

**Madeleine Guy**

ATER à l'Université Rennes 2

## **Jules Laforgue : une imagination œuvrant au sein de la Bibliothèque**

### **Résumé**

En ayant massivement recours à la réécriture, Jules Laforgue place son recueil de nouvelles, *Moralités légendaires*, au cœur de la Bibliothèque. Mais, en dépit des apparences, les multiples reprises et les associations intertextuelles qu'elles génèrent ne relèvent pas d'un caprice de l'auteur, ni d'une volonté de soumettre les diverses traditions à un relativisme généralisé. La sélection et la combinaison des éléments retravaillés reposent avant tout sur la reconnaissance préalable, par le lecteur qu'est Laforgue, d'analogies entre les œuvres premières et sa propre pensée, et sur celle d'analogies entre les différents intertextes. En cela, son volume est un formidable exemple du travail de l'imagination, au sens où, selon Charles Baudelaire, la « reine des facultés » est avant tout la capacité à mettre au jour des rapports non évidents entre plusieurs objets.

### **Mots-clés**

Jules Laforgue - *Moralités légendaires* – imagination – analogies – mémoire

### **Abstract**

By rewriting a great number of texts, Jules Laforgue places his collection of novellas, *Moralités légendaires*, at the heart of the Library. But, despite appearances, the reworking and the intertextual associations do not merely rest upon the author's fancy, or his will to relativize all traditions. Above all, Laforgue chooses and combines such elements because, as a reader, he has been sensible to the echoes called forth in his mind by these texts and because he has perceived various links between them. Therefore, his book is a true example of the work of imagination, insofar as, according to Charles Baudelaire, "the queen faculty" is the art of detecting connections that are not obvious.

### **Key-words**

Jules Laforgue - *Moralités légendaires* – imagination – analogies – memory

C'est en connaissance de cause que le jeune Jules Laforgue décide, au tournant des années 1880, de consacrer sa vie à l'écriture<sup>1</sup>, car il partage avec ses contemporains et collègues le sentiment d'entrer trop tard en littérature. Pour les auteurs de la dernière partie du XIX<sup>e</sup> siècle, en effet, qui ont l'impression de vivre la fin d'un monde plus encore que la fin d'un siècle<sup>2</sup>, croient assister à l'épuisement des forces vives et intellectuelles, et pensent leur époque en termes de *Décadence*, la Bibliothèque se dresse comme une montagne, trop vaste et trop pleine pour y trouver une place, trop encombrée de chefs-d'œuvre pour pouvoir, à leur tour, y ajouter une œuvre originale<sup>3</sup>. Ces écrivains, rappelle Dominique Pety, se confrontent inévitablement à l'interrogation suivante : « Est-il encore possible de créer quand on a déjà [...] tant hérité ? »<sup>4</sup>. Comme eux, Laforgue se heurte au paradoxe de vouloir « faire de l'original à tout prix »<sup>5</sup> tout en constatant – avec une acuité que rendent plus profonde les deux siècles écoulés depuis La Bruyère – que « Tout est dit »<sup>6</sup>. Pourtant, il ne veut ni ne peut se résoudre au silence, tout en sachant que, pour créer, il devra composer avec la masse du *déjà-écrit*.

---

<sup>1</sup> « [S]on seul but est de devenir littérateur », comme il l'écrit dans une lettre à l'Administrateur de la Bibliothèque Nationale, en date du 21 juillet 1879 (*Œuvres complètes*, Édition chronologique intégrale, t. I, Jean-Louis Debauve, Daniel Grojnowski, Pascal Pia et Pierre-Olivier Walzer, (éd.), Lausanne, L'Âge d'homme, 1986, p. 684). Les références futures à cette édition seront notées *OC* suivi du numéro de tome.

<sup>2</sup> « L'âme décadente, forme moderne du "mal" romantique, traduit une crise collective dont les racines plongent au plus profond de la pensée du siècle. Et l'on s'explique que, là où certains n'ont cru voir qu'attitude ostentatoire, esthétisme et goût de l'artificiel, d'autres aient pu déceler les signes d'un tourment caché. » (Guy Michaud, *Message poétique du Symbolisme*, Paris, Nizet, 1961 [1947], p. 9).

<sup>3</sup> Si cette exigence d'originalité est relativement récente, puisqu'elle est un héritage du Romantisme, elle n'en demeure pas moins forte à une époque où le plagiat commence à être théorisé.

<sup>4</sup> Dominique Pety, *Les Goncourt et la collection. De l'objet d'art à l'art d'écrire*, Genève, Droz, 2003, p. 223.

<sup>5</sup> Comme il l'écrit à sa sœur, [14 mai 1883], *OC* I, p. 822.

