

Etudes comparées de la Fonction poétique

M. Yves BONNEFOY, professeur

Pour qui s'est proposé l'étude de Shakespeare et de ses résonances dans la poésie et la poétique en France il aurait été difficile de laisser passer le centième anniversaire des *Moralités légendaires*, de Jules Laforgue, et de la mort de ce dernier, sans tenter l'analyse d'au moins certains aspects de cette grande œuvre encore trop méconnue, et cela à partir du texte qui ouvre le livre, et en a permis les développements ultérieurs : « Hamlet ou les suites de la piété filiale ». Mais pour ce faire il fallait retraverser, serait-ce rapidement, les premiers écrits du poète, afin de comprendre les données psychiques, les préoccupations esthétiques, le souci de la poésie qui préparent, à fleur de texte souvent, les brusques décisions de sa nouvelle écriture. Et il fallait, d'autre part, réexaminer la fortune poétique du héros de Shakespeare au XIX^e siècle, dans cette période complexe, contradictoire mais à sa façon cohérente, qui va du Romantisme à Mallarmé, dont les réflexions sur *Hamlet* sont contemporaines de la « moralité » de Laforgue.

Ce furent ces deux enquêtes qui constituèrent donc la première partie du cours. Du second point de vue, on examina la suite des interprétations qui, de Delacroix à Villiers et à Mallarmé, firent d'Hamlet la figure par excellence de la souveraineté de l'esprit, du poète comme témoin — dans la société moderne où il se ressent en exil — d'une réalité supérieure. Puis on s'arrêta à l'idée que risqua furtivement Baudelaire, et malgré son attachement à l'exemple de Delacroix, d'un Hamlet qui se laisse prendre à la dialectique de l'idéalisation (celle de la femme qu'il aime) et du soupçon (sur la véritable nature de celle-ci). Cette sorte d'esprit, qui n'idolâtre peut-être que pour pouvoir mieux soupçonner, peut être soupçonnée à son tour, soupçonnée de ne pas aimer vraiment, de fuir le monde, d'en méconnaître la vraie valeur : le Hamlet de Baudelaire appelle à la réflexion sur le ressentiment, sur les mauvaises raisons de la solitude, il n'est certainement plus un modèle de lucidité supérieure, de souveraineté virtuelle. Mais il reste même en cela un reflet de la condition poétique, dont la nature ambiguë commence à se dégager, chez Baudelaire, de la conscience de soi romantique, souvent si complaisante, si peu critique.

C'est ce Hamlet « démystifié », ce Hamlet comme le comprend aussi Huysmans, à en juger par ce qu'en retient — et en compromet — la figure de Des Esseintes, qui était fait pour guider Laforgue dans sa lecture de l'œuvre de Shakespeare : car l'auteur des *Complaintes* était certes bien préparé par ses frustrations, ses angoisses, son extraordinaire capacité de pénétration psychologique, à percevoir, douloureusement, les contradictions du désir et les faux-semblants du rêve. Retracement a été fait de l'enfance de Laforgue, de sa relation à sa mère, à son père, de son sentiment de solitude, de son besoin de l'amour mais aussi bien du soupçon qu'il semble faire peser sur toutes les femmes, et ce fut ne pas s'éloigner du Hamlet « réel », celui qui, loin de méditer sereinement, librement, le problème de l'Être devant le crâne d'Yorick, s'enferme dans l'accusation de sa mère, les insultes à Ophélie, et se méprise, et ne sait plus que mourir. Mais Laforgue perçoit ce qu'Hamlet ne fait que subir, il sait dégager une idée qui n'est dans la pièce de Shakespeare qu'une indication implicite, celle de l'acte de foi qui trancherait dans ce nœud d'ambivalences, d'hésitations, et c'est là tout le sens du récit qu'il va écrire, non sans garder l'essentiel sous-entendu cette fois encore. Notons d'abord que le Hamlet de Laforgue est un « comédien » qui ne cesse de s'abuser aux moments même où sa clairvoyance lui découvre ses doubles-jeux. Il reste le prisonnier de sa névrose, mais dans un texte étonnamment attentif aux signes et aux façons de cet Inconscient que Freud va bientôt mettre en évidence ; et écrire ainsi, traverser et retraverser les apparences du dire, retourner par le jeu sans fin sur les mots le sol du signifiant dans les phrases, c'est déjà, je l'ai souligné, aller de l'avant dans la réflexion sur la poésie, c'est déjà surmonter, par un projet inédit, la tentation d'en dénoncer la valeur, de l'abandonner, qui est si évidente dans cet esprit qui est né trop tard dans le siècle. A l'usure du vieux lyrisme, que vient de rappeler la mort de Hugo, peut répondre l'allant nouveau d'une parole exploratrice de ses propres arrière-plans inconscients encore.

Mais c'est d'une autre façon que le « Hamlet » signifie le plus, c'est par l'acte de foi que j'ai mentionné, ou tout au moins du fait de sa vague idée, mal perçue encore : et pour pénétrer celle-ci on est reparti d'autres aspects du récit, par exemple son intuition de la valeur de Laërte — déjà suggérée par Shakespeare — comme figure, aux dernières lignes, de la conscience qui s'est ré-orientée vers autrui, qui se soucie de l'appel de l'Autre, celui-ci ne serait-il métaphorisable, comme chez le Goya des « peintures noires », que par un chien dans la nuit. Cette lecture, et c'est là la pensée qui va engager tout le cours, peut prendre aussi appui sur un grand indice, la rencontre de la couleur dans des pages où pourtant le gris et le noir prédominent, comme si d'abord elles étaient nées du regard de ce prince que l'on nous a dit lithographe. Si les « rudimentaires tulipes jaunes, hérissées çà et là de joncs fleuris » qu'on aperçoit non loin de la tour lépreuse d'Hamlet — « oubliée au bord de la mer » et bien clairement, pour sa part, un simple symbole — sont

encore une indication symbolique, de par ce jaune qui dit le spleen, il reste que ces fleurs encore bien « malades » sont dans cet horizon tout mental une tache de couleur comme en peut observer un peintre, ce qui transforme ce champ verbal, ce monologue sans fin, en perception d'un lieu, ne serait-il que « rudimentaire » : en peinture de paysage. Non sans relations, qu'on a soulignées, avec l'art « nordique » — pour reprendre le terme de Rosenblum, dont on a d'ailleurs critiqué la thèse — de G.-D. Friedrich, puis de Munch ou des débuts de Ensor, un regard se risque au-delà des mots, le fait du monde se marque dans des brumes qui se déchirent. Et en cette présence, et aussi incertain de soi le sujet reste-t-il encore, aussi hésitant entre assumer ce réel ou cesser d'être — entre « to be or not bo be », a su si bien dire Shakespeare —, voici donc la conscience en proie à une évidence à la fois résiduelle et première, celle de la chose brute qu'aucun vertige métaphysique ne peut totalement effacer, — et qu'une pratique nouvelle pourrait peut-être élargir, diversifier, habiter, dans une vie qui reprendrait pied parmi les choses.

