

A la découverte d'un auteur du second rayon : une étude du « Cid » de Georges Fourest

Georges Fourest s'était rendu célèbre à la fin du dix-neuvième siècle par des lectures de ses textes dans les cabarets littéraires où s'égayait la décadence finissante. Il publia tardivement (en 1909) un premier recueil, *La Nègresse blonde*¹, qui confirma une notoriété au fond assez ambiguë. En effet, s'il n'est pas un auteur auquel on pense prioritairement lorsqu'est envisagée la production poétique de la fin du dix-neuvième siècle et du début du vingtième, Georges Fourest semble néanmoins avoir traversé les époques et les modes. Son œuvre poétique a bénéficié de rééditions successives, qui lui assurent, encore aujourd'hui, une visibilité éditoriale minimale². Elle dispose d'un public, certes restreint, mais de lecteurs fervents, qui ne sont pas loin de lui vouer un véritable culte³.

A partir des années 1990, l'œuvre de Fourest connaît une curieuse fortune scolaire. Des poèmes de Fourest ont effectivement acquis droit de cité dans des manuels conçus pour le collège comme pour le lycée⁴. Cette présence de Fourest ne résulte sans doute pas seulement – ou pas tellement – de la reconnaissance accrue d'une œuvre jusqu'ici ignorée par l'Institution scolaire. Le phénomène découlerait plutôt de caractéristiques propres à l'enseignement des Lettres tel qu'il est censé être pratiqué actuellement. Dans les programmes comme dans les manuels, en effet, l'accent est mis sur l'enseignement des pratiques discursives, et non plus sur la découverte d'une œuvre pour elle-même et dans son contexte historique. Une des conséquences de cette orientation pédagogique est la valorisation de catégories de discours jusqu'ici peu présentes dans l'enseignement de la littérature, et au nombre desquelles figure la parodie⁵. Un second corollaire est la faveur accordée à l'action, à la tâche à accomplir, c'est-à-dire parfois à une tâche d'écriture dont la réalisation peut s'avérer délicate pour des lycéens. Si Fourest a pu se glisser dans ces chrestomathies d'un nouveau genre, c'est donc avant tout comme illustrateur commode d'une catégorie discursive précise que constituerait le parodique. Une telle approche peut générer certains malentendus tant théoriques qu'historiques ou pédagogiques. Aux yeux des élèves, elle risque en outre de réduire à une fonctionnalité discursive une œuvre qui vaut beaucoup mieux que cela. Or, comme eût dit Barthes, la saveur – d'un

¹ Paris, Albert Messein, 1909. Mon édition de référence est celle parue chez José Corti (Paris, 1997).

² A partir de 1935, l'éditeur de Fourest est José Corti, qui édite *Le Géranium ovipare*, son second recueil poétique, et qui réédite *La Nègresse blonde* ainsi que son livre de contes, *Contes pour les satyres*. Les trois ouvrages sont toujours disponibles chez cet éditeur. *La Nègresse* et *Le Géranium* ont également fait l'objet d'une réédition chez Grasset, dans la collection des Cahiers Rouges, respectivement en 1998 et en 2000.

³ Georges Fourest n'est pas dénué de lecteurs illustres : au philosophe Jean-François Revel (cf. « Discours de réception. Réponse de M. Marc Fumaroli au discours de M. Jean-François Revel », Académie française, 11 juin 1998) et au poète belge Jean-Pierre Verheggen s'ajoute... Jacques Chirac qui déclara récemment avoir su « par cœur *La Nègresse blonde* » et avoir fait de Fourest un de ses poètes préférés avec Francis Carco (cf. Pierre Péan, *Chirac, l'inconnu de l'Élysée*, Paris, Fayard, 2007, pp. 161-162).

⁴ Voir notamment Alain Duchesne et Thierry Leguay, *Petite fabrique de littérature*, Paris, Éditions Magnard, 1990, p.35 ; Daniel Bessonnat (*et al.*), *Maîtrise de l'écrit 6^e*, Paris, Nathan, 1994, p. 222, et *Maîtrise de l'écrit 5^e*, Paris, Nathan, 1995, p. 234; Christian Desainghislain (*et al.*), *Français littérature*, Paris, Nathan, 2003, p. 403; Hélène Sabbah (*et al.*), *Littérature 1^{ère}. Des textes aux séquences*, Paris, Hatier, 2005.