<sup>6</sup> Jean de La Bruyère, *Les Caractères ou Les mœurs de ce siècle*, « Des ouvrages de l'esprit », 1696 : « Tout est dit, et l'on vient trop tard depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes qui pensent. » Laforgue émet un avis semblable dans un article de critique littéraire : « Tout est d'avance un lamentable cliché. » (« Critique littéraire », « Paul Bourget », *OC* III, p. 130).

Cette confrontation à la Bibliothèque, il l'entreprendra de manière radicale puisque la matière de la plupart de ses œuvres sera, pour tout ou partie, une matière empruntée à d'autres. Non pas au sens de Julia Kristeva, et Roland Barthes après elle, pour qui tout texte est écrit, de manière diffuse, à partir de ceux qui le précèdent, mais dans un rapport conscient et identifiable par le lecteur *a posteriori*. Cette tendance prendra toute sa mesure avec le dernier ouvrage qu'une mort prématurée lui laisse publier : les *Moralités légendaires*. Le recueil de nouvelles se donne comme réécriture de quelques grands textes : *Hamlet* de Shakespeare, le livret de l'opéra *Lohengrin* de Wagner, « Hérodiade » de Flaubert, quelques épisodes des *Métamorphoses* d'Ovide. Mais ceux-ci ne constituent que « la partie émergée de l'iceberg » des ouvrages retravaillés par Laforgue, qui se comptent par dizaines et appartiennent à tous les domaines de l'écrit, de la poésie aux textes scientifiques<sup>7</sup>. Il en ressort, à la lecture, une singulière impression « de profusion et d'anarchie »<sup>8</sup>, dont les anachronismes répétés ne sont que la cause la plus manifeste.

Pourtant, si le lecteur accepte de se faire érudit, s'il acquiert une connaissance de première main des intertextes utilisés par Laforgue, il s'aperçoit que, par-delà les distances temporelles et les divergences génériques, ceux-ci entretiennent des liens profonds, bien que non évidents, des liens que l'auteur a su percevoir. Ces analogies, qui ont conduit Jules Laforgue à rapprocher, dans son œuvre, des textes de toutes les origines et

---

<sup>7</sup> « L'intertextualité [est une] condition de tout texte, quel qu'il soit [...] ; l'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets. » (Roland Barthes, « Texte (Théorie du) », *Encyclopaedia Universalis*, 1973, cité dans *L'intertextualité. Choix de textes et commentaires*, par Sophie Rabau, Paris, Flammarion, Corpus GF, 2002. p. 59). Voir aussi Julia Kristeva, *Sémiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

<sup>8</sup> Une approche comme celle de l'hypertextualité, ainsi que la théorise Gérard Genette, n'est donc pas satisfaisante pour notre auteur, puisque cette démarche nous conduirait à identifier un unique texte transformé pour chacune de ses nouvelles. En effet, le rapport hypotexte/hypertexte, qu'étudie le critique, est avant tout un rapport binaire d'une œuvre à une autre ou, du moins, d'un auteur à un autre (voir Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982).

<sup>9</sup> Daniel Grojnowski, « Le Démon de l'«originalité» », dans *Laforgue aujourd'hui*, James Hiddleston, (éd.), Paris, José Corti, 1988, p. 21.

de toutes les provenances, font de son volume une parfaite illustration du travail de l'imagination, cette « reine des facultés »<sup>10</sup>, « qui [selon les mots de Charles Baudelaire] perçoit [...], en dehors des méthodes philosophiques, les rapports intimes et secrets des choses »<sup>11</sup>, qui « décompose toute la création, et, avec les matériaux amassés et disposés suivant des règles dont on ne peut trouver l'origine que dans le plus profond de l'âme, [...] crée un monde nouveau »<sup>12</sup>. La seule spécificité de l'imagination laforguienne étant que son domaine d'action – la « création » qu'elle « décompose » – est limité aux dimensions de la Bibliothèque.

### **Sous l'apparente fantaisie de la reprise, une chambre d'écho imaginative**

Ce qui frappe immédiatement le critique lorsqu'il considère les intertextes qu'il a pu repérer dans les *Moralités légendaires*, c'est leur multiplicité, leur diversité et, semble-t-il, leur disparité. Ainsi Daniel Grojnowski écrit-il que « l'ouvrage emprunte à toutes les sources, [qu']il compile et pille, se donne comme recueil de morceaux choisis, comme pot-pourri de genres, de procédés, de styles »<sup>13</sup>. On lit encore, dans la présentation de l'ouvrage en livre de poche, que le recueil a un « aspect quelque peu hétéroclite d'échantillonnage bigarré, de feuilletage composé de strates mal assorties »<sup>14</sup>. La conclusion tirée de ce constat est généralement que le principe auquel obéissent le choix des différents textes-sources et leur collocation dans un même récit, voire dans un même syntagme, serait « le mouvement imprédictible de la libre fantaisie »<sup>15</sup> laforguienne, d'où procèderait une esthétique de la bigarrure et du mélange

---

<sup>10</sup> Selon l'expression de Charles Baudelaire dans son « Salon de 1859 », *Œuvres complètes*, t. II, Claude Pichois, (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 620.