C'est notre pensée que Laforgue a ébauché, dans son *Hamlet*, cette reconnaissance du fait du monde, possible soubassement d'un rapport nouveau à soi-même au sein d'une parole que nourrirait l'attention portée, du coup, à la qualité sensible, perçue au-delà des investissements symboliques ; et même qu'il a tenté ensuite d'en faire en son œuvre même — devenue prose, c'est-à-dire possible accueil des notations les plus fugitives, aussi bien sensorielles que nées de la vie psychique — un approfondissement conscient et systématique qui déferait de son évidence, de sa force de simplification et de paix, les contradictions et hantises de la structure œdipienne, de la névrose, prédominante dans les poèmes. Cause de cette idée, de ce projet, l'intérêt intense et tout à fait averti que Laforgue a toujours porté à la peinture et nullement dans ses aspects littéraires : puisqu'on le voit se passionner pour la grande révolution que l'Impressionnisme a conduite contre, précisément, les thèmes, les significations, les fantasmes, au nom de perceptions purement optiques.

Nous avons rappelé cet attrait de Laforgue pour l'expérience des peintres, qui l'a conduit dès la sortie du lycée dans des ateliers, ou aux leçons de Taine sur la création esthétique, à l'École des Beaux-Arts, mais aussi chez des collectionneurs comme ce Charles Ephrussi dont les toiles impressionnistes l'ont bouleversé, submergé, preuve qu'il y avait en lui une remarquable aptitude aux sensations les plus physiques, les plus solaires, en dépit de ses rêveries de « pierrot » dans la lumière spéculaire de « Notre-Dame la Lune ». « Je suis affolé de vastes toiles limpides dans lesquelles on pourra se baigner », écrira-t-il bientôt, proscrivant les « fonds mulâtres » de la peinture antérieure. Dépensant des « midis » à « s'abrutir de soleil et de verdure verte », il est alors celui qui ne peut douter que son corps, sa sensualité, qui est intense, contredisent son inconscient, étouffent dans les plis de ces condensations et déplacements du psychisme dont il a fait jusqu'alors son « manteau d'encre », pour reprendre le mot d'Hamlet : et on ne s'étonnera pas qu'il

veuille utiliser contre cette aliénation, dont il n'a tiré que souffrance, le levier de ces minutes heureuses pendant lesquelles il regarde, de tout son être, la nouvelle peinture de plein air. Ces moments ne sont-ils possibles que parce que sa vie, son destin sont suspendus, oubliés pour le temps qu'ils durent ? Ne sont-ils pas bien plutôt la parcelle de sa vérité, de sa vraie nature, qu'il va pouvoir dégager davantage encore et laisser fleurir ? Défaire le fantasma — qui est du noir et blanc, du dessin, à preuve les marges de Hugo, les « lithographies » de Hamlet — par un recours à la couleur, cette immanence qui déjà avait libéré Venise de la tyrannie du « disegno » et qui maintenant sauve Monet, sauve Pissaro. Ainsi se scellerait pour les temps nouveaux une nouvelle sorte d'alliance de *pictura* et de *poesis*.

Au début, certes, le désir de Laforgue n'avait été que d'écrire *sur* la peinture : « Je prendrai chaque peintre qui a créé un monde », dit-il alors, et s'il veut recourir à sa capacité de perception sensorielle — « ce serait une série d'études où, par une accumulation de mots (sens et sonorités) choisis, de faits, de sentiments dans la gamme d'un peintre, je donnerais la sensation du monde créé par ce peintre » — c'est donc en jouant des correspondances, comme beaucoup avant lui, et pour simplement imiter un art tout en demeurant au sein du sien propre. Mais vite Laforgue va substituer à cette *ekphrasis* en somme classique une ambition bien plus grande, qui est de se faire peintre soi-même — peintre impressionniste — dans l'écriture, en laissant la logique propre de la couleur, de la sensation optique, disloquer les glaçons de son imaginaire si paralysant et nocturne. C'est mot par mot, c'est dans la vie propre de chaque mot que Laforgue veut reprendre à la peinture son bien. Et la suite du cours a été d'examiner cette tentative, en ses moyens, ses cheminements, et sa réussite ou échec dans les situations et les faits de l'œuvre dernière.

On a d'ailleurs constaté que le projet, aussi hardi et nouveau fût-il, n'avait rien de si surprenant dans un temps où Baudelaire déjà s'était ouvert à la vie propre de la couleur, et l'a dit, et a parlé d'une poésie qui serait peinture dans des pages comme la « Belle Dorothée », du *Spleen de Paris*, que l'on a analysée en quelque détail, au passage. De Rimbaud le sonnet « Voyelles » puis les *Illuminations* viennent d'être révélées, dans les revues où publie Laforgue, il est aisé de montrer que celui-ci en subit fort l'influence. Et Flaubert a laissé à méditer aux jeunes gens fous de « style » son *Julien* et aussi son *Hérodias*. Prenant appui sur le merveilleux essai de Proust, on a revécu l'effet sur un esprit attentif des « surfaces réfléchissantes », des choses « peintes », qui hantent l'écriture de ces récits : cette parole qui prend le monde par le regard, quitte à se réduire, ce que Laforgue ne voudrait pas, à l'attestation « nihiliste » d'un lieu sensible aussi impénétrable qu'étingelant.

