

## Enjeux et figurations de la coupe chez Laforgue

Jean-Pierre Bertrand

Volume 27, numéro 1, printemps 1991

Sociocritique de la poésie

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/035836ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/035836ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bertrand, J.-P. (1991). Enjeux et figurations de la coupe chez Laforgue. *Études françaises*, 27(1), 63–73. <https://doi.org/10.7202/035836ar>

# Enjeux et figurations de la coupe chez Laforgue

JEAN-PIERRE BERTRAND

Rien, cette écume, vierge vers  
à ne désigner que la coupe

Mallarmé

La poésie et la prose de Laforgue se caractérisent par la présence insistante d'une coupe multiforme. Cette figure affecte la plupart des paramètres textuels (prosodique, métrique, thématique, rhétorique et discursif) et engage insidieusement l'écrit laforguien dans un double mouvement de production et de rétention sémiotique. La coupe, en effet, apparaît comme ce qui génère le texte et comme ce qui le voue aussi, paradoxalement, à l'incommunicable et au silence. À la fois matière et limite de la poésie, épanchement et arrêt du sens, elle menace à tout instant la parole poétique dans son faire et dans son dire.

Nous nous proposons ici de placer et de lire la poésie de Laforgue sous l'aspect emblématique de la coupe, et d'interroger la signification sociale que cette figure induit quant à la pratique de la poésie. La question est de savoir si la récurrence de la coupe chez Laforgue peut être rapportée à un état déterminé de la poésie dans les années 1880-1887. Telle qu'elle se manifeste chez Laforgue, la coupe semble indiquer les

limites et les possibles laissés à l'écriture par le champ poétique, et définir du même coup une stratégie.

Hachée menu et en tous sens, la poésie de Laforgue se donne à lire comme une coupure multiforme. En elle se découvre la position du poète dans le champ littéraire; mais la coupe manifeste de surcroît un rapport déchiré et déchirant au travail poétique, à sa légitimité et à sa fonction sociales.

La coupe, en quelque sorte, polarise tout un réseau de significations qui touchent à la fois au texte et à ses conditions de production. En effet, la trajectoire sociale et littéraire de Laforgue est jalonnée de ruptures (à la fois biographiques et esthétiques) que le texte a non pas reflétées, mais incorporées et travaillées dans son procès discursif et sémiotique. La poétique de la coupe de Laforgue doit pouvoir se comprendre en regard de la configuration du champ littéraire contemporain et de la position que le poète y a occupée par ses écrits.

Toutefois, il ne nous échappe pas qu'une coupe aussi emblématique pose un problème d'interprétation: soit qu'il n'y ait là qu'un vague effet de sens, insaisissable et impropre à fonder une lecture de type sociocritique; soit, au contraire, que la coupe, par une sorte d'inflation symbolique, produise une lecture englobante dont le risque est de mettre sous coupe n'importe quel fait textuel; soit, enfin, qu'elle reconduise aveuglément l'idéologie de la rupture fin de siècle. Conscient de ces écueils, posons néanmoins l'hypothèse que la coupe laforguienne médiatise, d'une part, la position de l'auteur vis-à-vis de son énoncé et, d'autre part, le statut de son texte au sein de l'institution littéraire. Chez Laforgue, en effet, ces trois instances (auteur, texte et institution) se replient sur elles-mêmes et s'empêchent l'une l'autre de se reconnaître une quelconque légitimité. Par un jeu de distances contrôlées, l'auteur s'interdit toute forme d'autorité, inflige à sa production une valeur dérisoire et, en fin de compte, remet en question la raison d'être de la poésie. Chaque recueil s'inscrit dans cette logique d'autonégation et se coupe volontairement de sa propre finalité. Les livres qu'il abandonne, souvent malgré lui, à l'édition contiennent leur propre désaveu: le paratexte, mais aussi le texte, des *Complaintes* et de *l'Imitation de Notre-Dame la Lune* s'entourent de précautions et d'avertissements d'usage qui ruinent toute prétention à faire de la littérature<sup>1</sup>. Le paradoxe est que ce rapport négatif à la littérature s'assortit, dès 1883, d'une volonté de «faire de l'original à tout prix»<sup>2</sup>. Tout l'enjeu de la coupe semble se situer au sein de cette contradiction: l'originalité procède en effet à la fois d'une méprise et d'une reprise de la littérature, au sens où

1. Voir notre communication «Énonciation, effets de place et interlocution dans le paratexte des *Complaintes* de Jules Laforgue», colloque «Énonciation et Parti pris», Anvers, U.I.A., 5-7 février 1989 (à paraître).