<sup>11</sup> Charles Baudelaire, « Notes nouvelles sur Edgar Poe », *op. cit.*, p. 328.

<sup>12</sup> Charles Baudelaire, « Salon de 1859 », *op. cit.*, p. 621.

<sup>13</sup> Daniel Grojnowski, « Le Démon de l'“originalité” », *op. cit.*, p. 22.

<sup>14</sup> Daniel Grojnowski et Henri Scepi, « Présentation », dans Jules Laforgue, *Moralités légendaires*, Daniel Grojnowski et Henri Scepi, (éd.), Paris, GF Flammarion, 2000, p. 36.

<sup>15</sup> *Ibid.*

clownesque<sup>16</sup>, « accumul[ant] [l]es citations délibérément dépareillées »<sup>17</sup>, multipliant à profusion les « collages incongrus »<sup>18</sup>. Aussi les métaphores qui fleurissent sous la plume de la critique sont-elles celles du patchwork et de « l'habit d'Arlequin »<sup>19</sup>.

Il est indéniable qu'à la lecture, la très grande diversité des intertextes retravaillés et celle, tout aussi grande, de leur époque d'origine ne laisse pas de surprendre. Et comment pourrait-il en être autrement, lorsque l'on entend un prince Hamlet appeler des « prolétaires » à la révolte<sup>20</sup>, qu'on rencontre une Elsa vestale d'un culte païen et sélénique<sup>21</sup>, ou une Syrinx dont les « grands yeux annoncent [...] le christianisme »<sup>22</sup> ? Mais, en réalité, l'incohérence et le fumisme apparents – notamment dus au fréquent recours aux anachronismes – fonctionnent comme un leurre, un voile chatoyant et déconcertant destiné à trier les lecteurs – et notamment à « éloigner le bourgeois »<sup>23</sup> –, comme un trompe-l'œil au-delà duquel seuls les plus pugnaces (les érudits) ou les plus au fait des lectures laforgiennes (ses amis) arrivent à voir.

Car, bien qu'il lise des centaines de livres, Jules Laforgue ne les réactive pas tous dans son recueil de nouvelles. Même si la masse des intertextes est grande et variée, des noms, des textes reviennent plusieurs fois. Et, en ce qui concerne les ouvrages

---

<sup>16</sup> Alissa Le Blanc affirme que l'auteur des *Moralités* « s'accorde la plus grande liberté dans le traitement [des] vieux canevas, en privilégiant le disparate, l'hétéroclite et le composite, dans une écriture placée sous le signe de l'hybridation. » (*Poncif et novation dans l'œuvre de Jules Laforgue*, thèse de doctorat sous la direction d'Éric Benoît, Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2008, p. 401). Déjà Daniel Grojnowski notait : « [C]'est en fantaisiste qu'il traite ces sujets consacrés » (« Moralité de la parodie », *Critique*, n° 368, janvier 1978, p. 65).

<sup>17</sup> Daniel Grojnowski et Henri Scepi, « Présentation », *op. cit.*, p. 46.

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> Respectivement Daniel Grojnowski, « Le Démon de l'originalité », *op. cit.*, p. 21 et Daniel Grojnowski, *Jules Laforgue et l'« originalité »*, Neuchâtel, À la Baconnière, coll. « Langages », 1988, p. 221. Le critique précise : « La surface du texte arbore un tissu fait de pièces rapportées (transférées, transformées, appliquées) » (*ibid.*).

<sup>20</sup> Jules Laforgue, *Moralités légendaires*, Daniel Grojnowski et Henri Scepi, (éd.), Paris, GF Flammarion, 2000, p. 72-73.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 111-113.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>23</sup> Ainsi que Jules Laforgue l'écrit lui-même au sujet des *Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire (« Critique littéraire », « Baudelaire », *OC* III, p. 171).

