmique, sous sa forme la plus aiguë, avec les attaques contre Dieu, la terre, la femme et l'amour. La vie, que Jean Richepin qualifie de putain soûle⁶ et qui ne vaut pas la peine d'être vécue, est incurablement triste, et l'amour, sale et ridicule. Le poète associe le cosmos et les tourments de son cœur⁷ et ne voit d'autre solution que le renoncement. Les thèmes cosmiques, parmi lesquels l'ennui est prééminent, se prolongent au delà des vers proprement philosophiques. On peut dire que, depuis 1880, toute l'œuvre de Laforgue porte l'empreinte, tantôt accentuée, tantôt nuancée, de l'ironie cosmique, et cela jusqu'aux nouvelles et aux diverses notes et chroniques. Il n'y a guère que la nouvelle *Stéphane Vassiliou* au ton discret et simple, écrite en 1883,⁸ qui constitue une exception.

1 Voir W. M. Urban, *Language and Reality*, 2^e éd., Londres et New York, 1951, p. 465.

2 *Mélanges posthumes*, p. 13.

3 Parues en partie dans *La Guêpe* et *L'Enfer toulousain*, en 1879.

4 *Poésies*, pp. 381 et 387; la première est intitulée «Intérieur», comme le sont deux autres poèmes.

5 Jules Laforgue, *Les pages de La Guêpe*; annotations de M. J. L. Debauve, p. 77.

6 Dans *Les blasphèmes*, p. 33.

7 Voir L. Dumont-Wilden, *Le crépuscule des maîtres*, Bruxelles, 1947, p. 130.

8 Reboul, *Laforgue*, pp. 86 s., conteste sans doute avec raison l'avis de Ruchon qui, publiant la nouvelle en 1946, l'a datée de 1881.

Toutefois, vers la fin de l'année 1881, on peut relever une rupture, une hésitation dans la création laforguienne, dues à l'établissement du poète en Allemagne. Un changement important semble alors se préparer. Néanmoins, étant donné la brève destinée de Laforgue, il n'est pas aisé de dégager une évolution nette, en ce qui concerne l'aspect ironique de son œuvre. On a certes prétendu discerner à un certain moment, en 1883, une transition du pessimisme bouddhiste à l'optimisme, de «la maladie à la guérison», grâce à la philosophie de l'inconscient.¹ Mais, comme je l'ai montré, Laforgue avait lu son Hartmann dès 1880, à l'époque où son désespoir cosmique semblait atteindre son apogée.

Le poète lui-même laisse entendre par le premier poème des *Complaintes*, intitulé «Préludes autobiographiques», qu'un changement notable a eu lieu et qu'il va dorénavant connaître une trêve au sein de l'inconscient. Mais la transformation progressive en question, qui s'est opérée assez lentement, signifie surtout que Laforgue renonce à sa prédilection pour le genre philosophique, pratiqué en 1880 et 1881. Ce sont avant tout la façon d'aborder les problèmes et la forme poétique qui évoluent au cours de l'année 1882. Ce qui avait été dit sans ambages et pathétiquement, avec une tendance à la prophétisation, devait désormais être exprimé avec un déguisement délibéré, des tournures populaires, une «certaine allure de fumisme».²

Il faut souligner que, dès avant 1882, Laforgue a écrit des poésies comportant des tournures populaires et une allure pierrotique, témoin, entre autres, «La chanson du petit hypertrophique», imbue d'ironie cosmique, et aussi «La petite infanticide». D'un autre côté, il y a des poésies postérieures à 1882 dont le ton est sérieux, voire pathétique.

Un autre courant ironique, celui de l'ironie romantique, se fait également sentir dès les premières poésies, par exemple dans l'«Excuse macabre», dédiée à Hamlet, et dans «La femme est une malade», qui sont de l'année 1879. Il semble s'accroître à partir des *Complaintes*, bien que certains vers philosophiques eux-mêmes puissent être considérés sous cet angle.³ Il s'agit souvent de l'ironie de soi-même, dont la fonction est surtout autoprotectrice et correctrice. *Des fleurs de bonne volonté* et les *Derniers vers* en contiennent des spécimens qui font parfois songer à Henri Heine et qui ont eu des répercussions remarquables dans la poésie du XX^e siècle. Je pense surtout au «Lovesong of J. Alfred Prufrock» de T. S. Eliot.

C'est par une clownerie artistique que Laforgue passe du désespoir cosmique à l'humeur de «laisser passer et laisser faire», ou à un contrôle efficace de son «moi»:

1 Voir Guichard, *Jules Laforgue et ses poésies*, pp. 51 ss. Cf. aussi Ruchon, *Jules Laforgue, sa vie, son œuvre*, pp. 43 ss., et Melim, *Another Study*, pp. 76 ss.

2 Je cite la critique de Léo d'Orfer à propos des *Complaintes*, écrites de 1882 à 1884 et publiées en 1885, critique parue dans *Le Zig Zag*, n° 144, Paris et Lyon, le 20 septembre 1885, et reproduite par M. Debauve, *Laforgue en son temps*, p. 206.

3 C'est ce que fait d'ailleurs M. Melim, *op. cit.*, pp. 56 ss.

Quoi? vais-je prendre un air géant,
 Et faire appeler le Néant?¹
 Non, non; ce n'est pas bienséant.
 Je me promène
 Parmi les sommités des colonies humaines;
 Du bout du doigt
 Je feuillette les versions de l'Unique Loi,
 Et je vivotte, et m'inocule
 Les grands airs gris du crépuscule,
 Et j'en garule! et j'en garule!
 (Poésies, p. 246)

Le personnage de Pierrot, avec ses prolongements dans les *Moralités légendaires*, implique un troisième aspect de l'ironie de Laforgue, et non le moins original. Servant de porte-parole de l'artiste, ce Pierrot-Hamlet contrebalance le prophète des vers philosophiques. Après avoir prêché le renoncement et présagé la mort de la terre et du soleil, le poète fait une pirouette et change de ton, cachant sous le masque enfariné du pitre la mélancolie et la sensibilité de l'homme moderne: «La création c'est le grand mime!»² Il est sans doute possible aussi de voir dans le personnage éphémère de Pierrot, ce «pantin de lettres», une parodie du rôle du poète; celui-ci était considéré comme mage ou directeur de conscience par les romantiques.

Tout en culminant en parodie, l'ironie de Laforgue a trouvé sa forme la plus caractéristique dans les *Moralités*.³ Ce recueil de contes que l'on peut évidemment tenir pour l'ouvrage le plus ironique de Laforgue, répond parfaitement à la notion de l'art symboliste avec ses transpositions, ses «distorsions esthétiques»⁴ et ses mixages de registres.

Analysant les différentes influences subies par notre poète, D. Graaf avance que la traduction d'une série des *Leaves of Grass* de Walt Whitman, en 1886, époque où il écrivait ses *Moralités légendaires* et ses *Derniers vers*, aurait signifié un tournant important dans la vie du Français:

Le grand chantre de la liberté sous tous ses aspects aurait-il guéri le délicat Français de la peur de vivre, en lui ôtant la peur de mourir, et l'aurait-il armé d'une confiance en soi du point de vue sexuel, grâce à ce que je voudrais appeler le don de l'assimilation.⁵

1 C'est-à-dire le *Nichts* schopenhauerien.

2 Camus, *Le mythe de Sisyphe*, p. 128.

3 Cf. L. Dumont-Wilden, *op. cit.*, p. 131.

4 Expression d'Urban, *op. cit.*, p. 427.

5 Daniel A. de Graaf, «Le tournant dans la vie de Laforgue», dans la *Revue des langues vivantes*, t. XXVII: 3, Bruxelles, 1961, p. 190.

Whitman a sans doute exercé une influence considérable sur l'art de Laforgue — je pense surtout au vers libre — mais parler d'une guérison sur le plan de la vie privée me semble excessif. Il faut, bien sûr, admettre avec Graaf que le ton des *Moralités légendaires* est nettement moins pessimiste que celui des vers philosophiques, mais la touche d'optimisme s'aperçoit bien avant 1886. D'autre part, la strophe qui clôt les *Derniers vers*, rédigés au courant de l'année citée, oppose un démenti à l'optimisme, comme d'ailleurs, grosso modo, tout le recueil:¹

Eh bien, pour aimer ce qu'il y a d'histoires
 Derrière ces beaux yeux d'orpheline héroïne,
 O Nature, donne-moi la force et le courage
 De me croire en âge,
 O Nature, relève-moi le front!
 Puisque, tôt ou tard, nous mourrons . . .

(*Poésies*, p. 312)

Tout cela ne veut pas dire que Laforgue n'ait pas été animé d'un certain optimisme, mais cette tournure d'esprit est plutôt due à ses projets de changement de vie et de situation, ainsi qu'au succès relatif de ses ouvrages. Il y a lieu d'adhérer à l'avis de M. Guichard d'après lequel, avec des hauts et des bas, des allers et des retours, les différentes tendances coexistent chez le poète.²

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 établissent des normes et des lois et qui introduisent quelque homogénéité dans le 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.³

Même si le «Grand Chancelier de l'Analyse»⁴ se trouve lui-même toujours au centre de son œuvre — Pierrot, c'est lui, Hamlet, Lohengrin, Pan, que sais-je, c'est encore 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.⁵

Pour donner une expression adéquate à cette attitude d'ironiste, Laforgue se sert, entre autres, de toutes les licences poétiques et linguistiques de son

1 Cf. aussi M. Melim, *op. cit.*, p. 128 et *passim*.

2 ● *p. cit.*, p. 52.