Puis on a pu reconnaître que Laforgue lui-même avait posé, presque explicitement, le problème, et anticipé sur son possible bonheur : c'est la page

extraordinairement riche sur « Corinne au Cap Misène », un de ses sujets « les plus heureux », dit-il, — mais l'œuvre n'a pas été écrite, probablement. Et on a suivi dans les écrits de la fin de l'époque berlinoise l'évolution qui fait passer leur auteur du vers régulier — image de la névrose et comme tel de plus en plus contesté, secoué — à l'invention du vers libre et à la multiplication des récits en prose, cependant que dans l'espace des réflexions esthétiques apparaissent des textes — les « Paysages et Impressions » — qui sont, eux, tout à fait des exercices de peintre dans la matière des mots : sauf qu'y demeure — « Oh ! le ciel en quelques minutes était devenu très curieux là-bas à gauche » (« Soir d'automne au Luxembourg ») — une expérience du temps, c'est-à-dire la relation de la personne à son passé, à son avenir. Les « peintures » de Laforgue sont résolues, hardies, explicites — « un tuyau d'usine fumait mollement des paquets violâtres qui montaient, s'étiraient et se fondaient », on pense à Jongkind ou à Pissaro —, elles montrent comment les noms, les verbes, les adjectifs peuvent se faire du sensoriel presque à l'état pur. Mais en tant même qu'images elles ne sont pas sans former des signes où reparait au plan visuel l'inquiétude existentielle qu'elles ont mission de défaire. Ainsi quand Laforgue ajoute : « Et des fabriques, des fumées lentes et noires ou fusées par jets blancs. — Et le grand ciel houleux sur lequel était plus tragique une femme là-bas à un sixième venant secouer un tapis à l'angle d'une fenêtre ». Car c'est peut-être un « tableau », cela. Mais pas l'œuvre « impressionniste » qui rendrait au vécu ses équilibres, sa respiration primitifs, par du simple bonheur à la perception.

La partie s'annonce difficile. Mais c'est aussi qu'il lui faut un peu plus d'espace, et elle va donc se jouer surtout dans les *Moralités légendaires*, et par exemple dans le passage des touches bitumineuses du « Hamlet », où la couleur ne se dégage qu'à peine des projections symboliques, à « Persée et Andromède », qu'on peut lire — ou regarder — comme on le ferait d'une toile, largement rythmée par les à-plats lumineux d'une couleur forte — violets ultra-marins, gris saturés de soleil. Ces perceptions faites vagues, bourrasques, ondées de pluies, frappent, trempent une Andromède encore adolescente, « irréprochablement nue, nue et inflexible », de leurs paquets d'eau salubre, « santé essentielle » dirait Rimbaud. Andromède est une mise en scène de la conscience, de l'« âme », dont voici retrouvée la belle jeunesse drue et pure. Elle semble ne plus subir qu'à fleur d'être, en des caprices fugaces comme des grains sur la mer, l'aliénation qui ailleurs trouble tant d'aspects de la vie moderne, même dans ses stations balnéaires. Est-ce là le « happy ending » de la crise de la poésie, comme semble vouloir nous demander de le croire l'énigmatique mais tout de même assez joyeux épilogue, qui attirerait, s'il était besoin, notre attention sur le gardien d'Andromède, sur l'humble « monstre-dragon », celui qui aime, et qui gagne, alors qu'il est pourtant une belle figure de Laforgue par quelque chose de son physique sinon par le caractère ? C'est sans doute ce que pensait Dujardin,

instinctivement, quand il fit de « Persée et Andromède » la dernière des *Moralités légendaires* dans l'édition de l'ensemble.

Mais ce n'était pas vrai, chronologiquement, le « Pan » est plus tardif, et ce qu'il faut, c'est lire tous ces textes à divers niveaux d'une vie, lecture qui tiendra compte des ambitions, des espoirs, mais aussi bien des signes de sens contraire, au premier rang desquels la rémanence du symbolique dans le volontarisme des perceptions délibérément sensorielles. Et là est l'importance, là tout le sens du grand récit qui domine l'œuvre, la « Salomé ». Nullement le dernier en date, ce qui laisse ouvert le problème des maturations ultérieures, mais le plus intimement engagé parmi les interdits et les pièges de la matière psychique, il nous a longtemps retenu, en son écriture si libre et pourtant si entravée, au contact comme elle est des couches profondes de l'Inconscient. Dans cet espace évidemment surchargé d'investissements symboliques eux-mêmes suractivés déjà par les traitements littéraires — Mallarmé, Flaubert, Gustave Moreau — Laforgue va-t-il (peut-il) frayer la voie d'une nouvelle harmonie, fondée sur le corps, ses besoins primaires, ses plaisirs simples ? Peut-il (veut-il) innocenter la danse de Salomé ?

Œuvre ambiguë s'il en est, « Salomé » a peut-être pour origine un désir de se moquer d'*Hérodiade* dont les éléments structurels — la rêverie d'Hérode, l'arrivée des étrangers, Iaokanann, la fête et la danse, le vœu de la danseuse, peu apprécié du Tétrarque mais qui l'accepte — sont recueillis terme à terme mais totalement inversés : puisque loin d'être les données aussi stables que des rocs d'une légende close sur son énigme, ils apparaissent et disparaissent, tels des lambeaux de filets, dans les vagues d'une écriture toute en parenthèses et jeux de mots, où la chose inconsciente ne cesse pas d'affluer. Ici l'idée même d'un fait, de quoi que ce soit d'objectif, est comme dissoute par le discours intérieur, la parole est toute-puissante, et on pourrait penser que ce parti-pris du signifiant ne laisse guère non plus de place à la perception « impressionniste », au plein air du monde, mais il ne faut pas décider trop vite. Car, en son excès même, ce jeu de mots est une dénonciation — un an après *l'Amédée Floupette*, mais cette fois-ci de façon avertie, sérieuse, profonde, — de la poésie décadente, sinon de toute littérature : que représentent ces Iles Blanches Esotériques qui vivent hors de l'histoire, rituelles, totalitaires, et dévastées par l'ennui qu'engendre l'action qui n'a pas lieu, la chose du monde qui n'a pas été rencontrée. Malgré l'apparence, Laforgue n'a pas encore dans « Salomé » pris son parti de la tyrannie de l'Inconscient — au sens de Freud, non de Hartmann — sur ses projets de poète, et d'ailleurs on voit bien que sa parodie porte sur lui-même tout le premier, que demultiplie — corps gras et pâle, âme nerveuse et violente — l'opposition de deux personnages : cette fois le vieil Emeraude-Archétypes et sa mince, très mince fille, aussi exaltée que naïve, cette Salomé qui lit Von Hartmann et vise l'absolu du Cosmos dans ses lunettes astronomiques mais s'est laissée séduire (et engrosser) par le premier venu — héraut, qui plus est, du dieu de

l'Incarnation. Rien n'est joué quand commence l'œuvre, si même tout y est mis en question. Peut-être Laforgue a-t-il espéré renaître de la mort même de son héroïne, une fois l'illusion défaite.