qu'il réécrit de manière substantielle, il sélectionne les éléments qu'il veut réutiliser, n'en conservant que certains aspects, en éliminant d'autres. Les raisons qui président à ces choix correspondent à un processus particulier de lecture, une lecture qui est, selon Luc Fraisse, le propre des hommes de lettres : « Détournant [...] à son compte, en un sens spécifique, la formule générale selon laquelle "chaque lecteur est, quand il lit, le propre lecteur de soi-même", l'écrivain ne retient de ses lectures qu'à peu près ce qui est en rapport avec son cheminement intérieur »<sup>24</sup>. À la différence du lecteur ordinaire, qui se laisse davantage aller aux suggestions du texte, l'écrivain utilise la lecture comme une chambre d'écho personnelle et porte sur les œuvres d'autrui un regard spécifiquement orienté, n'y recherchant – ou du moins n'en conservant – que les éléments qui entrent en résonance avec sa « voix intérieure »<sup>25</sup> ou, pour le dire autrement, avec son paysage mental. « [L]es parties inassimilables disparaissent noyées dans l'ombre, les îlots d'affinité surgissent en relief »<sup>26</sup>. Un écrivain se nourrit, plus que tout autre, des livres lus mais seulement selon le caractère spécifique de « l'onde de choc que provoque une influence extérieure sur un organisme créateur »<sup>27</sup> :

Quand au cours de la lecture d'un livre par un écrivain, une analogie se crée entre une phrase d'auteur et son intuition intérieure, c'est un accord si essentiel, une correspondance si profonde qui se scellent [...] que, pour contingents et arbitraires qu'ils paraissent, l'écrivain est capable de les conserver enfouis de nombreuses années durant, en un inaltérable souvenir. Est-ce bien d'ailleurs un souvenir ? plutôt un acquis durable, pouvant de ce fait échapper à la conscience claire.<sup>28</sup>

---

<sup>24</sup> Luc Fraisse, *La Petite musique du style. Proust et ses sources littéraires*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 15 (la phrase citée est tirée d'*À la recherche du temps perdu*).

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>28</sup> *Ibid.*

Or, c'est bien un phénomène de cet ordre qui est à l'œuvre dans les *Moralités légendaires*, même quand l'intertexte convoqué semble des plus saugrenus.

Ainsi de la surprenante citation placée en épigraphe à la nouvelle « Salomé » : « Naître, c'est sortir, mourir, c'est rentrer », assortie de ce commentaire : « Proverbes du royaume d'Annam recueillis par le P. Jourdain, des Missions étrangères »<sup>29</sup>. La récente numérisation de masse des ouvrages, qui seule permet de découvrir son origine, nous apprend que Jules Laforgue l'a trouvée dans les miscellanées du cinquième tome des *Annales de l'Extrême-Orient, revue asiatique et océanienne*, correspondant aux années 1882-1883. Une telle provenance nous confirme non seulement la grande diversité des lectures laforguiennes mais aussi la manière dont fonctionne sa réécriture. Car si l'on peut imaginer qu'il avait noté une telle citation dans l'un de ses carnets, quelle raison aurait pu l'amener à sélectionner cette phrase en particulier, au milieu de la quinzaine de proverbes annamites que comportait la rubrique, puis à s'en souvenir quatre à cinq ans après pour la publication de sa nouvelle en recueil (en 1887), si ce n'est « l'onde de choc » qu'elle avait produite sur lui au moment de sa découverte et l'écho qu'il avait perçu entre celle-ci et son propre paysage mental ? En effet, s'il la retient, c'est parce qu'il entend, dans cette expression lapidaire, l'écho d'un passage d'Arthur Schopenhauer, philosophe dont il a fait son maître à penser et auquel il se réfère pour résoudre des questions métaphysiques, comme celles de la vie et la mort. On lit, en effet, chez le penseur allemand :

Nous voyons bien l'individu naître et mourir ; mais l'individu n'est qu'un phénomène ; il n'existe que pour la connaissance soumise au principe de raison, qui est le principe d'individuation : dans cet ordre d'idées, certainement l'individu reçoit la vie comme un cadeau : sorti du néant, dépouillé de son cadeau par la mort, il rentre dans le néant.<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> Jules Laforgue, *Moralités légendaires*, op. cit., p. 131.

<sup>30</sup> Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, [1819], traduit de l'allemand par J.-A. Cantacuzène, Leipzig, Brockhaus, 1886, t. I, p. 438. Pour plus de facilité, nous citons la traduction française du texte, assez tardive par rapport à l'existence de Laforgue. Mais celui-ci lisait l'allemand et a découvert très tôt le grand œuvre du philosophe, en langue originale.