3 Voir Colin Smith, *Contemporary French Philosophy*, p. 16, qui cite Jankélévitch.

4 *Poésies*, p. 287.

5 Cf. l'article de Robert Penn Warren, «Pure and Impure Poetry», dans Stallman (éd.), *Critiques and Essays*, p. 103.

époque. Mais écrire avec liberté équivaut à écrire avec artifice.¹ Se basant sur un vocabulaire soit savant soit commun dans le fond, mais souvent remanié de façon à donner un sens inédit aux mots et parfois même à les vider de tout sens, Laforgue crée un langage poétique très personnel, voire une sorte de métalangue. Les tournures baroques et quelquefois anachroniques produisent un déséquilibre dans les associations d'idées et déclenchent le rire.² Même le cliché trouve une fonction ironique dans l'œuvre du poète.³

Les *Moralités légendaires*, dont le ton fait parfois penser à l'œuvre giraldienne, excellent surtout dans l'ironie verbale, grâce à leur préciosité et à leur artifice. Mais les poésies elles aussi contiennent des jeux de mots, des litotes ou des paradoxes qui frappent l'imagination et produisent un effet comique. Parfois, une toute petite déviation de l'acception générale suffit à créer l'atmosphère ironique, que cela soit sur le plan sémantique: «Oh, que la Vie est quotidienne!» ou bien sur le plan phonique ou syntaxique: «Voyons, qu'est-ce que je veux? Rien. Je suis-t-il malhûreux!»

Malgré mon effort de classer et d'élucider les différents types d'ironie de Laforgue, j'admets qu'il faut se méfier de trop de systématisation et de catégorisation en étudiant son œuvre. J'ai essayé de dégager les grandes lignes, quelque difficile qu'il soit de se décider à propos de certains aspects ironiques. Je ne prétends point avoir trouvé partout le fin mot. Dans bien des cas, et surtout dans les *Derniers vers*, l'ironie de Laforgue est d'une subtilité et d'une complexité telles qu'il semble presque oiseux de procéder à une analyse et à un classement trop poussés. Pour une large part, l'originalité de l'œuvre laforguienne réside en ce qu'il n'y a chez lui pratiquement aucune trace de systématisation ou de dogmatisme. Il ne cesse de reprendre, de mûrir, de nuancer ses idées. On peut en effet constater avec M. Debauve⁴ qu'on assiste à «une perpétuelle mutation» de ses thèmes. C'est avec une extraordinaire souplesse qu'il varie son expression. S'il y a une certaine continuité entre le Laforgue de *La Guêpe*, celui des vers philosophiques et celui, encore, des *Moralités légendaires*, nous la devons à son ironie, dont les différents aspects s'entremêlent et se superposent presque à l'infini dans son œuvre.

1 C'est l'avis de M. Muecke, *The Compass of Irony*, p. 78.

2 Cf. Paul Escoube, *Préférences*, p. 235.

3 L'étude de la langue clownesque de Laforgue fera l'objet de la suite du présent ouvrage.

4 *Laforgue en son temps*, p. 18.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages de Laforgue

- Laforgue, Jules, *Berlin, la cour et la ville*, Paris, 1922.
- «Carnet 1884—1885», éd. Isabella de Wyzewa, *Mercur de France*, octobre-novembre 1953.
 - *Chroniques parisiennes, Ennuis non rimés*, Paris, 1920.
 - *Derniers vers*, éd. Michael Collie et J. M. L'Heureux, New Brunswick, 1965.
 - *Dragées. Charles Baudelaire. Tristan Corbière*, Paris, 1920.
 - *Exil, Poésie, Spleen*, Paris, 1921.
 - *Feuilles*, Paris, 1941.
 - «Le salon de Berlin», *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, août 1883.
 - *Les complaints, L'imitation de Notre-Dame la Lune, Derniers vers*, éd. Claude Pichois, Paris, 1959.
 - *Les pages de La Guêpe*, textes publiés et annotés par J. L. Debaue, Paris, 1969.
 - *Lettres I*, dans *Œuvres complètes*, t. IV, Paris, 1925.
 - *Lettres II*, dans *Œuvres complètes*, t. V, Paris, 1925.
 - *Lettres à un ami*, Paris, 1941.
 - *Mélanges posthumes (= Mélanges)*, 3^e éd., *Œuvres complètes*, Paris, 1903, éd. C. Mauclair.
 - *Moralités légendaires (= Moralités)*, Paris, 1964.
 - *Œuvres complètes*, tomes I et II: *Poésies*, Paris, 1962, 1951 (1^{re} éd. 1922), éd. G. Jean-Aubry; voir aussi *Lettres I et II*.
 - *Poésies complètes (= Poésies)*, présentation, notes et variantes de Pascal Pia, Paris, 1970.
 - *Stéphane Vassiliew*, éd. François Ruchon, Vézenaz près de Genève, 1946.

Autres ouvrages

- Abraham, D. J., «L'héritage Jules Laforgue», *Revue de littérature comparée*, janvier-mars 1969.
- Adam, A. — Lerminier, G. — Morot-Sir, E., *Littérature française*, tomes I et II, Paris, 1972.
- Alain-Fournier, voir Rivière, Jacques.
- Allemann, Beda, *Ironie und Dichtung*, Pfullingen, 1956.
- Appelberg, Bertel, *Teorierna om det komiska under 1600- och 1700-talet*, Helsinki, 1944.
- Babbit, I., *Rousseau and Romanticism*, New York, 1957.
- Bailey, Helen Phelps, *Hamlet in France, from Voltaire to Laforgue*, Genève, 1964.
- 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.
- Beauvoir, Simone (de), *Le deuxième sexe*, tomes I et II, Paris, 1949.
- Beckson, K. — Ganz, A., *A Reader's Guide to the Literary Terms*, Londres, 1961.
- Behler, Ernst, *Klassische Ironie, romantische Ironie, tragische Ironie*, Darmstadt, 1972.
- Belleli, Maria-Luisa, «Il linguaggio di Laforgue», *Le lingue straniere*, t. XI, janvier-février 1962.
- Bergson, Henri, *L'évolution créatrice*, 77^e éd., Paris, 1948.
— *Le rire, essai sur la signification du comique*, 173^e éd., Paris, 1962.
- Blok, Alexandre, *Œuvres complètes*, t. V, Moscou, 1971.
- Böckmann, Paul (éd.), *Stil- und Formprobleme in der Literatur*, Heidelberg, 1959.
- Bolgar, R. R., «Laforgue's *Derniers Vers*, some Textual and Critical Problems», *Forum for Modern Language Studies*, t. III, 1967.
— «The Present State of Laforgue Studies», *French Studies*, t. IV, Oxford, juillet 1950.
- Bourget, Paul, *Essais de psychologie contemporaine*, 5^e éd., Paris, 1887.
— *Nouveaux essais de psychologie contemporaine*, Paris, 1886.
— *Pages de critique et de doctrine*, tomes I et II, Paris, 1912.
- Breton, André, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, 1940.
— *De l'humour noir*, Paris, 1937.
- Brooks, Cleanth, *Modern Poetry and the Tradition*, Chapel Hill, 1939.
— *The Well Wrought Urn*, New York, 1956.
- Brooks, Peter, «The Rest is Silence: Hamlet as Decadent», dans Warren Ramsey (éd.), *Jules Laforgue, Essays on a Poet's Life and Work*.
- Brulez, Raymond, «Laforgues maansymboliek», *Dietsche Warande en Belfort*, Anvers, novembre 1969.

- Brunfaut, Marie, *Jules Laforgue, les Ysaye et leur temps*, Bruxelles, 1961.
Bulletin du Centre d'études et de discussions de littérature générale, n° 30, Bordeaux, 1958.
- Camus, Albert, *La peste*, Paris, 1947.
 — *Le mythe de Sisyphe*, Paris, 1942.
 — «Sur une philosophie de l'expression», *Poésie* 44, n° 17.
- Carré, Jean-Marie, *Lettres de la vie littéraire d'Arthur Rimbaud (1870—1875)*, Paris, 1931.
- Carrière, Joseph, «Jules Laforgue and Leopardi», *Romanic Review*, New York, février 1943.
- Cassou, Jean, «Laforgue et l'impressionnisme», *Humanisme actif*, t. I, Paris, 1968.
- 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.
- Collie, Michael, *Laforgue*, Edimbourg, 1963.
- Comerchero, Victor, *Nathanael West, the Ironic Prophet*, Syracuse, New York, 1968.
- Corbière, Tristan, *Les amours jaunes*, Paris, 1891.
- Cornell, Kenneth, *The Symbolist Movement*, 2^e éd., New Haven, 1952.
- Cousin, Victor, *Du Vrai, du Beau, du Bien*, Paris, 1854.
- Cowley, Malcolm, «Laforgue in America: A Testimony», dans Warren Ramsey (éd.), *Jules Laforgue, Essays*.
- Cressot, Marcel, *La phrase et le vocabulaire de J.-K. Huysmans*, Paris, 1938.
 — *Le style et ses techniques*, 4^e éd., Paris, 1959.
- Criterion*, voir Turnell, G. M.
- Critique*, voir Grojnowski, Daniel.
- Critiques and Essays in Criticism*, voir Stallman, R. W.
- Cuisinier, Jeanne, *Jules Laforgue*, Paris, 1925.
- Debaube, J. L., *Laforgue en son temps*, Neuchâtel, 1972.
- Debluë, Vera, *Anima naturaliter ironica — Die Ironie in Wesen und Werk Heinrich Heines*, dans *Europäische Hochschulschriften*, série I, t. 26, Berne, 1970.
- Derème, Tristan, «Jules Laforgue», *Vers et prose*, tomes XXX et XXXI, 1912.
- Dichter über Dichtung in Briefen, Tagebüchern und Essays*, voir Schmiele, Walter.
- Dictionary of World Literature*, voir Shipley, J. T.
- Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, voir Robert, P.
- Dictionnaire de la langue française*, voir Littré, E.
- Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*, voir Huguet, E.
- Dictionnaire de l'ancienne langue française*, voir Godefroy, F.
- Dictionnaire des littératures*, voir Van Tieghem, Philippe.
- Dictionnaire des mots sauvages*, voir Rheims, Maurice.
- Dietsche Warande en Belfort*, voir Brulez, Raymond.
- Donne, John, *Poetry and Prose*, Oxford, 1960.

