

LAFORGUE, POÈTE BANAL

par Henri SCEPI

Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3

Il peut sembler audacieux d'accoler à Laforgue l'épithète « banal¹ » tant il est attesté par ailleurs que, dès 1881, son ambition, soutenue par quelques projets de recueils poétiques plus ou moins nettement dessinés, du *Sanglot de la terre aux Complaintes*, aura été d'afficher à grand renfort de déclarations programmatiques et de formules manifestes un parti pris d'originalité, et d'entretenir tout au long de sa brève carrière de poète une inextinguible soif de distinction². Quitter les voies toutes tracées de la tradition, tourner le dos aux facilités rhétoriques, se dérober à l'emprise exclusive des modèles et à la tutelle calcifiée des normes, tel est bien le projet que nourrit un jeune poète en rupture de ban avec l'École et en délicatesse avec les écoles. Si l'original invite à apparenter l'invention d'un verbe neuf au regain d'un lyrisme revivifié aux sources primitives du sujet, il n'en reste pas moins vrai cependant que la notion dessine un horizon critique à partir duquel le présent se conçoit comme un non-lieu, c'est-à-dire comme le temps d'une parole inadvenue parce qu'encore prise dans les usages et les rituels de la logoscénie sociale, captive des ressassements de l'universel reportage. La spécificité du lyrisme de Laforgue tient précisément à cette tension jamais dénouée entre l'évidence des rapports interdiscursifs – qui constituent la réalité de la scène sociale – et l'espérance placée dans l'éclosion d'une parole virginale, encore à venir, si elle n'est pas à retrouver, en une sorte de parcours régressif, vers l'Afrique intérieure du moi, sur le théâtre en friches de la « déculture³ ». Plus qu'un autre sans doute, Laforgue aura été sensible au « sens des formes » et « sens des formalités⁴ », ainsi que Pascal Durand entend cette expression dans son essai sur Mallarmé : « une conception sacerdotale de la "chose littéraire" et une perception aiguë des rituels sociaux dont cette "chose" fait l'objet⁵ » – en d'autres termes, l'ensemble des codes, usages, phraséologies, valeurs et discours qui façonnent l'édifice des conventions en partage dans l'univers social et qui se voient absorbés, filtrés et redéployés selon une économie dont il importe de suivre les rythmes et les circuits dans le corps même du poème. J'appellerai ces formalités des « discursivités »,

1. Ce titre fait écho à celui que Gérard Dessons a donné à un article consacré à Verlaine : « Verlaine, poète banal », in *Lectures de Verlaine*, s. dir. Steve Murphy, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 247-266.

2. Voir notamment la lettre du 14 mai 1883 à Marie Laforgue, dans Jules Laforgue, *Œuvres complètes (O. C.)*, t. 1, L'Âge d'homme, 1986, p. 821-822.

3. Voir les deux fragments essentiels de 1884-1885 qui insistent sur ces points : « La culture bénie de l'avenir est la déculture, la mise en jachère », *O. C.*, t. 3, L'Âge d'homme, 2000, p. 1159.

4. Voir Pascal Durand, *Mallarmé. Du sens des formes au sens des formalités*, Le Seuil, 2008.

5. *Ibid.*, p. 15.

et je rangerai parmi elles la publicité définie, sommairement et pragmatiquement, comme un éventail de discours générateurs d'intérêt (c'est-à-dire de désirs et d'appétits) et créateurs de valeurs (c'est-à-dire d'étalons marchands).

Le Parisien de 1880, dont Laforgue voudrait faire le type du poète moderne, est celui qui dans les « Préludes autobiographiques » des *Complaintes* apparaît sous les traits d'un être saturé de mots, dont la nature est d'être greffé sur la langue, tressé aux lexiques variés qui en assurent la richesse et donc sans cesse raturé, rapiécé et ravaudé. Mais le poète des temps démocratiques revêt aussi la tunique de l'homme-sandwich, et signale par là « l'interdépendance, toujours plus affirmée à la fin du XIX^e siècle, entre le commerce, la presse, les illustrateurs et les littérateurs⁶ ». De cette solidarité nouvelle résulte un état de banalité. Je me propose d'envisager quelques-uns des aspects et des effets de cette interdépendance dans les poèmes de Jules Laforgue, en faisant l'hypothèse qu'elle contribue à redessiner les limites de la poésie et à déplacer l'épicentre de l'énonciation poétique.