Rien n'est joué, aux premières lignes, mais tout est perdu, peut-être, dès que l'œuvre trouve sa forme : car celle-ci se referme sur la tentative de transgression — voire, simplement, d'évasion — et s'empare de la parole, énonce sa propre loi, réduit Laforgue à la simple histoire de son rapport à soi-même, Œdipe qu'il est et sans recours contre sa fatalité bien que lucide. Ce refermement, cette forme de l'œuvre qui étouffe l'auteur dans son étroite, on la perçoit par des *coupes*. D'abord « Salomé » fait paraître, une fois rejoint le funèbre port à la Böcklin par lequel on accède à la cité du Tétrarque, une sorte de cosmogramme, que constituent la sphère des astres — objet des méditations de Salomé, soit dans son observatoire la nuit, soit par la conception de ses robes lourdes de bijoux et de signes — puis le monde terrestre, recentré sur les antipodes, puis, dans la profondeur incertaine, l'aquarium, un vrai labyrinthe de grottes. Cette structure répète, à l'évidence, les représentations médiévales du monde, mais c'est en y inscrivant une différence qui prend figure d'aveu. Dans le cosmogramme chrétien le Ciel, l'antique Fatum, a vu luire une étoile de plus, et la terre a une espérance. Quant à l'Enfer, au centre même du globe, il capture le mal et finira, quand les temps seront consommés, par le garder là séparé, contenu si ce n'est détruit. Ce schème signifie donc la Présence, l'Être : mais rien de tel chez Laforgue. Le monde astral n'est chez lui que le tourbillon de la matière cosmique, l'aveugle franchissement de toutes les formes de l'existence, de la pensée. C'est l'Inconscient au sens cette fois de Hartmann. Le monde terrestre est sans liberté ni joie, qui va de la naissance à la mort par rien que l'Art et l'Ennui. Et le monde des profondeurs, l'Aquarium, révèle que l'être humain n'a au fond de soi que des formes de vie impénétrables par le langage, vertigineusement autres que ce qu'il croit éprouver ou être : c'est à nouveau le dehors, le hasard de la matière, sous des aspects imprévus mais tout aussi déserts et terribles.

Autre « coupe », d'ailleurs, autre cosmogramme de sens et de fonction comparables, celui qui, « horizontal » cette fois, a pour centre cet archipel séparé de tout, cette décadence privée de toute foi en soi-même, puis, tout autour, la mer « puisqu'il n'y a pas d'autres noms pour la nommer » — on reconnaît là, comme dans « Persée », la fatalité œdipienne —, et enfin, très loin, le monde moderne de l'Action et de l'Illusoire, où l'on parle de Progrès, de Justice, où a rêvé Iackanann, illuminé ou idéologue. Au moyen âge, sur la carte qui a servi de modèle, on eût placé au centre Jérusalem, si ce n'est la Cité déjà presque céleste des navigations mystiques de Galaad. Cette métamorphose, cette syncope du centre fait de « Salomé » d'une seconde façon le diagramme du pessimisme.

A quoi s'ajoute que le projet de transcender la névrose par la couleur, de déchirer et jeter le « manteau d'encre », est à la fois souligné, dans ce récit, et soumis à rude soupçon : puisque son sort est lié à une philosophie qui y est clairement inscrite, mais comme la doctrine officielle que Salomé ne proclame que dans un amphigouri où se marque, c'est le moins que l'on puisse dire, son peu de lucidité. Laforgue, on l'a rappelé en ce point, a été bouleversé par la lecture de *la Philosophie de l'Inconscient*, de Von Hartmann, traduite en français dès 1877 ; on peut craindre qu'au moment même où il s'imprégnait de la perception impressionniste, de la réorganisation de la conscience par ce retour au plein air, il essaya de l'interpréter par cette métaphysique où l'art n'a de sens que comme transgression de nos représentations dites illusoire : ce qui serait retrouver, au sein même de l'attention aux couleurs, le surcroît du mental sur le sensoriel, les écarts de l'imaginaire, les fantasmes qu'on voulait vaincre. Le risque est grand, que Laforgue n'a pas pu ne pas pressentir. Or, voici que Salomé se détache sur l'arrière-fond explicitement désigné de la pensée de Hartmann, mais n'y réfère qu'en un discours incohérent et cocasse qu'on voit bien que l'auteur a voulu une parodie, — de qui, sinon de soi-même ? Outre cela, cette gentille héroïne, objet évident de sa compassion, ne va guère bénéficier des principes qu'elle professe. On sait qu'elle voudra que la tête de son amant flotte sur la mer, phosphorescente à cause de l'opale d'Orion qu'elle a placée dans sa bouche. Ce serait là rendre aux grandes sources de l'Univers, à l'Absolu hartmannien, l'être qui est le père de l'enfant qu'elle porte — cet embryon qui ressemble à la voie lactée — et donc effacer de sa vie les aspects simplement humains du moment de sa conception, si peu prévisibles hier encore avant l'arrivée de Iaokanann. Mais Salomé va mal calculer son geste quand il s'agira de jeter la tête de celui-ci du haut de la terrasse proche du ciel : « et, chavirant par-dessus le parapet, avec un cri enfin humain ! elle alla, dégringolant de roc en roc » — à sa mort. L'« humain », comme dit bien et méditativement Laforgue, n'est rejoint que de façon négative, dans et par cette Mort qui signifie l'empiègement par l'Idée, non certes la délivrance de par la grâce des perceptions chromatiques. Salomé a voulu « vivre dans le factice et non à la bonne franquette ». Selon Gustave Moreau et non les disciples peintres de Charles Henry.