2. Lettre à sa sœur, Marie, 14 mai 1883, dans Jules Laforgue, *Œuvres complètes*, tome 1, éd. Debauxe, Grojnowski, Pia, Walzer, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1986 (désormais *O.C.*), p. 821.

l'on reprise, avec force coutures, une défroque surannée. Mais cette entreprise ne va pas sans risques; le doute et le retranchement sont au tournant. Doubte quant aux chances très faibles d'une carrière dans le métier d'écrivain; retranchement et méfiance vis-à-vis des appareils littéraires<sup>3</sup>.

La coupe qui cisèle le phrasé laforguien constitue une forme singulière et hautement symbolique de « médiation sociale ». Néanmoins, couper le texte pour signifier les coupures de la littérature est une manière parmi d'autres de reconduire le discours-leitmotiv de l'époque sur la crise littéraire. Le propre de Laforgue est de (re)formuler tout en le « textualisant » ce discours de crise, et d'en faire, notamment par le travail de la coupe, l'objet d'une poétique spécifique.

Enfin, à l'appui de notre hypothèse, citons ce très bref commentaire de Laforgue lui-même, extrait d'une lettre de 1882 à son ami Charles Henry :

Ce que vous dites [de mes vers] m'a enchanté. Mais je ne suis pas encore bien raffiné en fait de facture; j'entrevois toute une symbolique des coupes, mais hélas!<sup>4</sup>

En dépit de son caractère lapidaire, cette note contient une sorte de défi que Laforgue se lance à lui-même et à son œuvre, défi situé sur le fil du rasoir puisqu'il porte, « hélas! », sa propre négation. Si Laforgue n'a donné aucune suite à ce commentaire, il ne s'est pas privé pour autant de travailler la symbolique des coupes qui sape son écriture tout en la générant.

## BABEL FIN DE SIÈCLE

Si la coupe constitue une forme singulière de médiation sociale, il convient, avant d'en observer les manifestations textuelles, de décrire brièvement le contexte qui l'a fait naître.

À la fin du siècle dernier, au moment où la linguistique moderne émerge, tout un discours d'urgence se cristallise autour de la langue. Celle-ci se voit atteinte dans son pouvoir de domination sociale et culturelle. La poésie — davantage que les autres genres — éclate en une diversité d'écritures dont la finalité commune est de déjouer la valeur d'échange du français et de lui substituer la gratuité de sa valeur-

3. En 1882, ses tentatives éparées dans la littérature lui paraissent problématiques : « J'ai donc un 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! — Plus: j'ai terminé un roman, le sujet est très beau. Mais un premier roman ne peut valoir grand' chose. Aussi, j'en écris un second. J'ai une comédie en un acte, plus noire que *les Corbeaux*, mais qui ne doit pas être fameuse en réalité. Aussi j'en écris une seconde » (à Charles Ephrussi, 24 décembre 1882, *O.C.*, p. 813).

4. À Charles Henry, 22/29 juin 1882, *O.C.*, p. 786.

travail<sup>5</sup>. Consécutivement et parallèlement, la poésie, repliée sur elle-même, se coupe du social et s'invente un discours de crise.

Symboliquement, la coupe procède de ce discours. Mais au lieu de le cautionner, elle le met à distance. Si tout fait signe de se taire, comme Laforgue le dit à maintes reprises, pourquoi ne pas faire du silence la finalité du dire poétique?