Infortunes des temps démocratiques

Nul doute que ce nouvel état de la poésie, vouée désormais à capter et à amortir les échos du dehors, à intégrer et à diffuser en le modulant à loisir le chant des sirènes modernes, ne procède directement de l'héritage baudelairien. Si tout poète apprenti, aux environs de 1880, se doit d'entrer en *baudelairie*, et de sacrifier aux différentes parties du culte, il importe cependant d'observer que l'allégeance détermine moins un ralliement exclusif et docile qu'elle ne favorise une liberté parfois irrévérencieuse qui s'exerce à l'encontre des dogmes de la poésie observée dans les altitudes intouchées de la forme, de l'idéal et de la spiritualité. Dans les notes qu'il rassemble en 1885 sur Baudelaire – une « contribution, dit-il, au culte de Baudelaire (Charles le Grand) » –, Laforgue inventorie les vertus fondatrices d'une œuvre qui tout en s'ouvrant au vacarme du moderne, aux grands bouleversements des « villes énormes », aux attraits inédits des alliances médiatico-littéraires, n'en demeure pas moins jalousement préservée des atteintes de l'extérieur, parce que solidement dotée des armes défensives que la poésie exige en temps d'infortune démocratique pour la seule perpétuation de sa condition et la protection de ses valeurs : « l'artificiel, l'ironie, le paradoxe, l'excentrique, la volupté d'étonner, de déconcerter⁷ ». « Par aristocratie et dégoût de la foule qui n'acclame que les poètes éloquents et soi-disant inspirés, il affirme le travail, la patience, le calcul, la charlatanerie⁸ ».

Ainsi la ligne de partage est maintenue qui sépare l'ordre tumultueux et potentiellement hégémonique de la modernité conçue comme assomption de la « littérature industrielle », et la poésie définie comme acte de résistance à un mouvement tourbillonnaire qui risque à tout moment de l'engloutir ou du moins de la diluer dans les autres formes de discursivités dominantes.

6. Daniel Grojnowski, « Les interférences du rire », dans le catalogue de l'exposition *De la caricature à l'affiche. 1850-1918*, Musée des Arts décoratifs, 2015, p. 20.

7. « Baudelaire », *O. C.*, t. 3, *op. cit.*, p. 163.

8. *Ibid.*, p. 163.

« Le monde va finir⁹ ». Le traumatisme du choc, dans lequel Benjamin a très justement vu la nature des rapports de Baudelaire au monde moderne¹⁰, pourrait se vérifier à la lumière de cette tension contradictoire qui valorise d'une part la recherche d'une attention de la conscience individuelle au contemporain – à ce qu'il comporte d'immédiateté déroutante, de fulgurance grisante – et qui d'autre part revendique le nécessaire repli de cette même conscience sur les acquis et les bénéfiques du temps intérieur, de la mémoire intime et des images familières qu'elle est susceptible d'opposer, en manière de résistance, aux assauts trompeurs et délétères d'un « siècle vaurien¹¹ ». Poésie serait le nom de cette activité résiliente propice à la recapitalisation individuelle des données menacées d'un moi qui se veut inaliénable, souverain, contre les procédures de déchéance ordonnées à son endroit par une société qui ré-étalonne ses valeurs en fonction de ce qui lui paraît bon, bien et juste. Des poèmes comme « Perte d'auréole » ou « Le vieux saltimbanque » dans *Le Spleen de Paris* attestent cette contradiction manifeste et portent au jour non seulement la ruine de tout statut d'élection consenti au poète et l'obsolescence qui en résulte, mais aussi et surtout sa dilution dans la masse anonyme de la foule, dans le règne de l'innombrable qui n'est rien que la toute-puissance du nombre. Il n'est pas indifférent à notre propos que l'antagonisme entre le vieux poète et la société dans « Le Vieux saltimbanque » repose sur un déplacement significatif du discours publicitaire du pôle des valeurs poétiques, qui se voit désaffecté, à celui de la fête démocratique – du discours publicitaire, tel que je l'ai défini plus haut, comme un ensemble de procédures et de stratégies dévolues au dégagement d'un intérêt, d'une puissance de désir instauratrice de valeur. Comme l'a montré Benjamin, Baudelaire conjure la menace d'uniformisation de masse, promesse des sociétés modernes et industrielles, par la valeur poétique ajoutée, que rémunère le processus continu de l'allégorie. Laforgue ne manque pas non plus de percevoir ces « allégories énormes¹² », avant d'ajouter : « Il voit tout en allégorie, de damnation pour l'humanité¹³ », ce qui semble cohérent de la part de celui qui selon Laforgue « le premier parla de Paris en damné quotidien de la capitale¹⁴ ».