- Doutrepoint, Georges, *Les types populaires de la littérature française*, tomes I et II, Bruxelles, 1926, 1927.
- Dufour, Médéric, *Une philosophie de l'impressionnisme, étude sur l'esthétique de Jules Laforgue*, Paris, 1904.
- Dumesnil, R., *Le réalisme et le naturalisme*, Paris, 1962.
- Dumont-Wilden, L., *Le crépuscule des maîtres*, Bruxelles, 1947.
- Durand, J., *L'observation et la documentation médicales dans les romans des Goncourt*, Bordeaux, 1921.
- Durry, Marie-Jeanne, *Jules Laforgue*, Paris, 1952.
- Dyson, A. E., *The Crazy Fabric, Essays in Irony*, Londres — New York, 1966.
- 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 R. W. Stallman (éd.), *Critiques and Essays in Criticism*.
 — *On Poetry and Poets*, Londres, 1957.
 — *Selected Essays*, Londres, 1951.
 — «Tradition and the Individual Talent», dans R. W. Stallman (éd.), *Critiques and Essays in Criticism*.
- Emerson, Ralph Waldo, *The Complete Works of Ralph Waldo Emerson*, 12 volumes, éd. Edward Waldo Emerson, Boston, 1903—1904.
- Empson, William, «Double Plots», dans R. W. Stallman (éd.), *Critiques and Essays in Criticism*.
- Encyclopedia of Poetry and Poetics*, voir Preminger, Alex.
- Escarpit, Robert, *L'humour*, Paris, 1960.
- Escoube, Paul, *Préférences*, Paris, 1933.
- Fargue, Léon-Paul, «Jules Laforgue», *Revue de Paris*, avril 1935.
- Fehrman, Carl, *Poesi och parodi*, Stockholm, 1957.
- Feinberg, Leonard, *Introduction to Satire*, Ames, Iowa, 1972.
- Filloux, Jean-Claude, *L'inconscient* («Que sais-je?», n° 285), Paris, 1965.
- Flaubert, Gustave, *Un cœur simple; trois contes*, Paris, 1950.
- Fletcher, Angus, *Allegory, the Theory of a Symbolic Mode*, New York, 1964.
- Fongaro, Antoine, «Les poètes 'crepuscolari' et Laforgue», *Le lingue straniere*, t. XI, janvier-février 1962.
- Forum for Modern Language Studies*, voir Bolgar, R. R.
- France, Anatole, *Le jardin d'Epicure*, Paris, 1895.
 — *Vie littéraire*, tomes III et VII, Paris, 1890, 1894.
- French Studies*, voir Bolgar, R. R., et Kennedy, Ellen Conroy.
- Freud, Sigmund, *Wit and its Relation to the Unconscious*, trad. A. A. Brill, Londres, 1916.
- Fromm, Erich, *The Art of Loving*, Londres, 1958.
- Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism*, Princeton, 1957.
 — *Fools of Time, Studies in Shakespearean Tragedy*, Toronto, 1967.
- Gazette des Beaux-Arts*, voir Laforgue, Jules.
- Glicksberg, Charles I., *Modern Literature and the Death of God*, La Haye, 1966.
 — *The Ironic Vision in Modern Literature*, La Haye, 1969.

- Godefroy, F., *Dictionnaire de l'ancienne langue française*, tomes I—X (Paris, 1880—1902), New York, 1961.
- Goncourt, Edmond et Jules (de), *Journal*, tomes I—IV, Paris, 1956.
- *L'art du XVIII^e siècle*, t. I, Paris, 1881.
- Gourmont, Remy (de), *Esthétique de la langue française*, Paris, s. d.
- *Le problème du style*, 13^e éd., Paris, 1924.
- *Promenades littéraires*, Paris, 1919.
- Graaf, Daniel A. (de), «Le tournant dans la vie de Laforgue», *Revue des langues vivantes*, t. XXVIII: 3, Bruxelles, 1961.
- Grojnowski, Daniel, «La poétique de Jules Laforgue», *Critique*, février 1967.
- Guichard, Léon, *Jules Laforgue et ses poésies*, Grenoble, 1950.
- Hartmann, Edouard (de), *Philosophie de l'Inconscient*, Paris, 1877 (traduction de la *Philosophie des Unbewussten*, 1869, par D. Nolen).
- Hass, H. E., *Die Ironie als literarisches Phänomen* (inédit), Bonn, 1950.
- Hatfield, Glenn W., *Henry Fielding and the Language of Irony*, Chicago, 1968.
- Hauray, Auguste, *L'ironie et l'humour chez Cicéron*, Paris, 1955.
- «L'ironie et l'humour à Rome, notamment d'après Cicéron», *Bulletin du Centre d'études et de discussions*.
- Hauteœur, Louis, *Littérature et peinture en France du XVII^e siècle au XX^e siècle*, Paris, 1942.
- Highet, Gilbert, *The Anatomy of Satire*, Princeton, 1962.
- Hodgart, Matthew, *Satire*, Londres, 1969.
- Hofstätter, Hans H., *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende*, Cologne, 1965.
- Hopkins, Kenneth, *Portraits in Satire*, Londres, 1958.
- Hopkins, Vivian C., *Spires of Form, A Study of Emerson's Aesthetic Theory*, Cambridge (Etats-Unis), 1951.
- Huguet, E., *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*, tomes I—VI, Paris, 1925—1965.
- Ironie und Dichtung*, voir Schaefer, Albert U.
- Jankélévitch, Vladimir, *L'ironie*, Paris, 1964.
- Johansen, Svend, *Le symbolisme. Etude sur le style des symbolistes français*, Copenhagen, 1945.
- Jones, P. Mansel, *The Assault on French Literature*, Manchester, 1963.
- Journal de psychologie normale et pathologique*, voir Pérès, Jean.
- Jules Laforgue, Essays on a Poet's Life and Work*, voir Ramsey, Warren.
- Just, Gottfried, *Ironie und Sentimentalität in den erzählenden Dichtungen Arthur Schnitzlers*, Berlin, 1968.
- Kahn, Gustave, *Symbolistes et décadents*, Paris, 1902.
- Kennedy, Ellen Conroy, «Gide, Laforgue and the Eternal Feminine», *French Studies*, t. XVII, n^o 1, 1963.
- Kern, Edith, *Existential Thought and Fictional Technique: Kierkegaard, Sartre, Beckett*, New Haven-Londres, 1970.
- Kierkegaard, Sören, *Le stade esthétique: Le journal du séducteur, In vino veritas*, précédé de «Kierkegaard et l'érotisme», présentation, traduction et annotation par Marguerite Grimault, Paris, 1966.
- *Samlede Værker*, t. XIII, Copenhagen, 1930.

