

Jean-Pierre Bertrand, « Poétique de la variation : ‘aimer, être aimé’ : variations et fugues sur un thème laforguien »

« ...menuis enroulements et déroulements
fugués qui est devenue pour moi un besoin,
une envie de femme enceinte dans les vers de
rêve » (à Kahn, déc. 1884, *Lettres à un ami*, p.
65

Les Complaintes se présentent comme un ensemble de variations sur un même thème, comme l'annonce très clairement le poème-préface significativement intitulé « Préludes autobiographiques ». Ce thème, c'est celui des amours déçues et adolescentes : « aimer-être aimé » est la rengaine qui parcourt le recueil, pour s'épuiser dans un murmure désespéré. Ce qu'il métaphorise surtout, au-delà de son ancrage thématique qui lui sert de prétexte, c'est l'incommunicabilité de toute parole, et particulièrement de toute parole poétique, rabaisée dans sa prétention à dire le monde ou le sentiment ou quoi que ce soit. La « Complainte des Complaintes », avant-dernière du recueil (précédant la « Complainte-Epitaphe »), constitue le point d'orgue de cette logique déficitaire du dire poétique :

Maintenant ! pourquoi ces complaintes ?
Gerbes d'ailleurs d'un défunt Moi
Où l'ivraie art mange la foi ?
Sot tabernacle où je m'éreinte
A cultiver des roses peintes ?
Pourtaut ménage et sainte-table !
Ah ! ces complaintes incurables,
Pourquoi ? pourquoi !

Puis, Gens à qui les fugues vraies
Que crie, au fond, ma riche voix
— N'est-ce pas, qu'on les sent parfois ?—
Attoucheraient sous leurs ivraies
Les violettes d'une Foi,
Vous passerez, imperméables
A mes complaintes incurables ?
Pourquoi ? pourquoi !

Chut ! tout est bien, rien ne s'étonne.
Fleuris donc, ô Terre d'occasion,
Vers les mirages des Sions !
Et nous, sous l'Art qui nous bâtonne,
Sisyphe par persuasion,
Flûtant des christs les vaines fables,
Au cabestan de l'incurable
POURQUOI ! — Pourquoi ?

A défaut de dire et faute d'être entendue, la poésie est alors tressage de voix, espace polyphonique, concert même si l'on considère que le recueil de Laforgue se consomme dans l'instant et s'avoue dans le caractère éphémère de son avènement. Un concert qui donne à entendre, avec toute la distance ironique qui s'impose, les paroles et les bruits du monde : de

la poésie, bien sûr, mais aussi de la liturgie, de la médecine, de la philosophie et même du commerce. Orchestrale et vocale tout à la fois, la poésie de Laforgue exhibe sa facture, tout en la déconstruisant par avance : elle procède essentiellement du *bruitage* (« os sonore mais très nul », dira-t-il dans un autre poème, comme en écho de l’« aboli bibelot d’inanités sonores » de Mallarmé). C’est dire qu’elle dépasse en la brouillant une approche de la musique orphique et harmonieuse : le « vers faux », qui caractérise (ainsi que l’a bien vu Mallarmé) Laforgue participe pleinement de cette mise en crise de toute forme de langage, passe par un surinvestissement dans la signification (entendue comme au-delà du sens et de la signification, mais aussi comme travail sur le signifiant). D’une certaine manière, Laforgue sonne le glas de la médiation entre poésie et musique qui a fait la grandeur du symbolisme depuis Baudelaire. Est-ce un hasard si, une génération plus tard, Apollinaire — et avec lui les poètes de l’Esprit Nouveau — reprendra son bien non plus à la musique, mais à la peinture ? Mais nous sortons là du XIXe siècle, et la modernité s’est faite « modernisme », ce qui implique essentiellement de tout nouveaux rapports épistémologiques entre la poésie, le monde, et la musique.

Le paradigme désirant

De manière très patente, l’art de la variation ou de la fugue qui est au cœur des *Complaintes* exprime ces rapports. J’ai choisi ici d’en faire la démonstration à travers un motif qui relie au sens fort du terme les cinquante poèmes du recueil, l’amour, et l’on verra que sa force symbolique est essentiellement de dépasser la problématique qu’il contient pour en faire le soubassement d’une vision du monde à part entière ; c’est là que se situe au plan historique la valeur de la poétique de la variation chez Laforgue.