Laforgue s'avise, contre Baudelaire cette fois, que les temps démocratiques favorisent l'essor d'un libéralisme esthétique qui autorise la promotion des idiosyncrasies. Faut-il rappeler la sentence de Ducasse : « La poésie doit être faite par tous. Non par un¹⁵ ». Si la proposition suspend ici le pacte d'unicité qui légitime la poésie subjective et ses poursuites individuelles et narcissiques, si elle déclasse la hiérarchie des inspirés et des génies, elle invite aussi à considérer l'activité ou la pratique poétique comme le fruit d'un travail coopératif qui ne va pas sans tensions

9. Telle est l'attaque du dernier fragment de *Fusées*, dans Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 665.

10. Voir Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », dans *Œuvres choisies*, trad. Maurice de Gandillac, Julliard, 1959, p. 247 et suiv.

11. Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, « L'idéal », v. 2.

12. Laforgue, « Baudelaire », *op. cit.*, p. 174.

13. *Ibid.*, p. 176.

14. *Ibid.*, p. 161.

15. Isidore Ducasse, *Poésies II*, *Œuvres complètes*, éd. J.-L. Steinmetz, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 288.

ni conflits. Quiconque peut s'instituer poète, mais tout le monde ne l'est pas. Il suffit cependant qu'au nom du droit reconnu à chacun à s'exprimer, l'évidence d'une pluralité de discours, de formules et d'images du monde s'affirme pour que la poésie dans ses fondements historiques et anthropologiques en soit profondément modifiée. C'est ce déplacement paradigmatique qu'on retiendra ici, lequel, me semble-t-il, ordonne la poétique laforguienne à de nouvelles abscisses. Conscient, comme l'est Mallarmé, du fait que la « crise de vers » tient d'abord de la libération symbolique des voix bâillonnées longtemps par la surpuissance de Victor Hugo, qui « confisqua chez qui pense, discourt ou narre presque le droit à s'énoncer¹⁶ », également convaincu que la multiplication dispersée des formules individuelles qui en découlèrent, toutes affûtées au nom de l'originalité supposée de chacun, ont installé durablement l'illusion que quiconque se peut inventer un instrument à lui propre, Laforgue sait que la poésie désormais dépouillée de toute aura sacrée et de toute assise ontologique participe pleinement du vaste mouvement du progrès universel, où la « concurrence vitale » l'emporte sur la transcendance sacrale.

L'essai qu'il consacre à Paul Bourget (1882), véritable préface à la vie d'écrivain, met au jour une réflexion très poussée sur les conditions réelles dans lesquelles la poésie ainsi conçue s'élabore, se diffuse et se résorbe dans une économie du luxe qui se soumet aux lois implacables de l'invention émulative et de la compétition commerciale. « La littérature est plus que jamais une "industrie du luxe" [...]. Le train va vite ! Bien des passagers, se pesant d'obliques regards, attendent à chaque gare, prêts aux assauts brutaux ; si on veut en être, en rester, il faut s'extraire du cerveau un bon bloc de charbon par an pour le jeter dans la machine¹⁷ ». L'appareil métaphorique de ce passage épouse les lignes de force d'une expansion industrielle et technologique qui installe la poésie au cœur d'une logique de la production et qui la destine, comme toute activité située, aux mécanismes du marché. Dès lors, écrire – mais qu'est-ce qu'écrire ? se demande incessamment Laforgue¹⁸ – cela consiste non seulement à tenter de mettre au jour ce processus d'extraction et le minerai précieux qui en ressort, mais aussi à rendre l'opération attrayante, unique et exceptionnelle, bref à lui conférer une valeur par le seul fait, nominal et déclaratif, de dire qu'elle est elle-même porteuse de valeurs. Si Laforgue continue à affirmer que la poésie « est la suprême langue parlée de l'âme humaine¹⁹ », il admet dans le même temps que la Muse a usé, de 1830 à 1880, « bien des chaussures », et qu'« il n'y pas d'idéal de la chaussure, il n'y a que des chaussures²⁰ ». Les pompes poétiques, en d'autres termes, doivent en rabattre de leurs illusions de grandeur et d'absolu tout en conservant par ailleurs des allures de majesté fière et solennelle. Le poète d'aujourd'hui, dont le « génie », remarque Laforgue, a été faussé « aux successives rhétoriques en vogue », s'il veut être quelqu'un doit « avoir trouvé sa petite Amérique à exploiter, avoir son kiosque comme à l'Exposition universelle. Il bariolera ce kiosque

16. Mallarmé, *Crise de vers, Œuvres complètes*, t. 2, éd. Bertrand Marchal, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 205.

17. Laforgue, « Paul Bourget », *O. C., op. cit.*, p. 133.

18. Voir *ibid.*, p. 130.

19. *Ibid.*, p. 131.

20. *Ibid.*, p. 131.