- Kierkegaardiana VI*, Copenhague, 1966.
- Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 15*, Vaasa, 1956; voir Ojala, Aatos.
- Knox, Norman, *The Word Irony and its Context 1500—1755*, Durham, 1961.
- Koestler, Arthur, *Insight and Outlook*, Londres, 1949.
- *The Act of Creation*, Londres, 1964.
- Kohlschmidt, Werner—Mohr, Wolfgang (éd.), *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, Berlin, 1958.
- Koskimies, Rafael, *Der nordische Dekadent*, dans *Annales Academiae Scientiarum Fennicae*, série B, t. 155, Helsinki, 1968.
- Kott, Jan, *Shakespeare notre contemporain*, Paris, 1965.
- Lanson, Gustave, *Histoire de la littérature française*, Paris, 1951.
- Larousse universel en deux volumes*, Paris, 1922, 1923.
- Lautréamont (Isidore Ducasse, dit comte de), *Œuvres complètes*, Paris, 1946.
- La vérité sur l'école décadente par un bourgeois lettré*, Paris, 1887.
- Leech, Geoffrey N., *A Linguistic Guide to English Poetry*, Londres, 1969.
- Lefèvre, G., «Humour et ironie au moyen âge», *Bulletin du Centre d'études. Le lingue straniera*, voir Belleli, Maria-Luisa, et Fongaro, Antoine.
- Lemaître, Henri, *La poésie depuis Baudelaire*, Paris, 1965.
- Lindström, Hans, *Hjärnornas kamp. Psykologiska idéer och motiv i Strindbergs åttiotalsdiktning*, Upsal, 1952.
- Littré, E., *Dictionnaire de la langue française*, tomes I—VII, Paris, 1956—1958 (= tomes I—V, 1873—1878).
- Macdonald, Dwight, *Parodies: An Anthology from Chaucer to Beerbohm — and After*, Londres, 1960.
- Mallarmé, Stéphane, *Œuvres complètes*, Paris, 1945.
- Mankin, Paul A., *Precious Irony. The Theatre of Jean Giraudoux*, La Haye, 1971.
- Martinet, Edouard, *Princes de lettres*, Genève, 1945.
- Melim, José Sandoval Velosa, *Another Study of the Irony of Jules Laforgue*, thèse inédite, soutenue à l'Université d'Oregon, 1966.
- Mercur de France*, voir Laforgue, Jules.
- Mesnard, Pierre, *Kierkegaard, sa vie, son œuvre, 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», *Revue de Paris*, août 1937.
- Mockel, Albert, *Esthétique du symbolisme*, Bruxelles, 1962.
- «Réflexions sur la critique», *Revue de Belgique*, décembre 1897.
- Modern Philology*, voir Shanahan, C. M.
- Mohr, Wolfgang, voir Kohlschmidt, Werner.
- Morier, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, 1961.
- Mudrick, Marvin, *Jane Austen, Irony as Defense and Discovery*, Berkeley, 1968.
- Muecke, D. C., *The Compass of Irony*, Londres, 1969.
- Nagy, N. Christoph (de), «The Place of Laforgue in Ezra Pound's Literary Criticism», dans Warren Ramsey (éd.), *Jules Laforgue, Essays*.
- Nardis, Luigi (de), *L'ironia di Mallarmé*, Rome, 1962.

- Nelli, René, *L'érotique des troubadours*, Toulouse, 1963.
- Newman-Gordon, Pauline, Corbière, *Laforgue, Apollinaire ou le rire en pleurs*, Paris, 1964.
- Nietzsche, Friedrich, *Also sprach Zarathustra*, dans *Werke* en trois volumes, t. II, Munich, 1955.
- *Die fröhliche Wissenschaft*, dans *Werke*, t. II.
- *Jenseits von Gut und Böse*, dans *Werke*, t. II.
- Ojala, Aatos, *Aestheticism and Oscar Wilde*, tomes I et II, *Annales Academiae Scientiarum Fennicae*, série B, tomes 90,2 et 93,2, Helsinki, 1954, 1955.
- «La critique littéraire et sa théorie dans l'Amérique d'aujourd'hui», *Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 15*, Vaasa, 1956.
- Ostrovsky, Erika, «Jules Laforgue and Samuel Beckett: A Rapprochement», dans Warren Ramsey (éd.), *Jules Laforgue, Essays*.
- Pascal, Blaise, *Pensées*, publiées par Ernest Havet, 4^e éd., Paris, 1887.
- Paul, Sherman, *Emerson's Angle of Vision*, Cambridge (Etats-Unis), 1952.
- Paulhan, Fr., *Morale de l'ironie*, Paris, 1909.
- Pèrès, Jean, «Anticipations des principes de la psycho-analyse dans l'œuvre d'un poète français», *Journal de psychologie normale et pathologique*, Paris, 1922.
- Peyre, Henri, «Laforgue among Symbolists», dans Warren Ramsey (éd.), *Jules Laforgue, Essays*.
- Pierre-Quint, Léon, *Le comte de Lautréamont et Dieu*, Paris, 1967.
- Plaut, Paul, *Die Psychologie der produktiven Persönlichkeit*, Stuttgart, 1929.
- Plowert, Jacques, *Petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes*, Paris, 1888.
- Poggenburg, Raymond, «Laforgue and Baudelaire», dans Warren Ramsey (éd.), *Jules Laforgue, Essays*.
- Prang, Helmut, *Die romantische Ironie*, Darmstadt, 1972.
- Preminger, Alex (éd.), *Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, 1965.
- Proudhon, Pierre-Joseph, *Les confessions d'un révolutionnaire*, 3^e éd., Paris, 1851.
- Quennel, Peter, *Baudelaire and the Symbolists*, Londres, 1929.
- Ramsey, Warren, *Jules Laforgue and the Ironic Inheritance*, New York, 1953.
- (éd.), *Jules Laforgue, Essays on a Poet's Life and Work*, Southern Illinois University Press, 1969.
- Raymond, Marcel, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, 1947.
- Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, voir Kohlschmidt, Werner, et Mohr, Wolfgang.
- Reboul, Pierre, *Laforgue*, Paris, 1960.
- «L'univers poétique de Laforgue dans *Les plaintes*», *Mercur de France*, Paris, mai-août 1954.
- Revue Bleue*, avril 1891, voir Rodenbach, G.
- Revue de Belgique*, décembre 1897, voir Mockel, Albert.
- Revue de littérature comparée*, janvier-mars 1969, voir Abraham, D. J.
- Revue de Paris*, avril 1935, voir Fargue, Léon-Paul.
- août 1937, voir Miomandre, Francis (de).

- Revue des langues vivantes*, voir Graaf, Daniel A. (de).
- Reynaud, Hector, *De l'ironie*, Valence, 1922.
- Rheims, Maurice, *Dictionnaire des mots sauvages; écrivains des XIX^e et XX^e siècles*, Paris, 1969.
- Ribot, Th., *Les maladies de la mémoire*, Paris, 1881.
 — *Les maladies de la personnalité*, 10^e éd., Paris, 1903.
 — *Les maladies de la volonté*, 19^e éd., Paris, 1904.
- Richard, Noël, *Le mouvement décadent, dandys, esthètes et quintessents*, Paris, 1968.
- Richards, I. A., «Poetry and Beliefs», dans R. W. Stallman (éd.), *Critiques and Essays in Criticism*.
 — *Principles of Literary Criticism*, 14^e éd., Londres, 1955.
- Richepin, Jean, *La chanson des gueux*, Paris, 1875.
 — *Les blasphèmes*, Paris, 1890.
- Rivière, Jacques — Alain-Fournier, *Correspondance*, tomes I et II, Paris, 1922, 1926.
- Robert, P., *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, tomes I—VI, Paris, 1964, 1965.
- Rodenbach, G., «La poésie nouvelle», *Revue Bleue*, avril 1891.
Romanic Review, voir Carrière, Joseph.
- Ruchon, François, *Jules Laforgue, sa vie, son œuvre*, Genève, 1924.
- Rudler, Madeleine G., *Parnassiens, symbolistes et décadents*, Paris, 1938.
- Sagnes, Guy, *L'ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue*, Paris, 1969.
- Sand, Maurice, *Masques et bouffons*, tomes I et II, Paris, 1860.
- Sartre, Jean-Paul, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, 1968.
 — *Situations*, tomes I—III, Paris, 1947—1949.
- Schaefer, Albert U. (éd.), *Ironie und Dichtung. Sechs Essays von Beda Allemann, Ernst Zinn, Hans-Egon Hass, Wolfgang Preisendanz, Fritz Martini und Paul Böckmann*, Munich, 1970.
- Schaffner, Roland, *Die Salome-Dichtungen von Flaubert, Laforgue, Wilde und Mallarmé*, Wurtzbourg, 1965.
- Schmiele, Walter (éd.), *Dichter über Dichtung in Briefen, Tagebüchern und Essays*, Gütersloh, 1955.
- Schopenhauer, Arthur, *Sämtliche Werke*, tomes I—V, Leipzig, 1908.
Scrutiny, voir Turnell, G. M.
- Sedgewick, G. G., *Of Irony Especially in Drama*, Toronto, 1935.
- Sentenac, Paul, *Mémoires de l'ami Pierrot*, Paris, 1923.
- Shanahan, C. M., «Irony in Laforgue, Corbière and Eliot», *Modern Philology*, Chicago, novembre 1955.
- Sharpe, Robert Boies, *Irony in the Drama*, Caroline du Nord, 1959.
- Shipley, J. T. (éd.), *Dictionary of World Literature*, New York, 1953.
- Sjöberg, Birger, *Kvartetten som sprängdes*, Stockholm, 1961.
- Smith, Colin, *Contemporary French Philosophy*, Londres, 1964.
- Smith, William Jay, «Moon Solo: The Last Poems of Laforgue», *The Sewanee Review*, été 1956.
 — *Selected Writings of Jules Laforgue*, New York, 1950.