D'aucuns interprètent la situation en termes de Crise ou de Décadence; Laforgue, lui, hachure son texte. Mallarmé prend acte, dans *Crise de vers*, du processus d'individualisation de la langue: «Quiconque avec son jeu et son ouïe individuels se peut composer un instrument [...], en user à part et le dédier aussi à la Langue.<sup>6</sup>» Se coupant de «l'universel reportage», la poésie rabat les signes sur eux-mêmes et se transforme en jeu incantatoire. Pour Huysmans, autre pierre angulaire de ce discours décadentiste, la crise n'a rien d'«exquis»: la langue agonise, c'est l'impasse. Des Esseintes apprécie quelque peu le «style tacheté et superbe des Goncourt et le style faisandé de Verlaine et de Mallarmé»<sup>7</sup>, mais il n'écrit pas et se complaît nostalgiquement dans la contemplation des langues mortes, à rebours de toute *socialité*. La poésie à la fin du siècle se trouve donc à la fois débarrassée de sa tradition, promise virtuellement à une sorte de renaissance, mais incapable de se définir une fin hors d'elle-même. Paradoxalement, au moment où elle se dit en crise, elle ne cesse d'affirmer une sorte d'*idéauté* qui discrédite toute autre forme d'écriture. «Aboli bibelot d'inanité sonore», (Mallarmé) ou «Os sonore mais très nul» (Laforgue), la poésie ne parvient pas à se délivrer d'une essence quasi mythique. On a beau toucher au vers, la poésie, elle, demeure intacte.

À mi-chemin entre ces discours, Laforgue, qui disait aimer la décadence<sup>8</sup>, vit la crise autrement. S'étant d'abord essayé à tous les claviers, tantôt post-romantique (*Le Sanglot de la Terre*), tantôt réaliste à la manière de Coppée (dans des poèmes publiés en 1879 dans les revues toulousaines, «La Guêpe» et «L'Enfer»<sup>9</sup>), il cherche dans ses premières années une voie et une voix qui lui permettent de sortir de l'ornière. Il ne nie pas catégoriquement le capital poétique dont il a hérité, mais le met à l'épreuve. La coupe sombre qu'il opère dans les restes de la littérature est la condition de son originalité. D'où l'importance dans son œuvre du travail ironique et parodique qui place à l'égard de tout énoncé (qu'il soit citatif ou de Laforgue lui-même) une distance critique. Le matériau que Laforgue met en pièces est un ensemble de discours de toutes provenances qu'il s'agit de détourner

5. Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, p. 46-47.

6. *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1945, p. 363.

7. *À rebours*, éd. M. Fumaroli, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1977, p. 332.

8. À Charles Ephrussi, 29 janvier 1882, *O.C.*, p. 749.

9. Voir Jean-Louis Debauve, *Les pages de «La Guêpe»*, Paris, Nizet, 1969, p. 83-96.

ou de tourner en dérision. *Les Complaintes, l'Imitation de Notre-Dame la Lune, les Moralités légendaires* affichent et revendiquent, dès leur titre, ce dépeçage multidiscursif. Les modèles ne sont là qu'à titre d'encadrement et de leurre : Laforgue use d'un transcodage quasi systématique des discours, littéraires ou non, historiques ou contemporains, multigénériques. À la fois non-genre et sur-genre, la poésie devient peu à peu le réceptacle de tous les discours et de toutes les formes ; le poétique résulte d'un amalgame de traits romanesques, théâtraux, religieux, scientifiques, médicaux, scolaires, etc. Tout passe à la moulinette et produit une sorte de *patchwork* riche d'associations incongrues, mais voué au bruit et à l'incommunicable.

Il n'y a pas que le matériau intertextuel qui se voit ainsi morcelé. Il y a aussi le langage et plus particulièrement l'arsenal des formes poétiques. Être original, c'est avant tout se couper des langages existants et produire le sien propre. Dans le Babel poétique de la fin du siècle, Laforgue, comme d'autres, cherche à faire entendre sa voix. Cette voix, fût-elle fautive selon Mallarmé, se doit d'être unique pour se distinguer<sup>10</sup>, c'est dire qu'elle misera sur ses ressources subjectives et revendiquera son parti pris énonciatif.

Si la coupe telle qu'elle se manifeste chez Laforgue méthaphorise la fin, la décadence ou la crise de la littérature, elle n'en est pas moins pour l'auteur source de nouveauté. Ce qu'elle nous montre, c'est « la créatrice et relativement sûre volonté » (Mallarmé) de pouvoir sortir de l'impasse tout en jouant de cette impasse. La coupe signale la situation paradoxale du poète qui se voit désormais tenu à l'impossible. Il ne s'agit pas de se taire, mais de dire, au contraire, que le poète n'a plus droit qu'à une parole coupée de tout échange<sup>11</sup>, qu'à une littérature de l'éphémère, prisonnière de son éclatement babélique. « Mon clavier est perpétuellement changeant, il n'y en a pas un autre identique au mien, tous les claviers sont légitimes », proclame-t-il<sup>12</sup>. Au moment où la littérature, et plus particulièrement la poésie, se disperse en autant d'idiolectes qu'il y a d'auteurs, Laforgue revendique lui aussi le droit à la parole individuelle, quitte à ne s'adresser qu'à lui-même :