à outrance, lui donnera les "persiennes, abri des secrètes luxures", ou l'apparence d'une maison de bourgeois, ou des airs de baigne, etc., le tout est qu'il ne ressemble pas à celui du voisin et que le public, celui qui paye et fait bouche bée, après tant de lanternes magiques, soit encore ahuri²¹ ». Texte capital que cet extrait de l'essai sur Bourget : à l'exploitation d'un fonds répond l'exigence d'un affichage vantant, à grand renfort d'effets, l'originalité du comptoir et le prix des articles qu'on y vend. Si le kiosque laforguien associe la référence à l'Exposition universelle – sur laquelle je serai amené à revenir – à l'allusion explicite à Baudelaire et à son kiosque fameux, « fait en marqueterie, d'une originalité concertée et composite qui depuis quelque temps attire les regards à la pointe extrême du Kamtchatka romantique²² », c'est encore une fois pour attester le déplacement dont le paradigme poésie a été l'objet en régime de modernité : de l'évidence naturelle, de type quasi essentialiste, à la complication historique, forcément comptable des leçons du réel. On comprend ainsi que « faire de l'original à tout prix²³ », ce programme vague mais décidé que Laforgue énonce en 1883, au moment où il entrevoit plus nettement le projet des *Complaintes*, ne peut être désolidarisé de la prise en compte lucide des modalités socio-économiques par lesquelles la poésie s'affiche et s'exhibe, entre serments de sincérité, harangues fumistes et boniments publicitaires.

L'ère de la banalité

La critique laforguienne s'est attachée à souligner la forte présence et la grande variété des formes de la parole adressée dans les poèmes des *Complaintes*, mais aussi dans la plupart des proses narratives des *Moralités légendaires*. Daniel Grojnowski a par exemple montré que le « genre plainte » contribue à desserrer l'autonomie du discours, en faisant « éclater le chant solitaire du locuteur en de multiples accords²⁴ ». Jean-Pierre Bertrand pour sa part a exploré, dans une perspective plus sociologique, la « scène interlocutive » de la plainte définie comme lieu de tensions intersubjectives et dialogales²⁵. J'ai moi-même tenté d'analyser le travail de l'oralité et la dynamique polyphonique de l'écriture laforguienne²⁶. Les observations qui vont suivre s'appuient sur les résultats de ces recherches ; elles viseront toutefois à infléchir sensiblement la perspective interprétative adoptée jusque-là en privilégiant l'axe de la banalité conçue précisément comme ce qui d'une part ressortit à l'ordinaire, au régime du tout venant et du commun, et ce qui d'autre part participe peu ou prou d'une stratégie de promotion, sinon de singularisation du poétique dans un contexte de concurrence sans cesse renouvelée. Le poème de Laforgue tient ensemble ces points en apparence contradictoires, d'où il tire sa dynamique contrastée ; il réfléchit ainsi les modes opératoires d'un discours publicitaire soutenu par des arguments de vente et des trucs d'aboyeur.

21. *Ibid.*, p. 134.

22. Sainte-Beuve, « Une réforme à l'Académie », *Œuvres complètes*, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1980, p. 545.

23. Laforgue, lettre à Marie Laforgue du 14 mai 1883, *op. cit.*, p. 821.

24. Daniel Grojnowski, *Jules Laforgue et « l'originalité »*, Neuchâtel, La Baconnière, 1988, p. 90.

25. Voir Jean-Pierre Bertrand, *Les Complaintes de Jules Laforgue. Ironie et désenchantement*, Klincksieck, 1997, *passim*.

26. Henri Scépi, *Les Complaintes de Jules Laforgue*, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2000, p. 116 et suiv.

Laforgue s'emploie à réancrer la poésie dans l'*hic et nunc* de l'expérience, dans le champ d'une banalité vécue et partagée où s'indiquent les moyens appropriés de la publicité, c'est-à-dire d'abord d'une vie publique offerte en spectacle et suscitant, par des voies concertées, l'essor de la demande. Celui qui voudrait procéder « sans théories préconçues, pas à pas » et « voir en empirique²⁷ » insiste sur « l'esthétique empirique de la plainte », dont l'origine est resituée lors de « la fête de l'inauguration du lion de Belfort, carrefour de l'Observatoire²⁸ ». Il est significatif que la scène d'émergence de la plainte soit une fête foraine qui, sur fond de « toiles grossièrement peintes éclairées par des quinquets fumeux et fétides », conjugue les numéros de clowns et de montreurs avec les « marchands de ferraille » et les « faiseurs de caramels²⁹ ». C'est de ce bourdonnement de voix, de la rumeur indistincte « des musiciens faisant rage dans des cuivres bosselés » et de la « mélancolie des orgues de Barbarie jouant des airs de carrefour » que sourd la plainte comme poème empirique, en résonance avec les pulsations du dehors parce qu'à l'écoute des appels et des sollicitations du monde social ici résumé au *topos* d'une fête populaire où chacun rivalise d'invention et d'ingéniosité pour vanter les mérites de sa baraque, les attraits de son kiosque. Si le poème laforguien puise là son identité moderne de parole de saltimbanque, si justement étudiée naguère par Jean Starobinski, il revendique également un statut de discours pluriel, ouvert à tous les vents et à toutes les voix, qui *de facto* rend problématique l'instanciation subjective en l'inscrivant au centre d'une polyphonie le plus souvent brouillée où elle risque de faire naufrage. D'où vient la nécessité de se distinguer, de louer ses propres vertus, de se rendre « intéressant ».