- «The Moral of the Moralités», dans Warren Ramsey (éd.), *Jules Laforgue, Essays*.
- Sokel, Walter H., *Franz Kafka — Tragik und Ironie*, Munich-Vienne, 1964.
- Stallman, R. W. (éd.), *Critiques and Essays in Criticism*, New York, 1949.
- Stenborg, Elisabeth, *Pierrot och pilgrim; studier i Harriet Löwenhjelm diktning*, Stockholm, 1971.
- Stern, A., *Philosophie du rire et des pleurs*, Paris, 1949.
- Stil- und Formprobleme in der Literatur*, voir Böckmann, Paul.
- Strohschneider-Kohrs, Ingrid, *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, Tübingen, 1960.
- Swabey, Marie Collins, *Comic Laughter*, New Haven, 1961.
- Swart, Koenraad W., *The Sense of Decadence in Nineteenth Century France*, La Haye, 1964.
- Symons, Arthur, *The Symbolist Movement in Literature*, 2^e éd., Londres, 1908.
- Taine, Hippolyte, *Essais de critique et d'histoire*, 8^e éd., Paris, 1900.
— *Nouveaux essais de critique et d'histoire*, 3^e éd., Paris, 1880.
- Tapora, Marius, *Les déliquescences d'Adoré Floupette*, Paris, 1885.
- The Sewanee Review*, voir Smith, William Jay.
- Thompson, A. R., *The Dry Mock, A Study of Irony in Drama*, Berkeley, 1948.
- Tideström, Gunnar, *Dikt och bild*, Lund, 1965.
- Turnell, G. M., «Introduction to the Study of Tristan Corbière», *Criterion*, XV.
— «Literary Criticism in France», dans R. W. Stallman (éd.), *Critiques and Essays in Criticism*.
— «The Poetry of Jules Laforgue», *Scrutiny*, 5, juin 1936.
- Urban, W. M., *Language and Reality*, 2^e éd., Londres — New York, 1951.
- Van O'Connor, William, *Sense and Sensibility in Modern Poetry*, Chicago, 1956.
- Van Tieghem, Philippe (éd.), *Dictionnaire des littératures*, tomes I—III, Paris, 1968.
— *Les grandes doctrines littéraires en France*, Paris, 1965.
- Verlaine, Paul, *Œuvres poétiques*, Paris, 1969.
- Vers et prose*, voir Derème, Tristan.
- Veuille, Marthe, *L'expression de l'ennui dans les images de Leconte de Lisle*, Genève, 1939.
- Vial, Fernand, «L'inconscient métaphysique et ses premières expressions littéraires en France», dans Paul Böckmann (éd.), *Stil- und Formprobleme in der Literatur*.
- Villiers de L'Isle-Adam, Ph.-A. M., *Axël*, dans *Œuvres complètes*, t. IV, Paris, 1924.
- Vivas, Eliseo, «Objective Correlative of T. S. Eliot», dans R. W. Stallman (éd.), *Critiques and Essays in Criticism*.
- Voeltzel, René, *Le rire du Seigneur*, Strasbourg, 1955.
- Walzel, Oskar, *Deutsche Romantik*, 4^e éd., tomes I et II, Leipzig — Berlin, 1918.

- Warren, Robert Penn, «Pure and Impure Poetry», dans R. W. Stallman (éd.), *Critiques and Essays in Criticism*.
- Wartburg, Walter (von) — Zumthor, Paul, *Précis de syntaxe du français contemporain*, 2^e éd., Berne, 1958.
- Weinrich, Harald, *Linguistik der Lüge*, Heidelberg, 1970.
- Weinstein, Leo, «Laforgue and his Time», dans Warren Ramsey (éd.), *Jules Laforgue, Essays*.
- Wellek, René, *A History of Modern Criticism*, tomes I—IV, New Haven — Londres, 1965.
- «The Mode of Existence of a Literary Work of Art», dans R. W. Stallman (éd.), *Critiques and Essays in Criticism*.
- Wellek, René — Warren, Austin, *Theory of Literature*, 3^e éd., Londres, 1963.
- Wilde, Oscar, *The Works*, Londres — Glasgow, 1957.
- Willette, Adolphe, *Pauvre Pierrot, poèmes en images*, Paris, 1926.
- Williamson, George, *A Reader's Guide to T. S. Eliot*, Londres, 1956.
- Wilson, Edmund, *Axel's Castle, A Study in the Imaginative Literature of 1870 to 1930*, New York, 1931.
- Wimsatt, William K. Jr., *The Verbal Icon*, Kentucky, 1954.
- Wimsatt, William K. Jr. — Brooks, Cleanth, *Literary Criticism, A Short History*, New York, 1957.
- Winters, Yvor, *In Defense of Reason*, Denver, 1947.
- Wizelius, Ingemar, «Birger Sjöberg — autodidakten», dans les publications de Birger Sjöberg sällskapet, Göteborg, 1969.
- Worcester, David, *The Art of Satire*, New York, 1960.
- Wyzewa, Isabella (de), voir Laforgue, Jules, «Carnet».
- Wyzewa, Teodor (de), *Nos maîtres, études et portraits littéraires*, Paris, 1895.

INDEX

- aboulie 85, 100
 Abraham 47, 205 s.
 absurdité (absurde) 7, 15, 17, 19, 24,
 50 s., 53, 56, 66, 82, 104, 125, 131,
 148, 153, 155
acedia 90
 Adam — Lerminier — Morot-Sir 84
 Alain-Fournier 11, 18, 79 s., 104,
 200
alazon 12
 aliénation (aliéné) 20, 23, 45, 50, 123
 allégorie 19, 20; anti-allégorique 19
 Allemagne 13, 23, 29 s., 35, 41, 52,
 92, 95, 102 s., 106, 124, 146, 174,
 178, 187, 205, 209; Jeune-Alle-
 magne 99
 Allemann 16, 49, 111
 Alliance Française 157
 ambiguïté 62, 80
 ambivalence 20, 72; ambivalent 16,
 47, 57, 63, 72, 80, 84, 157
 Amérique 24, 111, 145
 amoralisme 83, 84
 Andromède 149 s., 154, 161 s., 166 s.,
 207
 Angleterre 13 s., 91, 95, 164;
 l'Anglaise 74 s.
 angoisse 8, 20, 52 s., 58, 82, 90, 103
animal spirits 156; cf. «esprits ani-
 maux»
annominatio 113
 Anselme (saint) 69
 Antéchrist (l') 63, 114
 «anticlimax» 110
 Antigone 177
 antihéros 131, 153
 antinomie 148
 antiphrase 12, 17
 Antiquité 19, 123, 132, 163; mytho-
 logie antique 150
 antiromantique 206
 Antoine (saint) 158
 anxiété 20
 apathie 99
 Apollinaire 202
 Apollon 20, 152
 Apulée 27
 Arène 22
 Arioste (l') 12
 Aristote 44
 Arlequin 86, 125, 127
 Armide 117
 Arthur (roi) 175
 Art pour l'Art (l') 26, 35, 83
 Auguste (impératrice) 35
 Augustin (saint) 11, 28
 auto-ironie 16, 112, 116—118, 121,
 160, 211
 Avignon (le pont d') 196
 azur 51—53, 111, 130, 159
 Babbit 116, 118 s.
 Babel 51
 Bachelard 50
 Bade 150
 Bailey 153, 158
 Bain 45

- Bajou 85
 Balzac 30
 Banville 26, 127, 146, 174
 Barbarie (l'orgue de) 113, 115, 197
 Barbey d'Aurevilly 89
 Baudelaire 15, 22, 24, 26, 30 s., 38, 41, 45, 52, 63, 71, 84, 88–92, 95, 100–102, 119, 126 s., 143, 146 s., 156, 168, 173, 175, 191, 205, 208
 Baudouin 171
 Baumgart 16
 Beauclair 85
 Beaunier 37
 Beauvais 27
 Beauvoir (de) 69, 73
 Beaux-Arts (l'École des) 28, 176 s.
 Beckett 136, 153
 Beckson — Ganz 14, 49, 182
 Beerbohm 152
 Beethoven 45
 Béguin 148
 Behler 109
 Belleli 105
 Bellman 176
 Benjy 131
 Béranger 200
 Berghom 17
 Bergson 37–40, 50, 129, 138, 160
 Berlin 42, 71, 85, 102, 124, 141, 177 s.
 Berthelot 45
 Berthollet (rue) 52
 Bible (la) 8, 54, 141
 Bibliothèque Nationale 28, 35, 130
 »bisociation« 79, 174
 »Blamageguden« 118
blame-by-praise 182
 Blok 17
 Bloy 12, 15
 Böckmann 29
 Boileau 7
 Bolgar 47, 123, 177
 Bordeaux 14, 16 s.
 Bouchor 58
 Bouddha (bouddhique, bouddhisme, bouddhiste) 31, 34, 65, 73–76, 80, 117, 128, 130, 138, 160, 163, 172, 183, 193, 209
 bouffon(nerie) 124–127, 130, 133, 147 s., 174 s.
 Bourget 22, 31, 41–43, 53 s., 56, 84 s., 93, 98, 117
 Bracquemond 174
 Brahm 15, 59
 Brahma 47, 193
 Brecht 21
 Brennus 36
 Breton 119, 148
 Brooks, C. 11, 13, 49 s., 121, 189
 Brooks, P. 153 s., 158
 Bruno 98
 Brutus 182
 Bruxelles 26, 150, 175
 Buffon 12
 Buñuel 155
 Burke 111
 burlesque 14, 152, 161, 165, 168 s., 182
 Burt 45
 Butler 152
 Byron 98, 106, 121
 byzantinisme 46
 Caire (le) 142
 calembour 100, 188
 Camus 55, 80, 206 s., 210
 caricature 15, 152; caricatural 173; caricaturer 178
 Carré 39
 Carrière 25, 105
 Cassandre 127
 Cassou 178 s.
 Cervantès 125, 131, 196
 Champfleury 129
 Chanaan 160
 Charcot 41 s.
 Charenton 32, 92
 Charles d'Orléans 97
 Charlot (= Chaplin) 125
 Chat noir (le) 22, 84, 178
 Chaucer 152
 Chevalier 15–17, 54, 113
 Christ (le) 57, 61, 128, 167, 175, 197
 Cicéron 12, 14, 16, 44
 cirque 124, 127, 174 s.