Maintenant, tu n'as pas cru devoir rester toi ;  
Et bien, un cri humain ! s'il en reste un pour toi.<sup>13</sup>

10. « Autre chose ou simplement le contraire, se décelez une mutinerie, exprès, en la vacance du vieux moule fatigué, quand Jules Laforgue, pour le début, nous initia au charme certain du vers faux. » *Crise de vers dans Œuvres complètes, op. cit.*, p. 362.

11. La parole coupée est aussi ce qui caractérise l'interlocution dans les poèmes dialogués de Laforgue. Les protagonistes de l'échange sont souvent incapables de communiquer et ont toujours l'air, comme l'a fait remarquer Francis Jacques, « d'être avec un tiers », *Dialogiques. Recherches logiques sur le dialogue*, Paris, P.U.F., 1979, p. 228.

12. « Double illusion du Beau absolu et de l'Homme absolu. — Innombrables claviers humains », *Mélanges posthumes*, Paris, Mercure de France, 1919, p. 141.

13. « Préludes autobiographiques », dans *Les Complaintes, O.C.*, p. 549.

## PROSODIE DE LA COUPE: «Os/sonore mais très nul»

Néanmoins, le travail de la coupe ne s'est pas élaboré du jour au lendemain. Les ruptures de Laforgue avec son propre bagage littéraire et culturel s'accumulent de 1882 à 1885, époque à laquelle il est lecteur de l'Impératrice Augusta en Allemagne. Il se voulait Prophète, il devient Pierrot; il se disait Tragique, le voilà Dilettante. Geste symptomatique de cette rupture: il renonce en 1882 au premier recueil qu'il vient de ficeler, *le Sanglot de la Terre*:

À cette époque je voulais être éloquent, et cela me donne aujourd'hui sur les nerfs. Faire de l'éloquence me semble si mauvais goût, si jobard! [...] Mais comme je vous dis: je ne sais pas ce que je voudrais que fussent des vers et des poésies.<sup>14</sup>

Comme il le dira dans sa «Complainte d'une convalescence en mai», ses «grandes angoisses métaphysiques» passent «à l'état de chagrins domestiques».

Toutefois, les écrits de jeunesse manifestent, malgré le carcan métrique dont ils s'entourent, quelques écarts importants par rapport aux esthétiques dont il se réclame. Un travail en coupe réglée exhibe et met en excès l'artifice prosodique: Laforgue esquinte déjà le vers. L'alexandrin, pierre de touche de la versification classique, en fait les frais. S'il est adopté dans *le Sanglot de la Terre*, c'est aussi, quelquefois, par dérision: la métricité figée — le dodécasyllabisme — est respectée, mais la rythmique bat de l'aile; les césures en sixième position ne font plus rythme, en raison d'un «e» non élidé ou encore parce qu'elles coupent des mots qu'on ne peut scinder sans en altérer la signification. Timidement esquissé dans *le Sanglot*, le procès des règles poétiques se systématisait à découvert dans quelques-uns des poèmes, publiés ou non, et écrits en marge du *Sanglot*<sup>15</sup>. Laforgue s'y montre plus audacieux: il se moque, par exemple, de l'hiatus — autre pierre de touche de la prosodie classique — exhibé par provocation, notamment par l'entremise de consonnes parasites («Et j'veux aller là-bas/Fair'dodo z'avec elle...»<sup>16</sup>); il s'autorise toutes sortes d'artifices pour bien mettre en évidence la caducité des conventions. Les apocopes, syncopes, dièses et synèreses lui servent de réajusteurs numériques des vers — «piano», par exemple, compte trois ou deux syllabes selon qu'il doit faire l'appoint métrique. La rythmique fait sens non plus en regard du nombre, mais bien en fonction de nouveaux critères pour l'essentiel phoniques.

14. À Charles Henry, 22 mai 1882, *O.C.*, p. 782.