Il résulte de ces conditions que le poème institue une scène – le plus souvent démarquée de ce lieu originel de la naissance de la plainte – sur laquelle se déroulent les actes de ce rituel publicitaire qui désormais commande l'économie de la parole lyrique. Dans la « Complainte des débats mélancoliques et littéraires » – qui compote en exergue une citation de *Corinne* de Mme de Staël : « On peut encore aimer, mais confier son âme est un bonheur qu'on ne retrouvera plus » – se met en place un mode d'échange qui a renoncé à tout espoir de transparence dans la communication d'âme à âme pour privilégier, en contrepartie, les stratégies spectaculaires et publicitaires, c'est-à-dire le jeu d'une certaine visibilité médiatique. Dans le développement des premiers quatrains se dessine un enchaînement à mes yeux significatif qui fait succéder au décor peint sur la toile des tréteaux (le ciel « crépusculâtre », la haridelle convalescente) la confession d'un individu venu monologuer au devant de la scène du poème. Prestation de cabaret, comparable à celles que Laforgue avait pu brièvement goûter aux Hydropathes, ou esquisse de monologue façon Coquelin Cadet, la parole se réfléchit elle-même moins pour se constituer en objet autonome que pour détacher le profil d'un moi dont on vante les mérites :

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.

27. *O. C.*, t. 3, *op. cit.*, p. 985.

28. Voir *O. C.*, t. 2, lettre à Charles Henry du mois d'août 1885, p. 779. Voir également, *O. C.*, t. 1, *op. cit.*, p. 650-651.

29. *O. C.*, t. 1, p. 650.

Je possède un propre physique / Un cœur d'enfant bien élevé, / Et pour un cerveau magnifique /
Le mien n'est pas mal, vous savez³⁰ !

Autopromotion qui rompt le protocole de la communication lyrique grâce au surplomb qu'elle autorise par rapport au sujet et au langage. La trinité physique-cœur-cerveau suffit à configurer schématiquement un être affecté d'un coefficient relatif de positivité : intérêt et valeur peuvent s'y conjuguer et motiver ainsi les visées du désir. L'amour est plus que jamais soumis à la loi de l'offre et de la demande dans une société où les individus, corps, cœur et cerveau (l'âme ayant été réservée), sont à vendre. Le Mouni de Montmartre, auquel Laforgue se plaît dans les *Complaintes* à confier sa voix, est précisément celui qui, au nom d'une sagesse supérieure, s'est guéri de toute illusion et considère l'univers, et la société bourgeoise en particulier, comme l'enfer de la « concurrence vitale ». C'est pourquoi il importe de recourir aux astuces du boniment dans une perspective poétique décentrée qui accorde à la distance et au détachement les pleins pouvoirs. Nul pathos, nulle surenchère dans l'affectivité et la mélancolie ; si les tourments du cœur sont écartés (« je suis bien bête / de me faire du mauvais sang »), cet écart n'encourage l'ironie que pour mieux faire valoir un moi averti des manèges contemporains, conscient des ruses qui s'imposent à lui : défailant dans la communication poético-sentimentale, parce qu'ayant « l'air de parler hébreux », celui-ci décide de multiplier les arguments de vente et les recours promotionnels, ainsi que l'attestent ces deux autres quatrains extraits du même poème :