- Clouard 29
 clown(esque) 8 s., 103, 123–125, 127–132, 134, 136, 146–148, 153, 159 s., 174 s., 197, 209 (clownerie), 212
 Cogniard 201
 Collie 177
 Cologne 171
 Colombine(tte) 135, 141–143
 comique 9, 15 s., 19, 57, 63, 80, 113, 119, 129, 136, 164, 170, 198, 212
 conscience 20, 30 s., 37, 48, 52, 57, 69, 72, 79, 113, 137 s., 146, 148, 155, 161, 174, 210; conscient 13, 47 s.
consciousness (stream of) 57
 contradiction(s) 12, 15 s., 20 s., 50, 53, 98, 133, 146, 148
 Copernic 57 (pré-copernicien)
 Coppée 102, 201
 Coquardeau 201
 Corbière 9, 30, 47, 64, 77, 110, 202, 205 s.
 Corneille 19
 cosmique 18, 49, 51 s., 63, 66, 89, 92, 96, 102 s., 105, 117, 127, 133, 157, 172, 178, 182, 208 s.
 cosmogonie 193
 cosmologie 64
 Cosmos (le) 15, 42, 50, 53, 56, 65 s., 73, 80, 96, 100, 117, 207 s.
 Cousin 35
 Cowley 111, 145 s.
 Créateur (le) 54, 56, 62, 112
 Cressot 159, 190, 195
Critics (New) 11
 Cros 30, 197
 Cuisinier 23
 Cusa 98
 Cuvier 45
 cynisme 62; cynique 83, 124
 Cythère 161

 Dalin 176
 Danaïdes (les) 86
 dandy(sme) 84, 128 s., 135, 138, 141, 173
 Danemark 53, 150, 154, 160
 Darwin(isme) 35, 45, 51, 159
 Daudet 54
 Daumier 176
 Debauve 25, 128, 176, 201, 205, 208 s., 212
 Debluë 116, 123 s.
 Debureau (père et fils) 126 s., 129
 Debussy 150
 décadence 41, 83–87, 115
 décadent 22, 41, 44, 83 s., 86, 110, 117, 129, 143, 159, 168, 183, 206
 dédoublement (de la personnalité) 113, 115, 144; dédoubler (se) 119
 Degas 28, 127
 Delacroix 45
 Delft (faïence de) 86
 démystification 147; démythifier 147
 Descartes 184
 désenchantement 21, 82, 89, 112
 désespoir cosmique 9, 49, 51, 89, 157, 172, 209
 désillusion(nement) 23, 51, 60 s., 64, 66, 71, 89, 106, 111, 117 s., 133
 détachement 9, 16, 20, 69, 100, 115, 147
 Diane (la comtesse) 158
 Dickinson, Lowes 99
 Dieu 16 s., 20, 27 s., 32, 44, 50, 53–63, 66, 71–74, 80, 86, 98, 112, 116–120, 123, 134, 137, 143, 155, 165, 185, 187, 191, 204, 208
 dieu(x) 16, 57 s., 81, 161
 Dionysos 138
 dissimulation 184
 dissociation 23
 distance 16, 20, 100, 145; distanciation 21, 116
 distorsion 15, 123, 129, 149, 152, 188, 210
 Don Juan 135 s., 157, 207
 Donnay 22
 Donne 78
 Don Quichotte 131
Doppelgänger(ei) 16, 113, 183
 Dostoïevski 80, 131
 double (l'illusion d'être) 113; (per-

- sonnage, personnalité) 113, 118;
 (sens) 12, 182
double mood 109 s., 113
 Doutrepoint 125
 Dragon (le) 154
 Ducasse 54
 Dufour 24, 38
 Dumanet 201
 Dumas fils 142
 Dumesnil 175
 Dumont-Wilden 208, 210
 duplicité 116, 119
 Durand 42
 Durry 202

 Ecclésiaste (l') 50
 Ecritures saintes 19
 Eden 74; édénique 75
 Eden-Levant (l') 76
 Égérie 69
 éginétisme 46
ego 113, 118, 122, 132, 174
eiron(eia) 12 s., 132, 134
 Elagabal 128
 Eliot 23 s., 62, 78, 90, 112 s., 115,
 171, 175, 189, 206, 209
 éloignement 16, 20 s.
 Elsa (vestale) 140, 143, 151, 162, 203
 Emerson 27 s.
 Emile (Laforgue) 28, 176
 Empédocle 27
 Empson 147 s.
Enfer (L') 8, 25, 208
 ennui 82, 85—95, 98—101, 104, 115,
 208
 Ensor 175
 éphémère 22, 39 s., 46, 51, 58, 66,
 130, 146—148, 163, 178, 189, 193,
 198, 208, 210
 Ephrussi 35, 103, 176 s.
 Escarpit 17
 Escoube 24, 212
 Escudier 175
 «esprits animaux» 184; cf. *animal
 spirits*
 Essence (Essentiel) 29
 esthétique (esthétisme, esthétisme)
- 10, 22, 25, 104, 140, 146, 148, 171,
 174
 Eternel Féminin (l') 77, 139, 146,
 167; éternelle Madame (l') 77;
 ewig Weibliche (das) 77
 Europe (l') 92, 190
 Evohé 138
 évolutionnisme 50
 existence 14, 18, 22, 131
 existentialiste 74, 94

 fabliaux 7
 fanfaronnade(s) 13
 Fargue 7, 128, 204, 206
 Faulkner 131
 Faust 77, 124, 139
 Feinberg 123 s., 151, 170, 184 s.
Figaro (Le) 174
 Filloux 37
 Finlande 62
 Flammarion 52
 Flaubert 26, 42, 67, 89, 150, 154,
 158 s., 176, 185
 Fletcher 19 s.
 Fongaro 105
 Fortimbras 158, 185
 fou(s) 113, 123—125, 147, 151
 Fournier 125
 France, A. 7, 15, 54, 69, 77, 82 s.,
 158
 France 13, 19, 29, 31, 41, 48, 51, 62,
 83, 92, 95, 113, 124 s., 127, 151,
 153, 158, 171, 176; Jeune-France
 99
 Franklin 171
 Freud 41, 119, 150, 155
 Fritz 171
 Fröding 175
 Fromm 72 s.
 frustration 20, 51
 Frye 15 s., 19 s., 100, 103, 131
 Funambules (théâtre des) 126 s.,
 129
 futilité 20, 78, 98, 153, 168

 Galathée 122
 Gange (le) 36

- Ganz, voir Beckson
 Gauguin 175
 Gautier 26 (= »Théo«), 35, 83 s.,
 126 s., 176
Gazette des Beaux-Arts 35
 Geijerstam 99
 Genêt 150
 génie 23, 33, 38, 41, 43—46, 118, 120,
 147, 149, 204
 Gerutha 153, 158
 Gethsémani 167, 175
 Giaratoni 125
 Gide 139
 Gilles 125—127, 176
 Giono 63
 Girardin 171
 Giraudoux (giralducien) 212
 Glicksberg 20, 31—34, 52, 57, 73, 116
 Goethe 13, 45, 77, 106, 124
 Golgotha 61
 Goncourt 42, 54, 72, 80, 85, 87, 124,
 126, 178, 195 s.
 Gontcharov 100
 Goudeau 22
 Gourmont 23, 46
 Gournay 27
 Graaf (de) 210 s.
 Graal (chevalier du) 175
 Greenaway 69
 Gretchen 171
 Greuze 139
 grotesque 19, 133, 175
Guêpe (La) 8, 25, 102, 128, 171, 176,
 205 s., 208, 212
 Guichard 57, 127 s., 167, 209, 211
 Guiraud 52
 Gurewitch 15 s.
 Hamlet 16, 24, 53, 102, 106, 112,
 129, 139 s., 149 s., 152—158,
 161 s., 166, 169, 175, 184—187,
 202, 209, 210 (Pierrot-Hamlet), 211
 Hamm 153
 Hardy 12
 Hartmann 27, 29—31, 34—39, 41,
 43—48, 72, 74 s., 83, 85, 105, 128,
 132, 147, 154, 160, 209
 Harvard 18
 Hass 121
 Haury 14, 17—19
 Hauteceœur 48, 127, 151
 Havet 27, 91
 Hegel 35, 40, 50, 98, 106, 160, 171
 Heine 9, 23, 26, 29, 106, 111 s., 116,
 123 s., 170, 205, 209
 Hélène 120
 Helmholtz 35
 Hennings 175
 Hennique 22, 127
 Henry, Charles 27, 54, 71, 102,
 105, 188
 Henry, G. W., voir Zilboorg
 Hermès (psychopompe) 16; (Trismé-
 giste) 27
Hérodiade 72, 150
Hérodiad 150, 158 s.
 héroï-comique 152, 161 s., 164 s.
 héros clownesque 153; héros-gredin
 16; antihéros 131, 153
 Highet 9, 14, 151—153, 169 s., 174
 hindou 36, 47, 59, 65, 130, 141, 193
 Hipponax 152
 Hirsutes (les) 22
 Hofstätter 74, 124, 137, 164
 Hogarth 176
 Hopkins, Th. 128
 Horace 18, 62
 Hugo 45, 127, 175 s.
 humour 9, 14, 17, 19, 119, 148, 152,
 169
 Huxley 131, 170
 Huysmans 30, 84 s., 127, 190
 Hydropathes (Club des) 22, 84
 (*L'Hydropathe*), 102
 hyperbole 12
 hypertrophié 41, 45, 147, 200 (hyper-
 trophique)
 hypocondrie 88, 120 (hypocondre)
 hystérie 41 s., 167; hystérique 52, 83,
 133
 Iaokanann 166, 187
 Idéal (l') 13, 29, 38, 48, 52, 83, 86,
 99, 130, 140, 157, 166, 191 s., 194