Derrière la concision du proverbe annamite, Jules Laforgue a sans doute implicitement restitué le mot *néant*, présent dans l'extrait schopenhauerien, et il a perçu la « correspondance [...] profonde » existant entre cette sentence et « son intuition intérieure », notamment construite à partir de la pensée de Schopenhauer ; « naître, c'est sortir [du néant], mourir [y] rentrer », pour le philosophe comme pour son disciple Laforgue. Cet exemple particulièrement marquant permet de saisir le processus créatif de l'auteur : par suite de sa lecture analogique, le choix qu'il fait des éléments exogènes pour les réinvestir dans la réécriture relève d'une « sélection arbitraire », c'est-à-dire « non [pas] capricieuse et fortuite, mais valable pour un seul »<sup>31</sup>. Du côté du lecteur, l'impression de syncrétisme et de traitement iconoclaste des références qui se dégage de l'œuvre est donc surtout la conséquence de la difficulté de ce dernier à y distinguer la transposition – par la reprise des œuvres autres – du paysage intérieur laforguien ; un paysage que nul, hors l'auteur lui-même, ne peut vraiment connaître et dont le lecteur d'aujourd'hui peine, encore plus que celui du XIX<sup>e</sup> siècle (qui partageait certaines des références), à se faire une représentation plus ou moins fidèle. En l'absence de la reconnaissance de cette dimension si personnelle de la réécriture, l'arbitraire du choix des éléments réactivés et de leur mise en présence ne lui apparaît plus que comme hasard et comme caprice.

### **Derrière la diversité des associations, la perception d'analogies profondes**

En réalité, et hormis quelques intertextes qui paraissent n'avoir été repris que pour faire un clin d'œil au lecteur ou pour l'éclat tapageur du nom de leur auteur, la plupart des ouvrages réécrits dans les *Moralités légendaires* l'ont été, non seulement parce qu'ils ont éveillé un écho chez l'auteur, mais aussi parce que celui-ci a su percevoir entre eux des rapports, même ténus. D'après le souvenir qu'en a conservé Gustave Kahn, cette dernière disposition était particulièrement prononcée chez le jeune Laforgue et elle a retenu l'attention de son ami dès leur rencontre : « Ce cerveau de jeune sage, d'une étonnante réceptivité, d'une extrême finesse à saisir les rapports, les

---

<sup>31</sup> Luc Fraisse, *op. cit.*, p. 15.

analogies, m'intéressait infiniment »<sup>32</sup>. Autrement dit, l'intellect de Jules Laforgue était marquant par la puissance de son *imagination*. Non pas au sens habituel de « faculté que possède l'esprit de se représenter ou de former des images » et en particulier d'en créer de nouvelles<sup>33</sup>, mais au sens spécifique que Charles Baudelaire donne à ce mot : « L'Imagination n'est pas la fantaisie [...]. [Elle] est une faculté quasi divine qui perçoit [...], en dehors des méthodes philosophiques, les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies »<sup>34</sup>.

Et cette capacité imaginative ne se manifeste jamais mieux chez Laforgue que dans son recueil de nouvelles. Ayant saisi « les rapports intimes et secrets des choses » que sont les livres qu'il a lus, il ne se contente pas, lorsqu'il les réécrit, de les juxtaposer, de les faire coexister les uns à côté des autres, mais les organise en un réseau complexe et profond – bien que souvent imperceptible à la simple lecture. C'est cette chaîne d'échos qui permet de comprendre une collocation aussi surprenante que celle d'une citation tirée des études botaniques de Charles Darwin et du récit de la malédiction de Ruth auquel elle sert d'épigraphe<sup>35</sup> (la *Sensitive*, ou *Mimosa pudica*, décrite par le savant, étant tout aussi fragile et toute aussi « pudique » que la jeune héroïne, dont la névrose va de pair avec une chasteté exacerbée), ou d'expliquer, autrement que par un goût de l'anachronisme et de la discordance, l'utilisation de l'expression « Vallée-du-Gazon-Diapré » pour décrire l'Arcadie dans laquelle évolue le dieu Pan (Laforgue ayant su percevoir dans la description qui ouvre la nouvelle « Éléonora » d'Edgar Poe un nouvel avatar – plus contemporain mais tout aussi propice à l'amour – du *locus amœnus* antique)<sup>36</sup>. L'entrelacs des connexions

---

<sup>32</sup> Gustave Kahn, « Les Origines du Symbolisme 1879-1888 », *La Revue Blanche*, 1<sup>er</sup> novembre 1901, cité par Jean-Jacques Lefrère, *Jules Laforgue*, Paris, Fayard, 2005, p. 102.

<sup>33</sup> Voir l'article « imagination » dans le *Trésor de la langue française informatisé*.

<sup>34</sup> Charles Baudelaire, « Notes nouvelles sur Edgar Poe », *op. cit.*, p. 328.

<sup>35</sup> Jules Laforgue, *Moralités légendaires*, *op. cit.*, p. 91 et sq.