Degré zéro: «aimer, être aimé»

Si tant est qu’un livre puisse se réduire à un "sémème virtuel" (Eco 1985:57), *Les Complaintes* contiennent, explicitement, la formule minimale au départ de laquelle les autres complaintes se brodent. Cette formule se trouve très précisément localisée, à l’ultime distique de la "C.-litanies de mon Sacré-Cœur":

Et toujours, mon Cœur, ayant ainsi déclamé,
En revient à sa plainte: Aimer, être aimé!
(OC:613 — nous soulignons)

Ces vers méritent une attention particulière parce que s'y résorbe tout le programme du recueil. "Aimer, être aimé", là est bien la question C'est ce double infinitif que conjugue chaque plainte en proposant une "expansion" particulière¹. On s'étonnera que le sujet n'apparaisse pas ici en toute transparence: il se désigne synecdochiquement par son "Cœur". Pour quelles raisons? Notons tout d'abord la mise à distance qu'il s'impose: objectivant son propre statut, il peut se mettre dans la position de celui qui va parler de quelque chose. Mais, paradoxalement, la distanciation a un effet de rapprochement: par relation métonymique, le sujet juxtapose son activité de parole (se plaindre) et ce qu'il dit (l'amour, ou plutôt le désir d'amour), tout en indiquant une manière de parler (avec le cœur). L'activité "complaignante" s'assimile à la dynamique amoureuse, tout en posant la problématique de l'autre. L'autodésignation rhétorique permet enfin au sujet un abrètement de soi : tout en touchant à ce qu'il a de plus sensible, son cœur, le Je tient à l'écart sa propre sensibilité, ce qui permet en

¹. Rappelons l'hypothèse d'U. Eco selon laquelle "un sémème est un texte virtuel et un texte un sémème en expansion" (1985:57).

outre de la communiquer (et non pas de la dissoudre dans une parole solipsiste). Désignant son activité par le rapprochement métonymique de "Mon cœur"/"sa plainte", l'instance de parole décrit et évalue (assez péjorativement, sur le mode d'une fatalité mécanique: "toujours", "déclamer", "revenir à") sa propre attitude d'énonciation en indiquant tout à la fois, en une formule concise, le cheminement de cette énonciation et la tension qui découle de la synecdochisation de soi.

Venons-en alors à l'objet de la plainte, tel qu'il se présente après les deux points: "aimer, être aimé!". Les infinitifs sont d'importance: se détachant de toute prise sur le réel *hic et nunc*, ils énoncent le degré zéro de l'écriture des *Complaintes*, leur matrice variationnelle, à partir de laquelle le sujet parle et se tait. Mais surtout, les tournures actives et passives, rapprochées paratactiquement (séparées par une virgule sans explicitation de leur relation logique), posent une équivoque. Est-ce la définition d'une quête qu'il faut lire dans cette formule ou les conditions de sa réalisation? Est-ce un double projet que le Je inscrit au programme de son recueil ou est-ce un seul à l'exclusion de l'autre? Veut-il aimer *et* être aimé ou bien se ravise-t-il en ne voulant qu'être aimé (le passif corrigerait alors l'actif)? C'est dans l'indécision de cette sentence, oscillant entre l'actif et le passif, que le ressassement des *Complaintes* s'accomplit et que le sujet trouve matière à parler. Comme l'héroïne de Sainte-Beuve, cité en épigraphe de la "C. d'un certain Dimanche", "(il) ne con(çoit) pas qu'aimer (soit) l'ennemi d'aimer" et il peut faire sien le propos de Mme de Staël, épigraphé en tête de la "C. des Débats mélancoliques et littéraires": "On peut encore aimer, mais confier toute son âme est un bonheur qu'on ne retrouvera plus".

D'une manière plus globale, il convient de lire ces vers dans la potentialité de parole qu'ils condensent. Laforgue semble nous dire ceci : voilà à quoi tiennent les textes que vous lisez, à une parole désirante. Que les verbes "aimer" soient, de manière abrupte, énoncés sans sujet et sans objet (qui aime qui?) signifie que le désir et sa tension constituent le foyer thématique, fictionnel et pragmatique de chaque plainte. Et, effectivement, il n'est guère d'objets ou de situations de parole qui ne soient imprégnés de ce *paradigme désirant*. Le sens même du livre, sa destination, s'inscrit en lui. "Aimer/être aimé", c'est donner et/ou recevoir, en un même geste d'offrande, de don et de contre-don; c'est écrire et être lu. Si l'infinitif ne possède pas en soi de connotation optative, son occurrence phrasique le transforme, par contiguïté et corrélation, en un véritable vœu. Conservons en mémoire ce paradigme et recherchons dans les *Complaintes* les micro-expansions qu'il génère.