- idéalisme 31, 83
 Idée 29, 44, 48, 134, 160
 idéologie (fermée et ouverte) 50
 illusion 8, 21, 27, 31, 36, 59, 74 s.,
 83, 97, 106 s., 110, 113, 118, 121,
 131, 147 s., 151
 impressionnisme (impressionniste)
 38, 40, 46, 109, 127, 159, 173,
 176—178, 189
 inadaptation 113, 157
 inconscience 48, 153, 207
 inconscient (l') 29 s., 36—39, 41,
 43—48, 74, 76—80, 104 s., 115,
 118, 128, 132, 138, 143 s., 147,
 153 s., 157, 160, 167, 189, 193,
 197, 204, 207, 209
 inconscient 13, 29—31, 38, 41, 47,
 76—78, 99, 154, 168
 Infini (l') 29, 50, 58, 64, 68, 190 s.
 invective 14—16, 62, 112
 Ionesco 145
 ironie 7, 8, 9 et *passim*; (point d') 15
 artistique 16
 classique 109, 121; des classiques
 12
 comme principe structurant 13,
 208
 comme qualité 14
 comme quantité 14
 corrective 12, 16
 cosmique 11, 14 s., 17, 19, 34, 53,
 67, 87, 101, 103, 106, 131, 208 s.
 de caractère 131
 de détachement 17
 de l'existence 18
 de l'ingénu 132
 de manière 14, 19, 130 s., 182
 de naïveté 14, 131
 de paradoxe 11
 des malentendus 138
 de soi-même 174, 209; voir aussi
 auto-ironie
 de tension 11
 d'inversion 182, 202
 dramatique 11, 14, 17, 19, 131
 du sort 166
 existentialiste 156
 générale 16, 21, 50
 normative 16
 oratoire 14, 16
 philosophique 17
 rhétorique 11, 14, 182
 romantique 11, 13 s., 17, 19, 53,
 106, 108—111, 116, 119, 121 s.,
 130 s., 147, 205, 209
 sociale 15
 socratique 11, 14, 18
 sur soi 138
 tragique 14, 100, 109
 transcendante 53
 verbale 9, 11, 14, 19, 131, 180—
 186, 202, 212
 ironie-éclair 18
 ironique (âge) 19 s.; (rupture) 107 s.;
 (unité) 98
 ironologie 10
 Iseult 202
 Isis 36, 77
 Izambard 39

 Jankélévitch 14—16, 62 s., 95, 98—
 100, 106, 108, 110, 121, 137 s.,
 203, 211
 Jarry 183
 Jean-Aubry 30
 Jean-Baptiste 166
 Jean-Paul 106, 108, 113, 205
 Jéovah 59
 Jésus 61
 Johannes 135 s., 138
 Jourdain (le) 120
 Joyce 47, 161
 Julien l'Hospitalier (saint) 154, 185
 Just 23
 Justine 201
 Juvénal 67

 K. (M.) 132
 Kafka 63, 80, 132
 Kahn 22, 24, 29 s., 40, 102 (kahnes-
 que), 104 s., 149
 Kant 154
 Karataïeff (Platon) 75
 Kate 140, 166

- Keats 140
 Keller 165
 Kennedy 139
 Kern 136
 Kianto 62
 Kierkegaard 13 s., 16, 18, 74 (kierkegaardien), 80, 98, 135 s., 138 s., 143 s.
 Kivi 17, 62
 Klinger 177
 Knox 11, 13—15, 18, 182
 Koestler 45, 79, 151, 152 (koestlerien)
 Kohlschmidt — Mohr 12 s.
 Kolakowski 148
 Koskenniemi 165
 Koskimies 83 s.
 Kott 125, 133 s., 147 s.
 Krysinska 102

 Laërtes 107, 156, 166
 Lamartine 175
 Lange 175
 Lanson 9
 Lasticot 201
 Lautréamont 7, 54, 56, 62, 175, 185
 Lavedan 22
 Leconte de Lisle 24, 26, 100
 Leech 21, 192, 202
 Lefèvre 16
 Leibniz 30, 130
 Leino 62
 Lemaître 26, 35, 146
 Leopardi 25, 105
 Léthé 87
 Lévêque 35
 L'Heureux 177
 Lili (= Ophélie) 202
 Lindström 41 s., 99
 litote 12, 182, 212
 Littré 193, 200
 Lockett 108 s.
logopoeia 9, 180, 189 s.
 Lohengrin 139 s., 143, 149—151, 157, 160—162, 166, 175, 203, 211
 Lombroso 45
 Londres 69, 164

 Louis 173
 Louis XV 125
 Louvre (le) 170
low mimetic 19
 Lulli 125
 Lune (la) 65, 67, 86, 124, 128, 130, 132, 134 s., 166, 168, 196 s., 202; lunologue 134

 Macbeth (Lady) 184
 Macdonald 152
 Madeleine (la) 141
 maïeutique 13
 mal de fin de siècle 9, 82
 mal du dimanche 94
 mal du siècle 83
 Malherbe 169 s.
 Mallarmé 52, 72, 83 s., 95, 102, 127, 130, 150, 155, 158, 165, 174
 Manet 150, 177
 Mann 16, 20 s.
 Marc Antoine 182
 Marc-Aurèle 163
 Margaretha 53
 Marie (dans l'*Etranger*) 80
 Marie (Laforgue) 23, 98, 103
 Marivaux 125
 Marseillaise (la) 170
 masque 15, 21, 113, 121, 123—125, 132, 147, 175, 210
 Massenet 150
matter-of-fact 129, 145, 196
 Mauclair 189
 Maudsley 45
 Maupassant 22, 42
 Maury 45
 Maya 47, 178, 193
 Mayence 59
 Mecque (la) 160
 meiosis 12
 mélancolie 19, 82, 89, 94, 100 s., 104, 106, 109, 115, 119, 124, 178, 210
 Melim 5, 9, 111, 166, 186, 188, 209, 211
 Memling 26
 Menzel 177 s.
 Méry (de) 114

- Mesnard 18, 98, 139, 143
 Messie (le) 61
 métaphysique 13, 16, 29, 31, 34, 52,
 90, 93, 103, 109, 117, 140, 189, 191
 Meursault 80
 Michaud 31, 82 s., 94
 Michelet 164
 Mikhaël 94
 Miller 148
 mimesis 12
mimetic (high et low) 19
 Miomandre (de) 205
 Mockel 26, 40, 138
mock-heroic style 170, 202
 moi (le) 38—42, 53, 73, 95, 109,
 112 s., 115—117, 119, 121 s., 132,
 139, 144 s., 147; surmoi (le) 119
 Molière 7, 12, 125
 Moloch 35
 Momus 152
 Monet 38
 Monstre (le) 154, 162, 166 s.
 Montaigne 27, 91
 Montesquieu 7, 131
 Montmartre 127, 191
 morbidezza 42
 Moreau 150
 Morier 155
 Mozart 136
 Muecke 7, 9, 11 s., 15 s., 19—21, 50,
 60, 181 s., 212
 Moltzer (Mme) 42, 124
 Muses (les) 152
 Musset 176
 mythe(s) 19, 151, 167, 202
 mythologie 163
 mythos 15

 Nagy (de) 180, 190
name-calling 15
 Nardis 174
 Néant (le) 74 s., 210; *Nichts* (le) 210
 Nelli 69
 neurasthénie 99
 névropathe(s) 42, 127, 163, 178
 (névropathique)
 névrose(s) 41 s., 51, 82, 91, 146

New Critics 11
 Newman — Gordon 202
 Nietzsche 13, 32, 39, 60, 62, 146
 Nihil (le) 128; nihilisme 46
 Nirvâna 32, 65, 74 s., 128
 Nolen 29 s.
 Nordau 45
 Novalis 48, 205

objective correlative 24
 Oblomov 100
 Ojala 24, 128 s., 138, 140
 Ophélie 140, 153, 156—158, 166,
 184 s., 202
 Orfer (d') 209
 Orléans, Charles (d') 97
 Ossian 172
 Ostrovsky 153
 Otten 26, 40
 Oxford 18, 129

 Paillasse (Pagliaccio) 125, 174
 Palante 16
 Pan 149 s., 152, 165—167, 175, 206,
 211
 pantin de lettres (= Pierrot) 142
 pantomime 124, 126, 134, 193
 paradoxe 9, 11, 13, 21, 47, 143, 146,
 174, 203, 212
 Paris 22 s., 28, 32, 35, 52, 76, 92, 105,
 124, 128, 140, 157, 170 s., 205 s.
 Parmesan (le) 126
 Parnassiens (les) 38, 167, 172, 174
 parodie 9, 125, 129, 148 s., 151—153,
 157 s., 160—165, 167 s., 170—172,
 174—176, 185, 202, 210
 Parsifal 140, 151
 Pascal 7, 27, 31, 50, 90 s., 144 s.
 Pasteur 45
 Pater noster 53 s., 56 s., 167
 Paul 28
 Paulhan 98, 132 s.
 Pedrolino 125
 Pekkanen 46
 Perrier (M. du) 169
 Persée 139 s., 149 s., 161 s., 166 s.