<sup>36</sup> Voir Edgar Allan Poe, « Éléonora », *Nouvelles histoires extraordinaires*, traduit de l'anglais par Charles Baudelaire, Paris, A. Quantin, 1884 [1857], p. 314-316. On notera, à ce propos, que si Laforgue s'intéresse de près à la littérature anglophone (notamment à Shakespeare et à Poe), cet intérêt lui sera rendu par la suite, par des poètes comme Ezra Pound et T. S. Eliot, notamment, qui reconnaîtront explicitement avoir subi son influence.

perçues par notre auteur dans l'ensemble de ses lectures devient ainsi le socle de sa propre écriture.<sup>37</sup>

C'est encore cet art de tisser des liens au sein de la Bibliothèque qui le conduit à faire cohabiter une réplique du *Bachelierus*, empruntée à la cérémonie finale du *Malade imaginaire*, et la philosophie d'Eduard von Hartmann. Au cœur d'un discours fort surprenant (venant remplacer sa traditionnelle danse de séduction), l'héroïne de la troisième nouvelle du recueil, Salomé, prononce les mots suivants : « *Que nous soyons d'avance mâchés en charpie pour la Grande Vertu curative (disons palliative) qui raccommode les accrocs des prairies, des épidermes, etc.* – Quia est in ea virtus dormativa. – Va... »<sup>38</sup>. Le vers latin est, on s'en souvient, la réponse apportée par l'aspirant-médecin à la question de savoir pour quelle raison l'opium fait dormir.<sup>39</sup> Chez Molière, la réponse est une tautologie de la pire espèce : l'opium fait dormir « parce qu'il a une vertu dormitive ». Le collage citationnel semble alors n'être, à un premier niveau de lecture, qu'un geste ludique, une manière pour Jules Laforgue (une de plus) de faire sourire son lecteur en le confrontant à l'étrange logorrhée de sa « petite vocératrice »<sup>40</sup>, de donner à son discours toutes les caractéristiques du délire verbal – d'autant plus que la répétition phonétique de la dernière syllabe confère à la formule une sorte de musicalité inepte, apparemment détachée de toute signification.

Pourtant, si l'on prend en compte le paragraphe dans son ensemble et ses différentes composantes intertextuelles, un sens tout à fait clair et sérieux émerge. Le seul point commun visible entre la citation de Molière et la phrase précédente est la présence du mot de *vertu* (*virtus*), un terme que Laforgue a

---

<sup>37</sup> Et l'imaginaire laforguien correspond alors à la conception qu'en donne Michel Foucault, dans un article sur le réemploi par Flaubert de la Bibliothèque : « L'imaginaire ne se constitue pas contre le réel pour le nier ou le compenser ; il s'étend entre les signes, de livre à livre, dans l'interstice des redites et des commentaires ; il naît et se forme dans l'entredeux des textes. C'est un phénomène de bibliothèque. » (« La Bibliothèque fantastique. À propos de *La Tentation de saint Antoine* de Gustave Flaubert », [1967], dans *Travail de Flaubert*, sous la direction de Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 1983, p. 105-106).

<sup>38</sup> Jules Laforgue, *Moralités légendaires*, op. cit., p. 149.

<sup>39</sup> Voir Molière, *Le Malade imaginaire*, 1673, cité dans Molière, *Œuvres complètes*, t. II, édition dirigée par Georges Forestier, avec Claude Bourqui, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 2010, p. 713.

<sup>40</sup> Jules Laforgue, *Moralités légendaires*, op. cit., p. 150.

rencontré chez Hartmann, lequel nomme « vertu curative » la puissance de guérison, voire de régénération, à l'œuvre chez les êtres vivants. Ainsi, notre auteur reprend l'adjectif *dormativa*, qu'il a trouvé chez Molière, mais il semble qu'il veuille nous faire lire entre les lignes : « la Grande Vertu Curative [...] qui raccommode les accrocs des prairies, des épidermes, etc. – Quia est in ea virtus curativa. » Sous la tautologie, on perçoit alors dans le paragraphe laforguien l'écho d'un passage du philosophe :

Une force psychique, obéissant à l'idée inconsciente du type spécifique et des moyens propres, dans chaque cas particulier, à réaliser la fin suprême, à savoir la conservation de l'individu, dispose toutes les conditions qui doivent ramener l'organisme à son état normal d'après les lois générales de la physique et de la chimie. Chaque désordre organique provoque la manifestation de cette force [...] : le désordre alors produit une anomalie persistante [...]. La médecine n'a pas autre chose à faire que de favoriser l'effet de la force naturelle, que de l'aider à triompher des causes destructives : l'initiative (la volonté de la guérison) doit en réalité partir de l'organisme lui-même.<sup>41</sup>

Or, une idée fort proche est déjà exprimée en termes quasiment semblables, à deux siècles de distance, chez Molière, dans le dialogue opposant Argan à son frère Béralde sur la question de la médecine :

*Argan* : Que faut-il donc faire lorsqu'on est malade ?