15. Ces textes ont été repris sous le titre *Premiers écrits* dans les *O.C.*, p. 219-240.

16. «La Chanson du petit hypertrophique», *O.C.*, p. 632. Cette pièce, qui figure au sommaire du *Sanglot de la Terre*, a été reprise puis finalement abandonnée dans *les Complaintes*, en date de 1882, comme l'atteste une lettre de Laforgue à Charles Henry du 2 décembre 1882: «Ce sera des complaintes lamentables rimées à la diable. J'y mettrai celle du Petit Hypertrophique» (*O.C.*, p. 809-810).

Les assonances, les allitérations, les échos rimiques, et beaucoup d'autres métaplasmes inventent dans ces textes une langue musicale, proche de l'oralité.

La production de Laforgue s'ouvre donc sur une mise en procès des règles prosodiques. De surcroît, la tentation ironique affecte çà et là le fonctionnement du texte. De moins en moins confiant dans l'éloquence, Laforgue finit par lui tordre un peu le cou. Parallèlement, ses textes incorporent un discours auto-réflexif. Comme bon nombre de complaintes, ils deviennent commentaires de leur facture, tel ce poème qui se conclut sur son propre titre: «Et moi j'intitulai ma pièce: *Intérieur*<sup>17</sup>.» ou ces «Derniers soupers d'un Parnassien»:

Mon être, oublions tout! lâchons les rênes d'or  
Aux contemplations éployant leur essor  
Les strophes en mon sein battent déjà de l'aile...  
À quoi bon les plier sous un mètre rebelle!<sup>18</sup>

Toutefois, cette atteinte ne pouvait suffire à promouvoir une écriture originale; les audaces qui apparaissent çà et là s'apparentent trop à un jeu de licences poétiques que Laforgue s'est créées lui-même. Rien d'étonnant dès lors à ce que le *Sanglot* n'ait pas été publié du chef de son auteur: le publier, c'était malgré tout se condamner au suivisme parnasso-baudelairien. En revanche, juger l'écriture par trop «éloquente» donne à Laforgue l'occasion de rompre et de fonder une production qui tranche dans le vif des attentes esthétiques dominantes.

La poétique de Laforgue se prolongera dans cette voie. Son vers, en fait, du *Sanglot de la Terre* aux *Derniers vers*, à travers *les Complaintes*, *l'Imitation de Notre-Dame la Lune* et *les Fleurs de Bonne Volonté*, résume l'histoire de la versification au XIX<sup>e</sup> siècle, en même temps qu'il la met en crise, ce que Mallarmé a tôt saisi en assimilant sa poésie à «une mutinerie, exprès».

Une fois la crise de vers constatée, il restait à se débarrasser d'autres contraintes et à mener plus loin l'entreprise de libération du vers. Les *Derniers vers* (écrits en 1886) nous sont célèbres pour avoir systématisé la technique du vers libre. Aux côtés d'un Rimbaud — mais qui se tait définitivement —, d'un Gustave Kahn — qui, lui, s'approprie la découverte —, Laforgue a remis en question les traits définitoires de la poésie. Ou plutôt, après avoir souligné la caducité des anciennes règles, il pose la problématique du vers lui-même. La démarche libératoire qui traverse l'œuvre de Laforgue résulte donc d'un travail symbolique de la coupe, tenace et souterrain. Il est intéressant de noter que ce travail ne prend d'autre emblème que la coupe elle-même, à son degré zéro, celui de la prosodie, pour contaminer ensuite d'autres niveaux textuels.

17. *Premiers écrits*, O.C., p. 236.

18. *Le Sanglot de la Terre*, O.C., p. 427.



## RHÉTORIQUE DE LA COUPE

Avec les *Complaintes* et les recueils ultérieurs, l'écriture elle-même devient l'isotopie dominante de ses textes. Laforgue, comme nous l'avons dit, fait de la crise de vers l'objet de sa poésie. La légitimité et le statut d'un travail poétique qui ne cesse de se construire sur sa propre déconstruction sont en cause.