⁵ Sur cette question, voir *Le débat. Comment enseigner le français*, n°135, mai-août 2005, en particulier les contributions de Tzvetan Todorov (« Livres et vivre », pp. 52-63) et de Hélène Merlin-Kajman (« Combien de mots », pp. 106-122).

texte – se nourrit aussi d’un savoir – littéraire⁶: c’est ce que je m’attacherai à démontrer en revenant sur le texte le plus cité et le plus commenté de Fourest qu’est « Le Cid⁷ » :

Le Cid

Va, je ne te hais point.
P. Corneille.

Le palais de Gormaz, comte et gobernador,
est en deuil : pour jamais dort couché sous la pierre
l’hidalgo dont le sang a rougi la rapière
de Rodrigue appelé le Cid Campeador.

Le soir tombe. Invoquant les deux saints Paul et Pierre
Chimène, en voiles noirs, s’accoude au mirador
et ses yeux dont les pleurs ont brûlé la paupière
regardent, sans rien voir, mourir le soleil d’or...

Mais un éclair, soudain, fulgure en sa prunelle :
sur la plaza Rodrigue est debout devant elle !
Impassible et hautain, drapé dans sa capa,

le héros meurtrier à pas lents se promène :
« Dieu ! » soupire à part soi la plaintive Chimène,
« qu’il est joli garçon l’assassin de Papa ! »

L’hypothèse de lecture admise par l’Institution scolaire consiste à voir dans « Le Cid » une *parodie* – soit simplement une parodie de la pièce éponyme de Corneille, soit une parodie plus hybride et plus complexe, par laquelle Fourest réécrirait *Le Cid* à la manière d’un autre auteur que Corneille, en l’occurrence le poète parnassien José Maria de Heredia⁸. Ces qualifications ne sont pas démontrées et reposent plutôt sur un faisceau d’impressions. L’épigraphe célébrissime et des indices thématiques élémentaires – mort du comte des mains du Cid, amour ou désir de Chimène pour Rodrigue malgré le crime commis – appuient l’idée d’une transposition de la tragicomédie cornélienne. D’autre part, le texte a une coloration parnassienne du fait de la forme utilisée, le sonnet, forme fixe brillamment pratiquée par Heredia, et du fait de références hispanisantes qui, à leur tour, imiterait l’écriture du poète des *Trophées*. Chacun de ces points mérite d’être débattu et analysé.

La notion de parodie est elle-même souvent employée sans recouvrir une définition précise – quand ce n’est pas pour désigner des réalités textuelles contradictoires. Dans *Palimpsestes*, Genette rappelle que, *stricto sensu*, la parodie consiste à appliquer un texte noble ou le style noble d’une œuvre à un sujet vulgaire. Son processus rhétorique est l’inverse de celui du travestissement burlesque, qui a

⁶ Roland Barthes, *Leçon*, Paris, Le Seuil, coll. Points n°205, 1989, p.46.

⁷ *Op. cit.*, p. 89.

⁸ Duchesne et Leguay citent « Le Cid » dans le chapitre consacré à la parodie. Sabbah reprend l’hypothèse de la pièce de Corneille réécrite à la manière d’Heredia, ce qui lui fournit l’occasion de demander aux lycéens de faire de même : réécrire une œuvre célèbre dans le style d’une autre...

pour objectif d'appliquer à un sujet noble un style familier ou vulgaire⁹. Aussi Genette considère-t-il que le « Carnaval de chefs-d'œuvre », partie de *La Négresse blonde* où figure « Le Cid », offre pour l'essentiel des exemples de travestissements burlesques tels qu'avait pu en pratiquer Scarron au dix-septième siècle¹⁰. Entre 1648 et 1652, Scarron publie effectivement les huit livres de son *Virgile travesti*, transposition en octosyllabes et en style vulgaire de l'*Énéide*. Plusieurs caractéristiques de l'écriture scarronienne se retrouvent dans des poèmes du « Carnaval de chefs-d'œuvre », en particulier dans « Phèdre », « Andromaque » et « Bérénice » : la pratique de l'octosyllabe – vers des genres comiques, alors que l'alexandrin est le vers noble –, le recours à un style familier et la présence d'anachronismes. Les amplifications et digressions de Scarron font place cependant, chez Fourest, à de très désinvoltes résumés et réductions. De même disparaissent les commentaires d'auteur sur son propre texte, qui émaillaient assez fréquemment le texte de Scarron.