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

Plus éloquente encore, et plus radicale dans son option réclamista, la « Complainte du pauvre chevalier-errant » procède à quelques subtils amalgames mythico-publicitaires. Jamais le discours amoureux en régime lyrique n'a été à ce point contaminé par la rhétorique du boniment. Il faut dire que le poème dans son entier est apparenté à l'affiche revêtue par un homme-sandwich, sillonnant les rues et faisant l'article dans l'espoir d'éveiller la curiosité des unes et des autres, car ce dont il s'agit, ce qu'il convient de vendre n'est autre que soi-même. L'attaque du poème est une adresse qui comporte un slogan : « Jupes des quinze ans, aurores de femmes, / Qui veut, enfin, des palais de mon âme ? ». Et ces palais sont ensuite évoqués, selon une gradation qui obéit pleinement aux effets de la parole publicitaire : « Perrons d'œillets blancs, escaliers de flamme, / Labyrinthes alanguis, / Edens qui / Sonneront, sous vos pas reconnus, des airs reconquis ». On vous promet le Paradis, l'innocence retrouvée, l'extase des sens libérés, par delà le bien et le mal. La poésie est l'instrument de cette miraculeuse régénération et il ne fait de doute que la complainte dans la déclinaison de ses couplets bonimentaux illustre ce mécanisme de substitution par lequel l'ancienne illusion lyrique s'efface devant la nouvelle illusion affichiste et mercantile. Mais dans tous les cas, il s'agit bien d'illusion : les « tas d'éternelles histoires », et « les passes évocatoires » que s'enorgueillit de posséder le

30. « Complainte des débats mélancoliques et littéraires », *Les Complaintes* (1885).

chevalier-errant des places et des carrefours, ne sont peut-être rien que des subterfuges et des moyens de tromperie. La complainte s'achève sur un constat d'échec : la pragmatique rêvée par l'homme-affiche n'entraîne pas les résultats escomptés, et la parole publicitaire, et avec elle la poésie dont elle est désormais solidaire, s'invoquent à la colonne centrale du vide existentiel :

Mais j'ai beau parader, toutes s'en fichent ! / Et je repars avec ma folle affiche, / Boniment incompris, piteux sandwich : / Au Bon Chevalier-Errant, / Restaurant, / Hôtel meublé, Cabinets de lecture, prix courants³¹.

La réclame se retourne en un inventaire conclusif qui énumère les misères ordinaires d'une existence à vau-l'eau. Les chimères de la publicité ne distraient que momentanément les Folantins de leur destins pitoyables. Retour au banal, aux servitudes de la condition commune. Mais l'aveu d'impuissance interroge aussi les limites d'une poésie affiliée à des procédures d'affichage et de banalisation qui consacrent le deuil du moi et soutiennent l'empire des valeurs évanescences au nom d'un fétichisme du nouveau.

Le fétichisme du nouveau

Ce mélange des registres et des discours, qui fait interférer la sphère de la publicité avec celle de la poésie, invite à penser la condition poétique moderne sous l'angle des processus de déclassement et d'obsolescence à l'œuvre dans les sociétés industrielles et marchandes. Le principe de cette économie du fuyant, qui rend caduc le lendemain ce qui la veille était vanté et célébré, porte le nom de nouveau. Je renvoie pour une distinction pertinente entre nouveau, moderne et contemporain à l'essai de Meschonnic³². Laforgue, on le sait, s'est employé à brandir plus souvent qu'à son tour l'étendard du nouveau dans sa conquête de l'originalité, il en a même fait l'axe fédérateur de ses réflexions sur la poésie en particulier et l'esthétique moderne d'une façon générale, appelant de ses vœux, contre les vieilles idées d'harmonie, d'ordre et d'unité, le « tel quel de la vie », le « principe anarchique³³ », autant dire, très précisément moins l'agitation chaotique des formes que la faillite des systèmes organisés, en un mot : une disqualification accélérée des valeurs. « La Vie, la vie et encore rien que la vie, c'est-à-dire le nouveau. Faites de la vie vivant telle quelle, et laissez le reste, vous êtes sûr de ne pas vous tromper³⁴ ». Programme libéral auquel fait écho, dans l'essai sur « L'Art moderne en Allemagne », le dogme à loisir réitéré de l'Inconscient qui, seul, note Laforgue, « de par son principe d'évolution [...], est fondé à ne préconiser d'autre objectif en général que : du nouveau, du nouveau et indéfiniment du nouveau³⁵ ».

31. « Complainte du pauvre chevalier errant », *ibid.*

32. Henri Meschonnic, *Modernité, modernité* [1988], Gallimard, coll. « Folio-essais », 1993, p. 77 et suiv.

33. Laforgue, *Un carnet de notes*, in *O. C.*, t. 3, *op. cit.*, p. 379.

34. *Ibid.*, p. 379.