La plupart des complaintes, outre le dispositif thématique archétypal qu'elles mettent en place, se lisent également comme des descriptions métatextuelles. Le recueil s'ouvre sur des «Préludes autobiographiques» citant pour mieux les condamner, avec force guillemets, des vers du *Sanglot*. L'enjeu, ici, est de proclamer un affranchissement total des codes poétiques dominants tout en prenant conscience de la dérive vertigineuse qui en découlera : «Donc, je m'en vais...». Le recueil se ferme par ailleurs sur une «Complainte-épitaphe», à la lisière du silence et de l'adieu (poétique?), elle-même précédée d'une «Complainte des Complaintes» interrogeant le «pourquoi! pourquoi?» de ces «complaintes incurables» («gerbes d'ailleurs d'un défunt moi»). La remise en question de la littérature prend encore d'autres biais, comme l'a montré Claude Abastado<sup>19</sup> : transcodage, collage, parodie, citation, etc.; toutes ces pratiques inscrivent l'érosion de la littérature dans un jeu de coupes multiples. Le texte laforguien n'a d'autre cible que la mise en coupe de ses propres coupures. Il conviendrait de mieux analyser le dispositif rhétorique qui participe de cette écriture. Rapidement, signalons qu'un bon nombre de métaboles privilégiées par Laforgue ont pour effet de couper le texte en tous sens. Les métataxes jouent un rôle primordial, désarticulant la linéarité de la phrase en propositions multiples, déconnectant tout parcours de lecture et l'aiguillant sur des voies souvent sans issue.

Nous terminerons ce survol de la poétique de la coupe chez Laforgue par l'analyse d'un poème extrait de *l'Imitation de Notre-Dame la Lune* (recueil à mi-chemin entre les *Complaintes* et les *Derniers Vers*) qui condense à lui seul bon nombre de figurations de la coupe. «Stérilités»<sup>20</sup> apparaît au centre du recueil comme l'aboutissement

19. «“Préludes autobiographiques” de Jules Laforgue : anamorphose d'un mythe et dérive d'une écriture», *Romantisme*, 39, 1983, p. 143-150.

20. STÉRILITÉS

Cautérise et coagule

En virgules

Ses lagunes des cerises

Des félines Ophélie

Orphelines en folie.

Tarentules de feintises

La remise

Sans rancune des ovules

Aux félines Ophélie

Orphelines en folie.

paroxystique de pratiques dispersées dans d'autres textes. Ici, le sens, tout soutenu qu'il soit par un intertexte lisible et par quelques isotopies, ne parvient pas à circuler linéairement. Les interprétations se voient sans cesse mises en arrêt et différées. Le travail de la coupe semble être responsable des «Stérilités» qui nous sont données à lire. En effet, les constantes formelles du poème rivalisent d'excès. La rime ne marque plus seulement la limite du vers, mais le brise par un marquage intérieur sur le jeu d'une double sonorité [YL] et [IZ], avec une variation ténue, en position identique (troisième vers de chaque strophe: *lagUNE-rancUNE-IUNE*). L'impair, cher à Verlaine, est de rigueur (trois strophes de cinq vers de sept et trois syllabes), comme symbole de stérilité. Le refrain, à lui seul, par le jeu des allitérations très denses, se coupe du texte et acquiert une autonomie en même temps qu'il bloque, à chaque fois, la relance sémantique. La syntaxe elle aussi participe de ce barrage de sens: les compléments sont surdéterminés (Cautérise... ses lagunes... des cerises... des félines Ophélie), tandis que la prédication reste aléatoire. Le lexique enfin, par le choix de termes rares (feintise; noliser), ou empruntés aux registres médical (cautériser, coaguler, ovule, folie, surdité) et scolaire («virgule» désignant l'exercice de la dictée; «lagune» et «tarentule», le savoir encyclopédique, géographie/sciences naturelles; «Ophélie», l'histoire littéraire) se coupe lui aussi de sa fonction dénotative à la faveur d'une lecture plurielle. En somme, par la convergence de ces métaboles, le texte finit par se coaguler et n'est plus que cautère sur jambe de bois. Le sens est à chercher toujours ailleurs, convoquant d'autres discours et d'autres textes. En définitive, ce texte s'offre à la lecture à la fois comme «os sonore et très nul» et «vierge vers à ne désigner que la coupe». Que chacun lise ce qu'il entend dans cet amalgame sonore. La poésie n'a plus rien à dire mais peut signifier tout: elle n'est que bruit, enjeu et conséquence inévitables de la symbolique de la coupe, entre le manque et l'excès.