Formellement, « Le Cid » s'avère sensiblement différent. Écrit en alexandrins, il se plie à cette forme éminemment valorisée et licite qu'est le sonnet. Or, si l'on examine les poèmes des *Trophées* où Heredia évoque le Cid, l'on s'aperçoit qu'il ne s'agit jamais de sonnets. Dans *Les Trophées*, la légende du Cid intervient dans le « Romancero », cycle de trois longs poèmes composés en terza rima. Ce n'est donc pas une forme déterminée qui constitue chez Heredia l'hypotexte de Fourest, mais plutôt un décor, des bribes de texte, des rimes. Ces éléments apparaissent dans la dernière pièce du « Romancero », « Le Triomphe du Cid¹¹ ». C'est le moment du deuil pour Chimène, du retour triomphal pour Le Cid, et de la confrontation des deux jeunes gens. Des fragments du poème de Fourest semblent faire écho au début du texte d'Heredia. L'incipit des deux textes est similaire, mais Fourest insiste sur le deuil, là où Heredia met l'accent sur le triomphe :

Le palais de Gormaz, comte et gobernador,
est en deuil [...]

Les portes du palais s'ouvrirent toutes grandes,
Et le roi Don Fernan sortit pour recevoir
Le jeune chef rentrant avec ses vieilles bandes.

Dans le deuxième tercet d'Heredia, le vers « Les femmes aux balcons se penchent pour mieux voir » ne laisse pas de rappeler celui de Fourest où « Chimène en voiles noirs s'accoude au mirador ». Une relation plus manifeste se révèle par la suite avec la reprise inversée de la rime *d'or* :: *Campeador* :

Il a tout pris, pillé, rasé, brûlé, de l'Èbre
Jusques au Guadiana qui roule un sable d'or,
Et de l'Algarve en feu monte un long cri funèbre.

Il revient tout chargé de butin, plus encor
De gloire, ramenant cinq rois de Morérie.
Ses captifs l'ont nommé le Cid Campeador.

⁹ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, coll. Points n°257, 1992, p.35.

¹⁰ Genette, *op.cit.*, pp. 78-91, spécialement pp. 89-91 en ce qui concerne Fourest.

¹¹ José-Maria de Heredia, *Les Trophées*, Paris, Lemerre, 1893, pp. 165-170.

Dans les deux textes, trois vers séparent les rimes, qui se lisent d'une strophe à l'autre. L'évocation de Chimène et la scène d'échange des regards font également l'objet d'un jeu intertextuel. Chez Heredia, il s'agit de deux passages distincts, entrecoupés par une longue tirade de Chimène – sur quatre tercets – où la jeune fille réclame « vengeance et justice plus prompte ! » :

Il [le Cid] s'avancait, charmé du glorieux accueil...
Tout à coup, repoussant peuple, massiers et garde,
Une femme apparut, pâle, en habit de deuil.

Ses yeux resplendissaient dans sa face hagarde,
Et, sous le voile épars de ses longs cheveux roux,
Sanglotante et pâmée, elle cria : – Regarde !

[...]

Car d'un geste rigide elle montrait du doigt
Cid Ruy Diaz de Bivar qui, du haut de sa selle,
Lui dardait un regard étincelant et droit.

Et l'œil sombre de l'homme et les yeux clairs de celle
Qui l'accusait, alors se croisèrent ainsi
Que deux fers d'où jaillit une double étincelle.

Chez Fourest, la tirade se réduit au – presque célèbre – soupir final de Chimène : « Dieu ! [...] / Qu'il est joli garçon l'assassin de papa ! » La clausule familière dégonfle ici péremptoirement la solennité qui caractérisait l'hypotexte parnassien. Elle n'est pas la seule à le faire. Le lecteur a déjà décelé des indices de l'humour du poème dans les hispanismes de fantaisie auquel le poète recourt. A l'exotisme érudit d'Heredia, Fourest oppose un espagnol quasi macaronique, constitué de mots proches du français et dont le sens est transparent – ainsi de « gobernador » et d'« hidalgo », pour ne pas parler de « mirador », de « plaza » et de « capa ».