En fait, dans « Salomé », et c'est cela l'événement du récit, le lieu où il a son sens, l'écriture a changé, par rapport aux « Paysages et Impressions », et cela à cause de la subversion de ce qui se voulait couleur pure par l'inconscient même qu'il s'agissait de combattre : à cause de la saisie du sensoriel par le symbolique. Si on prend le récit, maintenant, à ce niveau où il est un texte, on y constate aisément l'importance de ce qui est, non pas couleur, mais dessin — alors pourtant que Laforgue louait les peintres impressionnistes de s'être défait de celui-ci. De l'ordre du dessin sont les schèmes d'univers que je viens de dire, mais aussi nombre de représentations qui leur font écho là où l'action se déroule : par exemple la figure de l'archipel ; celle du palais-

labyrinthe qui a d'ailleurs, « titanique masse funèbre veinée de blème », « façades d'un noir d'ivoire », une apparence d'eau-forte ; et les robes néo-byzantines de Salomé elle-même, qui soumettent les étoffes et les couleurs, ces foyers de la sensation, à la structure de son corps maigre, fantasma pur. La couleur chatoie dans ces robes, mais sous la griffe du trait autant qu'une gemme dans une broche. Elle ne se déploie qu'en se faisant forme, haute couture en puissance, comme la roue de paon que Laforgue évoque. Le fantasma en a fait sa propre fleur.

Laforgue lui-même a parlé des « fleurs étranges » de son « Afrique intérieure ». Et on a remarqué, en ce point, que cette captation, cette mentalisation de la donnée chromatique ressemble à une autre, contemporaine, celle d'un peintre, Seurat. Celui-ci, que connaissait bien Laforgue, était parti lui aussi de l'expérience de l'œil « naturel », de la vision purement optique. Mais dans *les Poseuses*, dès 1887, puis dans *la Parade et le Cirque*, on voit un trait dur, étrange, hanté de significations inconscientes, prendre dans son lacis, étrangler, le sentiment de la chose naturelle, ces gazons et ces arbres de la période antérieure. Et Seurat aussi va mourir. L'hésitation entre « objectiver le subjectif », comme disait Kahn en 1886 dans son manifeste, sous le signe de Wagner et de Schopenhauer (pour qui le monde n'est évidemment qu'un fantasma), et interpréter la donnée sensible « à travers un tempérament », mais qui reste aussi « naturel » que les arbres et les nuages, comme chez Monet ou Cézanne : cette hésitation devient le nouveau combat, où l'avenir se décide. Et qui sait si le « jardin suspendu » qu'on trouve au bout du palais, séparé de lui par un couloir « humide, interminable, sentant presque le guet-apens », n'est pas, dans son soudain soleil, son vert « sévère », ses pins « aux troncs nus d'un ton de chair saumoné » au cœur du silence d'une campagne, l'évocation d'un Cézanne de précisément ces années ou en tout cas d'un tableau de ces peintres du plein air, dont l'influence sur Laforgue se voit comme « suspendue », maintenant, par l'évolution qu'il subit ? Au fond du jardin, que Salomé traverse, on se retrouve parmi de « stagnantes pièces d'eau où s'enlisaient d'ennui et d'ans des cygnes porteurs de boucles d'oreilles vraiment trop lourdes », ce qui évoque bien clairement la peinture symboliste, raillée, mais invaincue sinon désormais triomphante.

Il fallait d'ailleurs, en ce point de la lecture, revenir sur l'interprétation de l'Impressionnisme qu'avaient tentée « L'Art Impressionniste », l'essai le plus délibéré de Laforgue, mais aussi ses « Notes d'Esthétiques » et « L'Art moderne en Allemagne » — comme nous les avons dans ces mois encore, avant la publication du *Jules Laforgue : Critique d'art* de Mireille Dottin —, et ce fut pour y déceler une sorte d'inconséquence qui explique sans doute l'ambiguïté et en fin de compte l'échec de l'entreprise du peintre dans la recherche de l'écrivain. A chaque fois que le jeune poète parle de la nouvelle peinture, c'est pour la célébrer, nous le savons bien, mais aussi pour l'inter-

prêter dans les perspectives d'une esthétique métaphysique, ce qui évidemment est un risque. De même que le nerf acoustique ne connaît que les vibrations sonores, le propre de l'œil, dit Laforgue, c'est de ne percevoir que la vibration optique. A l'origine il n'aurait connu que la lumière blanche, avec des ombres indécomposées. Pour en savoir plus sur le monde on avait besoin de toucher, ce qui habitua le regard à des contours nets qu'il reprojeta sur l'objet : voilà la raison du dessin, qui fut d'abord une obligation mais ne signifiait qu'une insuffisance et retarda l'évolution nécessaire. Celle-ci eut lieu, cependant. Par les essais et erreurs de la sélection naturelle, pense ce lecteur de Darwin, on est passé de l'achromatopsie à la différenciation des ondes, du rouge au violet, on va même aujourd'hui vers l'ultra-violet, et l'œil ainsi laissé libre d'être lui-même retrouve en somme son origine qui est la perception optique pure, même si c'est connaître de l'intérieur désormais ce qui au début n'était pas différencié.

Mais vouer l'œil du peintre à la pure visée optique, c'est subordonner le regard à des variations incessantes dans les données de tons, de valeurs (car la lumière change, d'une seconde à une autre) et à des interactions aussi (entre le blanc de la manchette, près du pinceau, et le violet de la prune, nous dit Laforgue) — d'où suit que la notion d'objet, et d'ailleurs aussi de sujet, en est atténuée, sinon rejetée du champ de l'œuvre. Et semble de mise, par conséquent, dans le cas des Impressionnistes, qui découvrent l'œil « naturel », cette philosophie de Hartmann qui demande précisément de transgresser les représentations, les prétendus objets, dont le caractère illusoire gêne le devenir de l'Un-Tout en son grand mouvement vers la conscience en soi. C'est l'Impressionnisme qui peut le mieux aider l'Inconscient du monde dans son aventure cosmique, aussi médiocrement soit impliquée celle-ci dans cette « banlieue », la planète Terre. C'est lui qui peut le mieux aboutir à l'ivresse divinatoire du cerveau, ce « spasme » par lequel, toute représentation consumée, on peut participer au Tout, à cet absolu. Notons-le : l'Impressionnisme serait ainsi le prolongement de la musique allemande, qui sait entendre les voix de la forêt quand notre classicisme ne pensait qu'à dessiner l'arbre. Chez Monet, souligne Laforgue, « tout est obtenu par mille touches menues dansantes en tout sens, comme des pailles de couleurs ».