35. Laforgue, « L'art moderne en Allemagne », *O. C.*, t. 3, *op. cit.*, p. 342.

Cette « néomanie » et son cortège de formules incantatoires s'accompagnent d'une nécessaire théorie du démodé : lorsqu'il est tout entier versé au compte du nouveau, le moderne est condamné à la mode, c'est-à-dire à la consommation de l'instant, à la fugitivité, ainsi que l'a parfaitement signalé Baudelaire, il se destine à une espèce d'insaisissabilité dont on verra qu'elle touche à l'invisibilité. Tel est bien ce que Laforgue appelle, en référence sans doute à la « folie Baudelaire » diagnostiquée par Sainte-Beuve, « le coup de folie de la modernité ». « Il y a bien eu, écrit Laforgue dans son étude sur Bourget de 1882, le coup de folie de la modernité, mais on s'est vite aperçu que la modernité du mois dernier était tout autre que celle de ce mois-ci, laquelle de son côté ne sera pas la modernité du mois prochain³⁶ ». Comme l'a montré Hans Robert Jauss, la modernité ne se définit et ne se pense elle-même que dans un mouvement continu d'opposition à soi et d'auto-dépassement³⁷, qui la rend littéralement insaisissable en tant qu'objet propre : en cela, me semble-t-il, elle illustre et peut-être même exemplifie la dynamique de la publicité qui est de faire fonds sur la mode dans la mesure où celle-ci est la manifestation et la matérialisation du présent. Comme l'écrit Baudelaire, « le plaisir que nous retirons de la représentation du présent tient non seulement à la beauté dont il peut être revêtu, mais aussi à sa qualité essentielle de présent³⁸ ». En vertu de sa visée pragmatique, la réclame ne vaut qu'au présent et pour un présent ; en se soumettant à la contrainte du transitoire et en se vouant à l'imminente saveur du suranné, elle promeut un discours et exhibe un objet dont le statut sinon la réalité demeure problématiques. Ephémère, incertain, sans consistance ni épaisseur, cet objet – qui peut être aussi un sujet – se plie aux mécanismes de la fiction et de l'image et participe de ce que Winnicott a appelé « l'aire de l'illusion », cet entre-deux qui sépare l'objet réel de la réalité psychique, une troisième dimension en vérité, comme un lieu « transitionnel » propice aux conspirations douces de l'imagination et aux mirages déliés de la contemplation³⁹.

Nourri au petit lait du catéchisme schopenhauerien, dont il connaît par cœur les rubriques, Laforgue s'est persuadé que la sentence de l'Écclésiaste, accommodée aux sauces de la métaphysique moderne, des symboles et des mythes, conviendrait également, sinon parfaitement, aux implacables lois des marchés modernes : il n'est rien qui dure, et le nouveau, dont s'enthousiasment les poètes comme les affichistes, les chanteurs comme les crieurs, est aussi ce qui dérobe le moi à lui-même, le rendant non seulement l'égal des autres – « Tous les claviers sont légitimes » – mais aussi inapte à toute recapitalisation essentielle, ainsi que le suggère d'emblée le poème dédicace à Paul Bourget, placé au fronton des *Complaintes* : « En deuil d'un Moi-le-Magnifique », le Je apparaît sous les traits distancés d'un « brave bouddhiste

36. Laforgue, « Paul Bourget », *ibid.*, p. 131.

37. Voir Hans Robert Jauss, « La "modernité" dans la tradition littéraire », *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard, Gallimard, 1978, p. 158-209.

38. Baudelaire, « Le Peintre de la vie moderne », *O. C.*, t. 2, éd. Claude Pichois, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, p. 684.

39. Voir D. W. Winnicott, « Objets transitionnels et phénomènes transitionnels » dans *De la pédiatrie à la psychanalyse*, Payot, 1969, p. 109-125. Je prends appui ici sur les observations de Giorgio Agamben dans le chapitre « Mme Panckoucke ou la fée du joujou », dans *Stanze*, trad. Y. Hersant, Rivages poches, 1998, p. 103.