Ecrivant un sonnet, Fourest se soumet à une économie du texte radicalement différente de celle des trente-quatre tercets et un vers d'Heredia. Dans « Le Cid », l'échange des regards (« Mais un éclair, soudain, fulgure en sa prunelle ») génère une tension sexuelle qui est pratiquement absente du « Triomphe » et qui est confirmée par la déclaration finale, mi-coquine mi-ingénue, de Chimène. L'« éclair » dans les yeux – la circulation des regards – peut se lire comme la synecdoque d'une rencontre érotique. L'hypothèse est confortée par la référence à un hypotexte tout différent, le sonnet – justement – « A une passante » de Baudelaire¹² :

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet ;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

¹² Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Paris, LGF, Le Livre de Poche n°677, p.223

Un éclair... puis la nuit ! – Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ?

Ailleurs, bien loin d'ici ! trop tard ! *jamais* peut-être !
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais !

Le lieu de convergence des deux textes est évidemment l'« éclair » – « Un éclair »/ « Mais un éclair » – dans le premier vers du premier tercet. Le début des tercets est un endroit stratégique, où se produit traditionnellement une transition forte, ce que l'on appelle parfois la bascule du sonnet. Il n'est pas anodin que cette bascule soit presque identique dans « Le Cid » et dans « A une passante », poème qui évoque, soulignons-le, une infiniment brève rencontre amoureuse dont le climax érotique est représenté par un échange de regards. On notera encore que la passante est, comme Chimène, « en grand deuil » et que chacun des poèmes se conclut sur une exclamation – de déploration ou de regret.

Lorsqu'il a composé « Le Cid », Fourest s'est peut-être souvenu d'un autre poème de Baudelaire. Comme le fait remarquer Rodiek¹³, le terme « rapière » n'est pas utilisé par Corneille, qui lui préfère le plus attendu « épée ». En revanche, la paire de rimes *pierre :: rapière* se trouve chez Baudelaire dans « Don Juan aux enfers¹⁴ » :

Frissonnant sous son deuil, la chaste et maigre Elvire,
Près de l'époux perfide et qui fut son amant,
Semblait lui réclamer un suprême sourire
Où brillât la douceur de son premier serment.

Tout droit dans son armure, un grand homme de pierre
Se tenait à la barre et coupait le flot noir ;
Mais le calme héros, courbé sur sa rapière,
Regardait le sillage et ne daignait rien voir.

A nouveau la femme est en deuil, et c'est d'un regard – ici non concédé – entre les amants qu'il est question. Notons que Don Juan « ne daignait rien voir » comme les yeux de Chimène initialement « regardent sans rien voir ». Les indices textuels et thématiques qui rapprochent Fourest de Baudelaire sont riches d'enseignement. Ils montrent à quel point Fourest se révèle plus proche d'une érotique moderniste que des débats moraux qui sont au cœur de la pièce de Corneille et qu'Heredia a reproduits avec le souffle et la majesté qui lui sont propres. Moderne, Fourest l'est aussi par les clins d'œil que charrie son écriture, et en particulier par sa pratique ludique de la rime. Effectivement, la rime *pierre :: rapière* n'est pas qu'un possible souvenir de Baudelaire. En relation avec d'autres mots, elle participe à la littérisation du texte – lequel s'affiche, se donne à voir de diverses façons pour ce qu'il est : le poème du Cid,

¹³ Christoph Rodiek, « Georges Fourest : Le Cid. Eine Klassikerpersiflage » in Steinbach Marion, Risse Dorothee, *La poésie est dans la vie : Flanerie durch die Lyrik beiderseits des Rheins*, Bonn, Romanistischer, Abhandlungen zur Sprache und Literatur, 2000, p.83. Rodiek cite cet exemple de Corneille (v.858-859):

DON RODRIGUE:

Après ne me répons qu'avec cette épée.

CHIMÈNE:

Quoi ? du sang de mon père encore toute trempée !

¹⁴ *Op. cit.*, pp.29-30

le poème où Chimène désire Rodrigue, le poème où Pierre Corneille et Georges Fourest s'unissent pour dire le désir de Chimène.