Mais y a-t-il chez les Impressionnistes une telle rupture avec l'objet ? De toutes les œuvres de Monet celles qui se rapprochent le plus, avec les *Nymphéas*, de la pure perception des vibrations lumineuses — des « mille touches menues dansantes » —, ce sont les *Cathédrales*, c'est par exemple la *Cathédrale de Rouen* de Washington, qu'on a regardée, et pourtant la référence à l'objet y demeure forte et riche de sens. Tournées vers le couchant pour dire l'embrasement de ce Jugement dernier qui mettra fin à la terre, les façades font de l'Église la porte du ciel. Or, peut-on penser que ce sens « anagogique » — celui qui va du visible à l'invisible — ait disparu chez ce

peintre qui dit l'embrassement dans la pierre ? Monet prend le relais de l'architecture pour approfondir son indication spirituelle, c'est là bien autre chose que se dégager d'une représentation pour le bonheur instinctif du « spasme ».

Ou bien ces coquelicots dans ce champ, qui sont autant des fleurs, dans le lieu humain, qu'une occasion de couleur, — ce rouge traversé, certes, aussi frêle soit le pétale, de toute la grande force qui fait et défait les mondes. Toujours la peinture impressionniste perçoit le sens autant que la vibration optique. La couleur, la lumière n'y triomphent pas de la représentation par laquelle nous avons conscience des choses. Intensifiées, privilégiées les premières ? Oui, mais c'est alors plus de vie, pour nous, c'est moins de peur, c'est se dégager de l'esprit de possession : et se défont de ce fait les lectures stéréotypées, appauvrissantes, voici l'objet bien moins effacé que lavé, rebaptisé, rendu à sa plénitude, reconduit à sa signification la plus riche, virtuellement, dans l'économie qui inscrit l'exister humain dans le lieu terrestre. Autant que d'une pauvreté de la perception optique, le peintre impressionniste a pris mesure de l'insuffisance de notre pratique du monde : et sa conscience du lieu terrestre, et de la personne qui le pratique, n'est nullement transgressée par l'« Inconscient » qui devient, elle s'affirme, au contraire, elle se sent responsable, à la façon du poète qui selon Rimbaud doit « changer la vie ». Le tableau impressionniste est autant sinon plus qu'un autre le champ du rapport à soi du sujet parlant, et c'est pour cela d'ailleurs qu'il est tableau, c'est-à-dire rectangle de toile, composition, alors que la perception chromatique pure n'aurait que faire de ces contraintes.

On pourrait souligner d'ailleurs, s'il s'agissait de pousser plus loin la distinction entre Impressionnisme et utopie chromatique, que pour pouvoir s'attacher à la couleur comme telle il faut bénéficier du répit qu'apporte dans la satisfaction des besoins l'activité du langage, laquelle prévoit, organise, accumule, crée le loisir : ce qui montre qu'en art au moins l'évolution de l'œil ne va pas de l'indifférencié des couleurs à l'ultra-violet et plus loin encore, mais dégage de l'interrogation de simples indices — comme chez l'animal à l'affût — le goût de regarder comme tel : non l'ultra-violet mais l'outre-besoin. En se délivrant des besoins les plus matériels la peinture se pose la question d'une incarnation plus englobante, plus harmonieuse ; d'un rapport à l'objet où enfin celui-ci puisse se dire, et non seulement être utilisé. Et là est le sens du dessin dans l'Impressionnisme, qui est moins dédaigné que délivré des tensions que la lecture stéréotypée, utilitaire, fait peser sur la représentation. Voici celle-ci comme « ouverte ». L'être de la chose s'y marque dans le contour qui l'abolissait. D'où aussi bien l'intérêt des Impressionnistes pour le dessin de l'Extrême-Orient, cette expérience de l'Un dans le trait qui se simplifie, et la fascination que Mallarmé a éprouvée devant eux. Là où le mot, dans le poème, « abolit » la chose, le peintre impressionniste la restitue.

Ceci étant, il y a donc bien un dessin impressionniste, c'est-à-dire une évocation d'objets dans cet art, une référence au monde — comme d'ailleurs l'avait vu un lecteur, pourtant, de Laforgue, Georges Duthuit, quand il faisait reproche à Monet, et même au peintre des *Nymphéas*, de ne dire la sensation qu'avec un retard de « quelques centièmes de seconde », congelée qu'elle était par lui « dans les fixatifs du bain de souvenir ». Duthuit restait laforguien, car il proposait alors d'exprimer, au lieu des aspects de la lumière, les « sensations » (je dirais les affects) qu'elle procure : allégresse, légèreté, etc., — ce qui est faire de la couleur sur la toile, la couleur qui dira la joie, quelque chose d'aussi mental que les diaprures des robes de Salomé : le fauvisme comme Duthuit le comprend n'est qu'un symbolisme optimiste. Mais il avait raison de penser que l'Impressionnisme n'est pas le chemin du « spasme », quand Laforgue, lui, se trompait dans son interprétation, au risque de se retrouver, la tâche entreprise, sans l'allié sur lequel il avait compté. Et pourtant, et on y est revenu, il avait expérimenté tout autant qu'un autre, dans « Soir d'automne au Luxembourg », la simultanéité, l'interdépendance, de la perception optique et du sens. C'est à l'encontre de son propre travail « de peintre » qu'il a rêvé son idée de l'Impressionnisme. C'est pour ne pas affronter les vraies exigences, qui sont existentielles et non pas purement optiques, de la perception de la couleur.