\*

La coupe laforguienne participe à la fois d'un constat et d'une stratégie. Constat de l'impasse dans laquelle se trouve la pratique de la poésie. Stratégie visant à dépasser le discours de crise en l'assimilant au plan textuel. La coupe indique donc le blocage du champ de la poésie tout en fondant une productivité par défaut: «Notre phase, récente, note Mallarmé, sinon se ferme, prend arrêt ou peut-être conscience<sup>21</sup>.»

20. (suite) Sourd aux brises des scrupules,  
 Vers la bulle  
 De la lune, adieu, nolise  
 Ces félines Ophélie  
 Orphelines en folie!...

(Éd. P. Pia, Gallimard, coll. «Poésie», 1979)

21. *Crise de vers, op. cit.*, p. 360.

La stratégie adoptée par Laforgue consiste à médiatiser cet état et à en faire le principe d'une poétique.

Toutefois, il faut noter que s'il y a eu crise, c'est moins dans la production abondante et diversifiée que dans les rouages de l'appareil littéraire. En matière de poésie, il semble que l'institution n'ait plus la capacité d'homogénéiser le champ des pratiques. Alors que celles-ci se babélistent, aucune ne parvient à s'imposer, à promouvoir son credo. On parle bien de Décadence ou de Symbolisme, mais derrière ces vagues étiquettes (que la tradition scolaire a cautionnées) grouillent une multitude d'esthétiques. Comme l'a remarqué Laforgue lui-même, à propos de la peinture, l'heure est «au dilettantisme nihiliste, à l'anarchie ouverte à toutes les influences<sup>22</sup>». Tout semble tourner à vide: les manifestes, tel celui de Moréas, enterrent davantage les esthétiques qu'ils ne les consacrent; chacun peut s'instituer Maître ou chef de file, puisqu'il n'y a plus vraiment d'École ni de Maître. Rien n'empêche donc un Mallarmé de tenir salon, un Verlaine d'être bombardé décadent<sup>23</sup>, les cafés et les cabarets de devenir les plaques tournantes de pratiques plus nouvelles et plus éphémères les unes que les autres, etc.

On assiste en cette fin de siècle, en poésie comme ailleurs, à une «accélération concurrentielle» des pratiques et des discours, comme l'a montré Marc Angenot<sup>24</sup>. Que ce soit dans les cabarets, dans les revues ou chez les éditeurs, la récupération, l'obsolescence, la spécialisation, le recyclage, participent de concert à la production et à la multiplication effrénée des biens symboliques; cette effervescence n'est pas sans rappeler l'émergence d'un nouveau type de société axé sur la compétitivité et l'économie capitaliste.

Laforgue, lui, joue le jeu de cette modernité éclatée. S'il lui arrive de prendre des accents manifestaires («Aux armes citoyens! Il n'y a plus de RAISON»), c'est moins par esprit avant-gardiste que par dérision. Même si «Les hommes de l'art / Ont dit: "Vrai, c'est trop tard"»,

22. *Mélanges posthumes, op. cit.*, p. 142.

23. Ceux qui ont été pressentis comme chefs de file de cette disparate esthétique ont, tels Mallarmé et Verlaine, pris leurs distances. Le premier, «témoin de cette aventure, où l'on me voulut un rôle plus efficace», reconnaît que ce rôle «ne convient à personne» (*Crise de vers, op. cit.*, p. 361); le second, lui, se moque franchement de la prétention au leadership; qu'on relise à cet égard sa «Ballade en faveur des dénommés décadents et symbolistes», (*Œuvres poétiques complètes, Bibliothèque de la Pléiade*, 1962, p. 632-633), ou sa «Dédicace à Stéphane Mallarmé», (p. 557):

Des jeunes — c'est imprudent  
 Ont, dit-on, fait une liste  
 Où vous passez symboliste.  
 Symboliste? Ce pendant  
 Que d'autres, dans leur ardent  
 Dégoût naïf ou fumiste  
 Pour cette pauvre rime iste,  
 M'ont bombardé décadent.

24. «Le discours social: problématique d'ensemble», *Cahier de recherches sociologiques*, vol. 2, n° 1, avril 1984, p. 40.

il sait qu'il n'y a «Pas de raison, / Pour ne pas activer sa crevaïson<sup>25</sup>». La coupe qui cisèle son écrit désigne sans cesse («Mais tu ne peux que te répéter, ô honte») les limites de la littérature en cette fin de siècle.

25. «Simple agonie», *Derniers vers*, éd. P. Pia, *op. cit.*, p. 199.