En épigraphe de son sonnet, Fourest a placé la célèbre litote de Chimène « Va, je ne te hais point ». Il a pris soin de noter qu'elle était de « P. Corneille » sans indiquer toutefois de référence plus précise. Le mot est évidemment connu, des lecteurs cultivés comme des cancre – enfin de ceux de l'époque où le poète écrit. Du reste, généralement, Fourest n'hésite pas à prendre certaines libertés avec les citations et se soucie souvent peu de fournir des références précises¹⁵. Or, dans le cas présent, il n'a pas indiqué simplement que la citation était de « Corneille », mais de « P. Corneille » – et ce, alors qu'il n'a aucune habitude en la matière, qu'il peut donner le prénom et le nom, le nom seul, l'initiale du prénom, l'initiale du nom et du prénom voire rien du tout. Il n'a pas non plus noté « P. Corneille » pour éviter la confusion avec un « T. Corneille », puisqu'il n'est que trop su que *Le Cid* et son « Va, je ne te hais point » sont de Pierre et non de Thomas – Thomas l'aveugle, que nul ne lit plus. S'il est une valeur particulière à ce « P. », il faut la chercher dans les rimes mêmes du poème, où le ludisme s'opère à plusieurs niveaux. Dans les quatrains, en effet, Fourest, fait rimer « la pierre » avec « rapière », comme on l'a vu, et « Saints Paul et Pierre » avec « la paupière ». S'il conserve naturellement l'homophonie des rimes dans les quatrains, mais en modifiant leur position (abba, baba), il élabore une symétrie, sur un plan graphique, d'un quatrain à l'autre : *Pierre* :: (pau)pière succède effectivement à *pierre* :: (ra)pière. D'un quatrain à l'autre également se constate une rime sur homonyme, *pierre*:: *Pierre*, qui reproduit en l'inversant le jeu de mot biblique : « Tu es Pierre, et sur cette pierre je bâtirai mon église¹⁶ ». Enfin, phoniquement, [pjɛr] est présent au moins par inclusion dans les quatre finales de vers. On peut dès lors se demander si la rime n'exerce pas une fonction similaire à celle d'un acrostiche. Elle dit et redit que nous lisons le poème de Pierre (Corneille) – prénom qui ne fut jamais mieux noté, dans l'épigraphe, que par sa seule initiale, puisque c'est elle qui invite à chercher Pierre (Corneille) dans le poème.

Dans un ordre d'idées semblable, il serait même permis de voir dans le « soleil d'or » qui conclut le second quatrain un autre clin d'œil fourestien. On se rappellera que Fourest se fit connaître, à ses débuts, lors d'une Soirée de la revue *La Plume* où il récita son « Épître falote et testamentaire pour régler l'ordre et la marche de mes funérailles¹⁷ ». La séance eut lieu au sous-sol d'un établissement qui était situé Place Saint-Michel à Paris et qui s'appelait... le *Soleil d'Or*¹⁸. Le syntagme « le soleil d'or » s'avère certes pleinement signifiant dans l'économie du texte, mais il n'est pas interdit d'y déceler quelque discrète œillade de l'auteur – manière de dire que c'est Georges ici qui assume le poème de Pierre, et s'en amuse.

Au terme de cette lecture, « *Le Cid* » semble s'être éloigné quelque peu des clichés rapides et réducteurs pour mieux faire appréhender l'intérêt – à mes yeux, majeur – de l'entreprise poétique fourestienne. Loin de n'être qu'une collection de parodies ou de pastiches, l'œuvre de Fourest doit en réalité plutôt s'envisager comme une invitation à se (re)plonger éperdument dans la littérature, à l'histoire de laquelle

¹⁵ Pour rappel, la citation provient de la scène 4, acte III (v. 963).

¹⁶ Calembour assez peu divin, comme l'on sait, puisqu'il ne fonctionne nulle part mieux qu'en français (Mathieu, 16.18-19).

¹⁷ *La Négresse blonde*, op. cit., pp.117-121.

¹⁸ L'événement dut se produire en 1892. Cf. à ce propos la « Préface » de Willy à *La Négresse blonde* (op. cit., pp. 11-14). Voir aussi François Caradec, *Feu Willy avec et sans Colette*, Paris, Jean-Jacques Pauvert/Carrère, 1984, pp. 41-42.

elle pourrait offrir une facétieuse introduction. C'est en cela qu'elle doit concerner collégiens et lycéens.