« Et c'est encore une fois que je n'aurai pas eu la présence d'esprit de me pénétrer du fait de la présence des choses », écrira-t-il dans « Pan et la Syrinx », sa dernière *Moralité légendaire*. « C'est plus fort que moi », inscrit-il aussi en épigraphe au « Hamlet » dans l'édition en volume. D'expérience de la « présence des choses » la couleur s'est faite dans « Salomé » un des signifiants du récit qu'il nous fait, pour finir, de son échec à rencontrer, à posséder la présence, si ce n'est celle spectrale de « Notre-Dame la Lune », qui est la mère à jamais perdue. Et c'est bien sous ce signe d'absence et de désespoir que l'on doit aller aux autres parties du livre, ce qu'on a pu entreprendre, dans les deux dernières leçons, pour deux seulement d'entre elles : « Le Miracle des roses » et « Pan et la Syrinx, ou l'invention de la flûte à sept tuyaux ». Il est aisé de voir que le premier de ces deux récits décrit, précisément, cette fatalité qui voue Laforgue à la mémoire, à la solitude, à la mort, mais non sans lui faire rêver le « miracle » d'une transfiguration du rapport à l'expérience sensible, symbolisée ici par ce rouge qui est d'abord une image hallucinatoire, un fantôme — le sang, la mort — avant de redevenir l'heureuse profusion naturelle, quelques pétales de roses : et cela le jour de la Fête-Dieu, du Saint-Sacrement, celle de l'amour qui s'incarne. Quant au second, qui est le dernier écrit de Laforgue, il crée d'emblée une relation spécifique entre texte et perception des couleurs — c'est la Vallée du Gazon Diapré « par une belle matinée d'été » où il y a des milliards de « prismes d'optimismes » dans la lumière, comme chez Seurat quelquefois —, mais cette illusion d'immanence ne reflète sans doute que le bref moment de

confiance du mariage avec Leah Lee, qu'évoque en ses bonnes manières l'arrivée de la nymphe « imprévue et toute vivante », et elle se dissipe tôt dans le texte. Le faune ne fait plus « sa gymnastique ». Il est « dégoûté des fraises des bois ». Bien qu'il soit Pan, le grand Tout, il n'est pas « au monde », car entre l'*erôtikos*, le *polusporos* qu'il est et la Nymphe éperdument convoitée veille toujours l'image lunaire, cette fois Diane. Aussi novateur en cela que les récents mythographes, Laforgue a su percevoir dans les deux figures divines des forces antagonistes mais dans un même domaine, l'en dehors de la terre cultivée, le lieu où le pasteur erre et où la chasse le croise ; et il intériorise cette structure à sa conscience de soi, ce qui lui permet de comprendre le caractère irréductible de sa division intérieure, de son aliénation au sein même de la plus intime aptitude à l'immédiateté naturelle. Pan ne rejoindra pas la servante de Diane qu'il a poursuivie tout le jour, car il y a dans Laforgue une nuit qui trouble le jour dès le matin même. Mais de par cette reconnaissance il accède à une expérience, et même un projet, qu'il aurait pu réaliser, cette fois, si la mort n'était pas venue.

Lorsque la Nymphe échappe définitivement à sa prise : « O brises, allons, tenez, remettez-lui mon âme », dit-elle dans les roseaux, de sa voix qui est musique. Et, jetant son « antique pipeau » dans la rivière, étreignant les roseaux, les coupant, gardant sept tuyaux de longueurs diverses, Pan invente alors une flûte « et des plus nouvelles » : Laforgue accepte à nouveau le chant, où passent et durent tous les chagrins, mais qui est aussi, mystérieusement, un « hymne » et non cet illusionnement sans grandeur que le « Hamlet » avait dénoncé. Cet être personnel, ce sujet, que le recours à Hartmann voulait effacer de la scène de la création artistique et avait fait méconnaître dans les tableaux des Impressionnistes, non seulement a-t-il reparu au cœur même de la recherche de l'écrivain, mais le voici capable, entre privation et parole, d'imposer à nouveau son témoignage. A quelles fins, en vue de quelle transmutation ? Nous ne saurons jamais où allait Laforgue, quand la fatigue du corps a commencé d'essouffler la course métaphorique du faune, mais s'il meurt sans avoir pu s'abreuver à l'immanence de la Nature, à la joie des sens — et d'ailleurs pour cela même —, c'est réconcilié à la poésie.

Le séminaire a été cette année de cinq heures. Dans le prolongement du cours qui portait sur les récits d'un poète, il a été consacré au problème des relations entre poésie et récit. Justement Dominique Combe avait soutenu, quelques mois plus tôt, sa thèse sur *L'exclusion théorique du narratif dans la poésie depuis Mallarmé*, où il s'attache aux contradictions de cette modernité — déjà dépassée peut-être — qui se déclarait hostile au récit, chez Mallarmé au moins, chez Paul Valéry, mais ne laissait pas, cependant, d'être troublée dans sa profondeur par une structure de récit. Dominique Combe a bien voulu nous rappeler les grandes lignes de sa recherche, qui peut prêter à discussion sur des points — la hantise n'est pas douteuse, l'exclusion « théorique » plus ambiguë ou partielle qu'on pourrait croire — ; et sont venus

témoigner dans les quatre autres séances quatre chercheurs qui nous prouvent que la question est d'actualité, peut-être parce que la création elle-même s'apprête à assumer des positions moins négatives ou restrictives sur ces confins de la parole et de l'écriture. Richard Stamelman, professeur à Wesleyan University, a parlé du rapport de la mère et de l'écriture chez Roland Barthes, dont l'œuvre prendrait peut-être un surcroît de sens, la rapprocherait-on de celle de Laforgue. Odile Bombarde, maître de conférences au Collège de France, a parlé du récit de rêve, Jérôme Thélot, pensionnaire de la Fondation Thiers, du récit baudelairien, sur le cas des derniers écrits, et enfin Madame Judith Robinson-Valéry, directeur de recherches au C.N.R.S., a abordé le problème de l'histoire « brisée » chez le grand poète dont elle a édité les *Cahiers* dans la Bibliothèque de la Pléiade.

Prolongement naturel du Séminaire a été le Colloque organisé en janvier 1988, grâce à la Fondation Hugot et dans ses locaux, par le professeur et Odile Bombarde, à propos de Pierre Jean Jouve. Y ont participé Stefano Agosti, Jean Bellemin-Noël, Odile Bombarde, Martine Broda, Dominique Combe, Georges Formentelli, Robert Greene, Jean-Pierre Jossua, Friedhelm Kemp, Olivier Labrusse, Daniel Leuwers, Richard Stamelman, Jean Starobinski, Jérôme Thélot. Des actes seront publiés.