*Béralde* : Rien que de se tenir en repos, et laisser faire la nature ; puisque c'est elle qui est tombée dans le désordre, elle s'en peut aussi bien retirer, et se rétablir d'elle-même.

*Argan* : Mais encore devez-vous m'avouer qu'on peut aider cette nature.

*Béralde* : Bien éloigné de cela, on ne fait bien souvent que l'empêcher de faire son effet.<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> Eduard von Hartmann, *La Philosophie de l'Inconscient*, traduit de l'allemand par Désiré Nolen, Paris, Germer Baillière, 1877, t. I, p. 165-166.

<sup>42</sup> Molière, *op. cit.*, p. 695.

Laforgue trouve ainsi, chez le dramaturge français, l'idée qu'il existe une vertu de la nature qui conduit les organismes à se soigner par eux-mêmes, laquelle résonne avec celle d'une Vertu curative inconsciente contribuant au maintien en vie et en bonne santé des individus, qu'il a découverte dans Hartmann. La formule du bachelier, reprise par Salomé, ne fonctionne donc pas comme un simple clin d'œil en direction d'un autre discours fantasque<sup>43</sup>, mais comme un signe rappelant indirectement à un lecteur qui aurait en mémoire l'intégralité de la pièce cette pensée moliéresque, dans laquelle Laforgue reconnaît l'idée du philosophe – laquelle, comme l'ensemble du système hartmannien, lui tient particulièrement à cœur.<sup>44</sup> Ainsi, le rapport entre Molière et Hartmann existe bien, mais il est « intime et secret », et ce n'est que l'attention particulière de l'auteur pour ces questions qui le conduit à le mettre au jour.

Le travail de l'imagination laforguienne n'est donc nullement synonyme de création *ex nihilo*. Conformément à la définition qu'en donne Charles Baudelaire<sup>45</sup>, elle « décompose » les éléments de la Bibliothèque et les recompose dans des configurations dont la nouveauté repose non seulement sur des associations inédites (sans restrictions temporelles, thématiques ni génériques) mais aussi sur le fait que de telles associations permettent au lecteur de porter un regard renouvelé sur chacun des volumes sollicités. Par la mise en coprésence des intertextes,

---

<sup>43</sup> Le vocéro, le discours de Salomé, n'est d'ailleurs fantasque et incompréhensible qu'en apparence. Comme nous l'avons montré dans un autre article, il possède en réalité une redoutable cohérence auto et intertextuelle (voir « Construction auto et intertextuelle du vocéro dans "Salomé" de Jules Laforgue », *Romantisme*, n° 165, 3<sup>e</sup> trimestre 2014, p. 101-114).

<sup>44</sup> Jules Laforgue a en effet trouvé dans la philosophie d'Eduard von Hartmann un système de pensée qu'il fait très largement sien et auquel il se réfère sans cesse (voir notamment sa lettre à Gustave Kahn, [28 février 1884], *OC* II, p. 694 : « [Ma foi], vous le savez, est la philosophie de l'inconscient »).

<sup>45</sup> Jules Laforgue ne commente jamais, dans les notes que l'on a pu retrouver, les écrits de Charles Baudelaire sur l'imagination. Mais l'on sait son admiration sans borne pour le poète et son goût personnel pour l'écriture de « Salons », tout comme l'on sait qu'il a lu les *Nouvelles histoires extraordinaires* d'Edgar Poe dans la traduction proposée par son aîné. Il a donc eu connaissance des « Notes nouvelles sur Edgar Poe » figurant en tête du volume en question, et l'on peut penser que, au moins par curiosité, il est allé lire le « Salon de 1859 », dans le numéro de la *Revue française* où il avait alors été publié en 1859 ou dans le volume posthume des *Curiosités esthétiques* de 1868.

Jules Laforgue révèle les analogies insoupçonnées qui existaient entre les uns et les autres, mais il les fait aussi s'éclairer l'un l'autre, mettant en lumière certaines dimensions des œuvres premières habituellement laissées dans l'ombre : ce sont les propos socialistes, placés dans la bouche de son Iaokanann, qui soulignent la portée socialement et politiquement révolutionnaire de la parole du Christ telle qu'elle est relayée par Jean-Baptiste<sup>46</sup> ; c'est l'allégeance faite par son Hamlet à la philosophie de Hartmann et à l'idée qu'il faut s'en remettre à la toute puissance de l'Inconscient, qui révèle le fatalisme du Hamlet shakespearien<sup>47</sup> ; c'est la surimposition de la figure de Néron à celle de Persée qui affiche le ridicule du héros ovidien, cruel et cabotin.<sup>48</sup>