Variations sur "Aimer, être aimé"

Tel un air de tête, le syntagme désirant auquel le sujet des *Complaintes* associe sa parole parcourt le recueil et réapparaît une vingtaine de fois. En voici quelques variantes²:

- (1) Oh! pâle mutilé, d'un: qui m'aime me suive!
("Préludes autobiographiques")
- (2) C'est passé. J'aime Tout, aimant mieux que tout m'aime.
("Préludes autobiographiques")
- (3) Elle m'aime, *infiniment!* non d'occasion!
Si non moi, ce serait *infiniment* un autre!
("C. propitiatoire à l'Inconscient")
- (4) O Notre-Dame des Soirs,
Que je vous aime sans espoir!

². Le radical "aim-" se retrouve conjugué 29 fois à travers le recueil, à tous les modes et à tous les temps; le mot "amour" quant à lui, au singulier ou au pluriel, avec ou sans majuscule, apparaît 23 fois. Les variantes qui suivent ne tiennent pas compte des plaintes masquées dans lesquelles le paradigme apparaît sous couvert d'un locuteur-personnage. Cf. notamment la "C. de Faust fils", les plaintes de Pierrot, etc.

- ("C. à Notre-Dame des Soirs")
- (5) Passant oublié des yeux gais, j'aime là-bas...
("C. de l'Ange incurable")
- (6) Hurler avec les loups, aimer nos demoiselles,
Serrer les mains sauvant dans de vagues vaisselles!
("C. de l'Ange incurable")
- (7) J'ai du génie, enfin: nulle ne veut m'aimer
("C. des pubertés difficiles")
- (8) Nulle ne songe à m'aimer un peu
("C. de l'automne monotone")
- (9) L'orchestre du jardin jouait ce "si tu m'aimes"
Que vous savez
("C. des Blackboulés")
- (10) Tiens, j'aimerais les plissés de ta collerette
Sans en venir à bout.
("C. des Bons ménages")
- (11) Edens mûrs, Unique Bohême!
Nous, les beaux anges effrénés;
Elles, des regards incarnés,
Pouvant nous chanter, sans blasphème:
Que je t'aime pour moi-même!
("C. des Cloches")
- (12) Aimer, uniquement, ces jupes éphémères?
Autant dire aux Soleils: fêtez vos centenaires
("C. du Sage de Paris")
- (13) [L'Inconscient]
C'est la grande Nounou où nous nous aimerions
A la grâce des divines sélections
("C. du Sage de Paris")
- (14) 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.
("C. des débats mélancoliques et littéraires")

La formule est immuable, c'est la formulation qui change. La neutralité de l'infinitif actif et passif ("Aimer, être aimé") se charge, à chaque occurrence, d'une attitude axiologisante de la part du sujet. En considérant les variantes selon leur apparition syntagmatique dans le recueil, on s'aperçoit qu'un itinéraire de déception se trace depuis les "Préludes autobiographiques" — (1) et (2) — jusqu'à la "C. des débats mélancoliques et littéraires" (14): l'affirmation initiale ("j'aime Tout") se retourne en un questionnement dépité ("Qui m'aima jamais?"). Le projet de la plainte, d'aimer et d'être aimé, se disloque: si l'énonciateur affirme péremptoirement aimer tout, c'est pour aboutir au constat amer que personne en retour ne l'a récompensé.

Il découle de cette situation que la tension désirante, à défaut de pouvoir venir de l'autre, part du sujet pour se retourner sur lui. C'est ce mouvement d'aller-retour du même au même qu'expriment la plupart des autres occurrences, comme si le désir, pas plus que la parole, ne parvenait à capter l'autre et s'empêchait dans sa propre effectuation. Si le sujet se reconnaît aimant, c'est immédiatement pour souligner l'absence d'objet: il aime en vain, "sans espoir" (4), "là-bas" (5), et le plus souvent une abstraction ("Notre-Dame des Soirs", c'est-à-dire la lune; ou encore "nos demoiselles", vague synecdoque annihilant, par le pluriel, tout objet d'amour). Par ailleurs, il dénie à l'autre la capacité d'aimer, soit qu'"elle" ne veuille pas (7, 8) soit que lui-même se refuse à prendre au sérieux un désir qui ne viendrait pas de lui (3). Le désir — la parole — est donc toujours l'apanage de soi. Nulle communion — nulle communication — n'est possible, si ce n'est dans un non-lieu que désigne l'Inconscient hartmannien (13) et qui infléchit le désir dans le sens d'une régression vers la mère ("la grande

Nounou où nous nous aimerions", 13). C'est à d'autres locuteurs que le sujet confie son fantasme désirant. Dans la "C. des Cloches" il fait dire à "Elles" que l'amour est pour soi, et non pour l'autre (11); de même qu'il fera dire à "Faust fils", dans la complainte du même nom: "Que je m'aime en tes ennuis".