Y. B.

PRINCIPALES PUBLICATIONS

La Vérité de parole, Paris, Mercure de France, 1988, 344 p.

Là où retombe la flèche (Dort, wo der Pfeil niederfällt), avec huit lithographies d'Alexandre Hollan, Hanovre, galerie Marghescu, 1987, 60 p.

Là où retombe la flèche, Paris, Mercure de France, 1988, 36 p.

Une autre époque de l'écriture, Paris, Mercure de France, 1988, 64 p.

L'Ultime Rêve, illustrations de Mehdi Qotbi, Rabat, Marsan, atelier d'art graphique, 1987.

Peintures sur papier, Paris, galerie Jean Peyrole, 1987.

Le Voir plus simple, avec six lithographies de Dominique Guthertz, Crest, La Sétéree, 1988, 30 p.

Hamlet, de Shakespeare, en traduction, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Mercure de France, 1988, 200 p.

« La Photographie du regard », dans *Portraits (Photographies de Martine Franck)*, Amiens, Trois Cailloux, 1988 (repris partiellement dans *le Courrier de l'Unesco*, avril 1988, pp. 8-10 et dans *Art International*, été 1988, pp. 77-83.

« Hommage à Jorge-Luis Borges », dans *Le Débat*, n° 46, sept-nov. 1987, pp. 176-186. En espagnol, tr. de Berta Pico Grana, dans *Syntaxis*, n° 14, printemps 1987, pp. 74-81.

« La Poétique de Nerval », dans *Cahiers Gérard de Nerval*, n° 10, 1987, pp. 2-8.

« Hamlet et la couleur », dans *Laforgue aujourd'hui*, éd. James Hiddleston, Paris, Librairie José Corti, 1988, pp. 167-183.

« Lever les yeux de son livre », dans *La Lecture, Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 37, printemps 1988, pp. 9-19.

« Il reste à faire le négatif », dans *Pouvoirs du négatif dans la psychanalyse et la culture*, éd. par Murielle Gagnebin et Jean Guillaumin, Seyssel, Champ Vallon, 1988, pp. 9-18.

« La Poésie et l'Université », dans *Le Français dans le monde*, fév.-mars 1988, pp. 32-41 (reprise partielle de *La Poésie et l'Université*, Fribourg, 1986).

« L'Autre Infini », dans *Vieira da Silva*, Genève, éd. Skira, et Paris, Centre National des Arts plastiques, 1988, pp. 92-94.

« Soudain la neige », dans *Espace et Poésie*, Presses de l'École Normale Supérieure, Paris, 1987, pp. 171-173.

« Lettre-préface », dans Marc Eigeldinger, *Poèmes (1942-1987)*, Neuchâtel, A la Baconnière, 1987, pp. 7-10.

« Ode, à une urne grecque », traduit de John Keats, *Nouvelle Revue française*, sept. 1987, n° 416, pp. 120-123.

« Poèmes de Yeats », dans *Franco-British Studies*, n° 4, automne 1987, pp. 2-12.

« Les Raisins de Zeuxis », dans *L'Aventure humaine*, n° 3, hiver 1986-1987, pp. 108-109 (version italienne de Roberto Mussapi, dans *L'Umana Avventura*, id.).

Entretiens avec Roberto Mussapi (*L'Aventure humaine*, id.), Jacques Darras (*Arpentage de la poésie contemporaine*, Amiens, 1987, pp. 28-34), Maurice Olander (*Le Nouvel Observateur*, n° 1192, sept. 1987, pp. 98-99), Jean-Luc Pinard-Legry (*Paris Tête d'affiche*, n° 8, hiver 1987, pp. 44-49), et Michael O'Loughlin (*Graph*, Dublin, n° 4, printemps 1988, pp. 28-30).

« La Presencia y la Imagen », tr. Ferdinand Arnold, dans *Syntaxis*, n° 14, pp. 36-49.

« Vid Morandis horizon » (A l'horizon de Morandi), tr. John Sundkvist, dans *Artes*, Stockholm, n° 3, 1987, pp. 76-82.

« Vorschein des Zeichens », dans Harriet Watts, *Antoni Tàpies, Die Bildzeichen und das Buch*, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, 1988, pp. 41-42.

« Degas », dans *Wege zu Edgar Degas*, ed. Wilhelm Schmid, Munich, Matthes et Seitz Verlag, 1988, pp. 197-203.

« L'Étranger de Giacometti », dans *Wege zu Giacometti*, id., pp. 201-210.

« From *Récits en rêve* », tr. Stephen Romer, dans *Numbers*, Cambridge, n° 3, automne 1987, pp. 54-77.

« Poems », tr. John T. Naughton, et « Dedication », tr. Michael Edwards, dans *Franco-British Studies*, n° 4, automne 1987, pp. 78-81 et 46-49.

« Nuevos Poemas », tr. Andrés Sanchez Robayna et Jenaro Talens, dans *Syntaxis*, n° 14, pp. 3-21.

« Paul Celan », tr. Joel Golb, dans « Translating Tradition, Paul Celan in France », éd. Benjamin Hollander, *Acts*, San Francisco, n° 8-9, 1988, pp. 9-14.

« Time and the Timeless in Quattrocento Painting », tr. Michael Sheringham, in *Calligram : Essays in new Art History from France*, éd. Norman Bryson, Cambridge University Press, New York, 1988, pp. 8-26.

Rimbaud, tr. grecque de Constantinos Antupas, éd. Témélio, Athènes, 1987, 216 p.

L'Impossibile e la Liberta, tr. italienne de Gabriella Caramore, éd. Marietti, Rome, 1988, 118 p.

AUTRES ACTIVITÉS

« Le philtre dans le *Roman de Tristan et Iseult* et la poétique courtoise », communication au Colloque *Les Passions*, Berne, juin 1988.

« Poésie et Psychanalyse », conférence prononcée au Centre de recherches et d'études freudiennes (Cycle : de l'expérience psychanalytique à l'expérience esthétique).

Conférence à Hunter College, Queens College et la Graduate School de City University, New York ; aux Universités Yale et de Chicago, à l'Institut français de Stockholm, aux Universités d'Uppsala et de Göteborg ; à la Salle de lecture française de Prague et à l'Ecole Polytechnique de Zurich.

Doctorat Honoris Causa de l'Université de Chicago, 1988.