en sa chASSE », ayant fait vœu de détachement et de désincarnation, figurant enfin moins comme un double assagi du poète que comme une version dépersonnalisée du sujet dès lors promu au rang de statuette, de bibelot sanctifié par la poésie, c'est-à-dire nanti d'une valeur d'échange nouvellement échue au poème quand celui-ci, privé de toute assise ontologique, fait sa propre réclame⁴⁰. Plus emblématique sans doute de ce processus de réinvestissement, la « Grande complainte de la ville de Paris⁴¹ », seul poème en prose du recueil, consacre l'effacement du sujet ou plutôt sa dilution dans le vaste courant de l'anonymat, non tant le "grand désert d'hommes" sondé par Chateaubriand que le raz-de-marée des annonces et des cris qui forment le dit de la capitale, cette énorme prosopopée de la modernité travailleuse et ravitaillieuse. Le texte se présente comme un assemblage de slogans et de réclames, échos de la grande ville, il fait se télescoper les « Voyages circulaires à prix réduits » avec l'enseigne « Au Paradis des enfants et accessoires pour cotillons aux grandes personnes » ; il rend compte de cette frénésie de la caducité, envers du nouveau, et fait éclater la perspective subjective au profit d'un discours sans énonciateur, ou plutôt dont l'énonciation, en forme d'inventaire publicitaire, est confiée à la ville elle-même, ainsi que l'atteste l'incipit du poème : « Bonne gens qui m'écoutes, c'est Paris, Charenton compris. Maison fondée en... à louer. Médailles à toutes les expositions et des mentions. Bail immortel. Chantiers en gros et en détail de bonheurs sur mesure. Fournisseurs brevetés d'un tas de majestés. Maison recommandée. Préviens la chute des cheveux. En loteries ! Envoie en province... » Typique de la poétique laforguienne du banal, ce texte absorbe et répercute les échos du dehors, il accueille les voix de la réclame pour se faire lui-même discours auto-promotionnel au service de « l'Idéal et C^{ie} (Maison vague, là haut) », société diffuse et abstraite vers laquelle le poème toutefois ne cesse de se tourner dans son effort constant mais non formalisé, non systématique, d'allégorisation. Ainsi tout, objets, valeurs, discours, participe d'une comptabilité dont les calculs ne sont pas étrangers aux chiffres du temps, au sceau de la dépossession et de la mort : « Et l'histoire va toujours dressant, raturant ses Tables criblées de piteux *idem*, - ô Bilan, va quelconque ! ô Bilan, va quelconque... »

Mais ce bilan *quelconque* n'épargne pas la poésie, dont la valeur habituellement se mesure à l'aune d'une opération de décantation, voire de sublimation qui l'enlève au règne des objets quelconques pour la rehausser vers les altitudes du sens ou les résonances de la « rhétorique profonde ». Si pour Baudelaire – et même Mallarmé, en cela fidèle à son maître –, le poème a charge de désancrer l'objet – et avec lui les mots qui le disent ou le figurent –, l'affranchissant aussi bien de sa valeur d'usage que de sa valeur marchande, si de plus, comme le rappelle Giorgio Agamben, Baudelaire s'est mis en devoir de créer une marchandise absolue qui fût « l'abolition la plus radicale de la marchandise⁴² », il est frappant que Laforgue n'emprunte pas rigoureusement

40. Voir « À Paul Bourget », *Les Complaintes* (1885).

41. *Les Complaintes* (1885).

42. Giorgio Agamben, « Baudelaire ou la marchandise absolue » dans *Stanze, op. cit.*, p. 81.

la voie d'une telle idéalisation. Le pouvoir de la marchandise et la mercantilisation de toute communication, y compris la communication poétique, lui semblent tellement inexpugnables que la poésie elle-même, dans ses assises et ses valeurs constitutives (le moi, pivot de la référence et de l'intangibilité du sens, l'identité des principes cosmologiques, l'idée même d'analogie universelle) se voit puissamment contestée. Cela se marque par une minoration du geste poétique, lequel ne peut plus reposer sur sa vocation primitive et altière : « non seulement le *vates* ferait rire et serait accusé de poser sa candidature quelque part, écrit Laforgue, mais encore il ne se trouverait pas deux *vates* qui se regarderaient sans pouffer⁴³ ». Reste donc le sort banal, la condition de la banalité même qui est d'exposer et de s'exposer, au risque de devenir un bibelot, un colifichet ou un ornement, c'est-à-dire un objet décalé ou déplacé, délivré de toute utilité, et auquel il est permis de prendre intérêt et plaisir. C'est très précisément à ce fétichisme relatif qu'invite la poésie de Laforgue : comme la réclame, elle crée un espace intermédiaire et imaginaire où l'exhibition n'est pas nécessairement la consommation et où le sujet comme l'objet s'offre en se retirant, bâillent d'un éclat éphémère et sans lendemain.

43. Laforgue, *O. C.*, t. 3, *op. cit.*, p. 132.

Cet article est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons CC-BY-NC-ND-4.0 : Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0 International.

Pour citer cet article

Henri Scepi, « Laforgue, poète banal », *Les Poètes et la publicité*. Actes des journées d'études des 15 et 16 janvier 2016, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, ANR LITTÉPUB [en ligne], s. dir. Marie-Paule Berranger et Laurence Guellec, 2017, p. 34-44. Mis en ligne le 20 février 2017, URL : <http://littepub.net/publication/je-poetes-publicite/h-scepi.pdf>