Se pose dans le désir la question de la singularité et de l'identité du sujet. "Aimer, uniquement, ces jupes éphémères?" se demande le "Sage de Paris" (12). La question est déjà trop périlleuse et ne peut qu'amener une réponse absurde et dérisoire. L'adverbe, isolé par des virgules, se détache du verbe "aimer", comme s'il fallait à tout prix préserver l'unicité du sujet — thème récurrent des *Complaintes*. Dès qu'il entre en scène, l'objet d'amour est disqualifié. La femme, "jupes éphémères" (12), "regards incarnés" (11), "demoiselles" éventuellement (6) est constamment morcellée, dans son corps ou par ses vêtements; elle est le contraire de l'unité. Et pourtant, c'est vers elle que tendent le désir et la parole des *Complaintes*. On verra qu'à la femme réelle se substitue, dans l'univers du recueil, la fantasmatique de l'Eternel féminin (qui prendra nom de "Maïa" dans telle complainte, ou de "Maman" dans telle autre). La double attitude de disqualification de l'objet réel et de célébration de l'objet mythique permet au sujet de maintenir en tension son désir, quitte à le vivre comme illusion. Cela l'autorise également à proférer ses plaintes tout en ayant conscience de la vanité de leur parole ("refrain bien impuissant", 14).

En définitive, ce qui ressort de l'analyse des variations sur le paradigme désirant, c'est la puissante machinerie verbale que Laforgue a installée dans son recueil au départ de toutes les virtualités que possède la simple juxtaposition de deux infinitifs: "aimer, être aimé". Virtualité débordante dont le sujet prendra conscience au fil de ses plaintes, au point qu'il devra lui-même y mettre fin.

Mais, objectera-t-on, quelle est la spécificité laforguienne de ce paradigme? Les poètes lyriques n'ont-ils pas de tout temps conjugué le verbe "aimer" à tous les modes? "Je t'aime", comme le signalait N. Ruwet³, n'est-il pas "l'unique transformation de toute poésie"? La dimension généralisable du paradigme ne nous échappe pas. Toutefois, le propre de Laforgue est d'avoir caricaturé le stéréotype dans sa poésie et d'en avoir fait le prisme privilégié à travers lequel se construit une vision du monde à rebours des idées reçues. *Les Complaintes* ne constituent pas un recueil de poèmes d'amour; aucune femme n'y est célébrée; le sentiment amoureux y est ridiculisé. En revanche, les relations humaines et, plus globalement la réalité, sont perçues à travers le regard désirant d'un sujet qui projette en elles, jusqu'à saturation, son imaginaire. "Aimer, être aimé" est la métaphore de la discordance que le sujet entend établir entre lui et le réel, et qui ne peut déboucher que sur un lyrisme du refus, de la rupture et du désenchantement. Rien ni personne n'est jamais digne d'"être aimé", ce qui n'empêche nullement celui qui parle d'aiguiser sa sensibilité à tout ce qui relève du désir. Le registre de l'Eros devient donc un prisme à travers lequel se construit toute une vision du monde, y compris dans le ressassement. Telle est finalement la valeur, poétique, historique de cette parole qui monte en vrille et en variations : Laforgue, dans la lignée d'un Lautréamont, d'un Corbière, d'un Cros, d'un Rimbaud porte en crise le langage poétique, non seulement son code qu'il martyrise dans ses formes et son répertoire mais dans ses fondements langagiers — trouver un langue, comme disait Rimbaud, c'est la grande affaire des poètes de la modernité, et de Laforgue tout particulièrement. Je terminerai en rappelant ce qu'il disait dans un texte sur Paul Bourget de cette poétique de la langue à venir :

³. «Analyse structurale d'un poème français», *Linguistics*, n°3, 1964, cité par R. Barthes in *Sollers écrivain*, Paris, Seuil, 1979, p.13, note 1.

Ecrire! Comment? Qu'est-ce que la langue? Où commence-t-elle, où finit-elle? Du moment que dans la langue ont débordé la musique, la sculpture, la peinture, la gravure, l'orchestrique, l'architecture, l'orfèvrerie, l'art des parfums, toutes les langues, où prendre la langue écrite? Nous lui voulons désormais tous les claviers de la vie, et nous en sommes encore à l'enfance . [...]

Heureux les simples ! Heureux le berger des hauteurs qui a les étoiles pour bonnes amies et rêve en une langue bornée, mais infinie, mais pour lui adéquate à ses étoiles⁴.

⁴. Texte publié par Daniel Grojnowski, “Un inédit de Jules Laforgue : Paul Bourget (1882)”, *Revue d'Histoire littéraire de la France*, juillet-août 1972, p. 696 ; OC, III, p. 129-131.