- pessimisme 19, 31, 34, 81, 101, 112, 206, 209; pessimiste 26, 211
 Peyre 204
 Phidias 26
 Philomèle 177
 Phœbé 128
 Pia 5, 8, 22, 42, 171, 201
 Picasso 126
 Pichois 168
 Pierrot(s) 8 s., 14, 31, 47, 61 s., 67, 77, 80, 105, 115, 122—148, 153, 156 s., 167, 172, 174 s., 177, 184, 188, 193, 197, 203, 208—211
 Pirandello 46, 106
 Pissarro 177
 Plaut 47
 Plowert 183
 Poe (poésque) 121
 Poggenburg 71, 143
 Polonius 153, 186
 Pound 180
 Preminger 12—15
 Prévert 7, 53
 prophète (prophétie, prophétique) 8 s., 117, 156, 206, 209 s.
 Protée 122
 Proudhon 122
 Proust 12
 psychopathologie 41, 83; psychopathologique 72
 Pygmalion 122

 Quemper 86
 Queneau 7, 198
 «queue de poisson» 111

 Rabelais 7, 27, 57, 175
 Racine 19
 Ramsey 52, 67, 71, 111, 122, 134 s., 139 s., 143 s., 146, 153, 159 s., 173, 180, 204 s.
 Rand 18
 réalisme (réaliste) 28, 42, 175
 Reboul 34, 51 s., 96, 197, 201, 208
 Rédempteur (le) 61
 Rembrandt 28
 Renaissance 18 s.
 Renan 18, 48
 Reynaud 7, 17, 19
 rhétorique 12 s., 19, 24, 49, 152
 Rhin (le) 171, 205
 Ribot 41 s., 46, 100, 113, 133
 Richards 49
 Richepin 22, 54 s., 57 s., 65, 81 s., 90, 99, 168, 197, 208
 Rimbaud 22, 39, 47, 102
 Rivière 11, 18, 79 s., 104, 200
 Robert, Friederike 124
 Rodenbach 102
 Rollinat 22
 Romance 15, 19
Roman de Renard 7
 romans bourgeois 19; bretons 7; courtois 19; modernes 132, 174; réalistes et naturalistes 42; satiriques 131
 romantique 62, 82 s., 113, 118, 121 s., 130, 175, 193, 206 (antiromantique), 210
 romantisme 82, 113, 116 s., 121, 206
 Rome 14, 170
 Ronsard 168
 Rousseau 116
 Rubens 26
 Ruchon 24, 117, 157, 160, 189, 208 s.
 Rutebeuf 114
 Ruth 164 s.

 Sagnes 67, 69, 86 s., 89, 92, 101
 Saint-Augustin (l'église) 141
 Sainte-Beuve 26, 94, 134
 Saint-Graal 140, 150, 175
 Saint-Quentin 176
 Salama 62
 Salomé 149 s., 153, 158, 160, 166, 195 s.
 Salpêtrière (la) 41
 Sancho Pança 125
 Sanctis (de) 106
 Sand, George 126
 Sand, Maurice 86, 125—127, 129
 Sanda Mahali 42
 sarcasme 12, 16
 Sartre 58, 136

- satanisme 62, 84
 satire (satirique, satiriste) 11, 14 –
 17, 19, 49, 101, 123 s., 131, 151,
 156, 169 s., 176, 182, 184, 208
 Schaefer 13
 Schaffner 150, 158
 Schelling 13, 29, 35, 98
 Schlegel, Fr. 13, 121, 133
 Schmiele 21
 Schnitzler 23
 Schopenhauer 26 s., 29–34, 41, 43 s.,
 65, 72, 74 s., 83, 85, 160, 163
 Schwartz 23
 Sedgewick 17 s.
 Seigneur (le) 54, 56 s., 60–62, 111,
 124
 Seine (la) 110, 173, 177; Séquane (la)
 86
 Sénèque 12
 sensibilité 23, 46, 57, 64, 113, 116,
 124, 210
 Sentenac 125
 Seurat 127, 177
 Shakespeare 102, 123, 125, 131,
 133 s., 147, 153 s., 158, 182, 184
 Sharpe 9
 Shipley 108, 152
 Simonide 73
simple soul 131 s.
 simulation 12, 131
 Sirius 52
 Sisley 177
 Sjöberg 118
 Smith, C. 50, 207, 211
 Smith, W. J. 140, 151, 160 s., 166 s.
 Snyder 148
 Socrate 13 s., 18, 121, 131 s., 163
 Sokel 63, 80
 Soleil (le) 64 s., 117, 183, 207, 210
 Solger 8, 13 s.
 Soviets (les) 147
 Spinoza 124, 164
 spleen (le) 85, 88 s., 91, 93 s., 102,
 107; Spleen-Club 98
sprezzatura 18
 Stallman 24, 28, 148, 175, 211
 Stendhal 12, 30
 Stern 16
 Strindberg 41
 Suède 175
 Sulamite 81, 203
 Sullivan 129
 Sully-Prudhomme 102
 Swart 67, 83, 85
 Swift 14 s., 131
 symbolisme (symboliste) 9, 28 s., 52,
 72, 117, 124, 137, 164, 174 s., 183,
 204, 206, 210; présymbolistes (les)
 151
 Symons 124, 126, 137
 Syrix 149 s., 165–167
 Taine 7, 28, 30, 35, 38, 43, 45, 127,
 151
tangent endings 116
 Tarbé 114
 Tarbes 23
 Tessier 125
 Tétrarque (le) 153, 158 s.
theatrum mundi 123
 Théo (= Gautier) 26
 Thompson 51, 106, 113, 117 s., 121,
 131, 133
 Thoth-Hermès 16
 Tideström 174–176
 Tieck 106
 Tiquetone (place) 201
 Toulouse-Lautrec 127, 174, 176
 Tout (le) 29; Tout-Un 193
 Tralala (marquise de) 173
 transposition 16, 129, 161, 164, 210
 »Très-Bon« (le) 66
 Trézenik 110
 Trinité (de Molochs) 35 s.
 Trismégiste 16
 Tristan 202
 trope 12 s.
 Tunisie 105, 108
 Turnell 28
 Twain 17
 Ugolin (le comte) 183 s.
 univers 9, 16 s., 20, 27, 50–52, 55–

- 58, 60, 64, 68, 98, 106, 116, 122, 148, 178
 Un-Tout (l') 29 s., 43, 46, 118, 132
 Urban 208, 210
- vague à l'âme 89, 94
 Valéry 47, 144
 vampirisme 73
 Vane, Sybil 140
 Vanier (éditeur) 110
 Van O'Connor 9, 13, 22 s., 49, 53, 56, 118
 Van Tieghem 27
 Variétés (théâtre des) 126
 védique 39, 140 s.
 Vega, Lope de 158
 velléité morale 121; velléitaire 137
 Verlaine 9, 83 s., 93, 110, 115, 126 s., 130, 205 s.
 Vesta 143
 Veuille 100
 Vial 29—31, 44, 47, 72, 75, 79
 Vicaire 85
 Vierge Marie 165; Sainte Vierge 63
 Vigny 134
 Villiers de L'Isle-Adam 138
 Villon 7, 198
 Vivas 24
 Voeltzel 19
 Voltaire 7, 15, 31, 131 s., 153
 Vossler 208
- Walzel 118, 122
 Warren 211
- Wartburg (von) — Zumthor 197 s.
 Watteau 26, 126 s., 176, 201
 Waugh 131
 Weinrich 15
 Wellek 13 s., 48, 106, 133
Weltschmerz 82
 Whitman 210 s.
 Wilde 95, 128 s., 139 s., 150, 158
 Willette 127
 Willi 175
 William (l'acteur) 169
 Williamson 115
 Wilson 206
 Wimsatt-Brooks 121
 Winters 108—110, 112
wit 13, 49
 Wizelius 118
 Worcester 9, 14, 16, 18 s., 62, 73, 87, 95, 99—101, 106, 130—132, 151 s., 182
 Wyzewa (de) 149, 158, 162, 167
- X (le grand) 55
- Yorick 153
 Ysaye 187, 207
- Zarathustra 60, 146
 «Zéphirinades» 176
Zig Zag (Le) 209
 Zilboorg — Henry 41
 Zola 42, 54
 Zumthor, voir Wartburg 197 s.