Jules Laforgue, parce que lecteur hors pair, voit ainsi dans la Bibliothèque un réservoir primordial de création et, s'il est bien conscient de son arrivée tardive dans la longue cohorte des écrivains<sup>49</sup>, fait de ce potentiel fardeau un principe fécond pour son écriture : il entre en littérature en se nourrissant des textes préexistants et prend le déjà-écrit comme un ensemble de

<sup>46</sup> Jules Laforgue, *Moralités légendaires*, op. cit., p. 142. Ernest Renan, en faisant le portrait de Jean-Baptiste dans son *Histoire des origines du Christianisme*, souligne d'ailleurs cette dimension dans les discours du prophète (*Vie de Jésus, Histoire des origines du christianisme*, t. I, Paris, Michel Lévy, 1863, p. 102-104).

<sup>47</sup> « Tu sais bien que j'ai mangé du fruit de l'Inconscience ! », fait-il dire à son héros (Jules Laforgue, *Moralités légendaires*, op. cit., p. 61-62). Cette lecture d'un Hamlet fataliste est partagée par d'autres au XIX<sup>e</sup> siècle, notamment par François-Victor Hugo qui écrit, dans l'introduction à sa traduction : « [Hamlet] contemple sans relâche cette force immense qui gouverne la nature et que les hommes appellent tantôt Providence et tantôt Hasard ; et, en présence de cette force, il se sent écrasé, il renonce à son *moi*, il abdique sa volonté, et il se déclare fataliste. » (« Introduction », dans *Œuvres complètes de W. Shakespeare*, traduites de l'anglais par François-Victor Hugo, t. I, Paris, Pagnerre, 1865 [1859], p. 97).

<sup>48</sup> Le Persée laforguien porte, en effet, un « monocle d'émeraude » (Jules Laforgue, *Moralités légendaires*, op. cit., p. 170), comme avait l'habitude de le faire l'empereur romain. Mais cet accessoire n'est que l'indice d'une parenté psychologique plus fondamentale : comme la figure historique, Persée aime, chez Ovide, à se donner en spectacle et fait preuve, à l'égard du monstre, d'un acharnement plus cruel que brave (voir Ernest Renan, *L'Antéchrist, Histoire des origines du christianisme*, t. IV, Paris, Michel Lévy frères, 1873, p. 124-125 et p. 172-173 notamment, et Ovide, *Métamorphoses*, livre IV, v. 663-764).

<sup>49</sup> Une conscience aiguë qui l'amène à réfléchir, dès ses premiers textes et de façon continue, à la question des clichés littéraires et artistiques ; des clichés avec lesquels il choisit de jouer plutôt que de tenter vainement de les mettre à distance (voir à ce propos le travail d'Alissa Le Blanc, op. cit.).

matériaux à la disposition de l'auteur qu'il veut être. Dans les *Moralités légendaires*, où cette reprise atteint une ampleur inédite au regard de ses ouvrages précédents, sa réécriture n'intervient pas fondamentalement dans un but de mise à distance comique des textes autres, mais plutôt de révélation des éléments qui y sont déjà en germe ; elle procède au creusement des possibilités des œuvres premières. Celles-ci ont fréquemment été sélectionnées parce qu'elles résonnent en lui, qu'elles correspondent à ses obsessions personnelles, et non pas choisies au hasard. Et, sous des dehors anachroniques et fantaisistes, leur collocation dans une combinaison intertextuelle complexe répond à un principe plus profond et plus personnel de saisie de leurs rapports et de leurs analogies, de création de liens non seulement entre les différents fragments retravaillés mais aussi entre ces derniers et les structures de l'imagination de l'auteur. Aussi, par la richesse de la réécriture qui s'y manifeste et la création des correspondances sur lesquelles elle s'appuie, peut-on considérer ce recueil de nouvelles comme une petite bibliothèque personnelle de l'auteur ou, pour le dire autrement, comme sa *Bibliothèque imaginaire*.

### Bibliographie

BAUDELAIRE, Charles, « Notes nouvelles sur Edgar Poe », *Œuvres complètes*, t. II, Claude Pichois, (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 319-337.

« Salon de 1859 », *Œuvres complètes*, t. II, Claude Pichois, (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 608-682.

LAFORGUE, Jules, *Moralités légendaires*, Daniel Grojnowski et Henri Scepti, (éd.), Paris, GF Flammarion, 2000.

*Œuvres complètes, Édition chronologique intégrale*, Jean-Louis Debauve, Daniel Grojnowski, Pascal Pia et Pierre-Olivier Walzer, (éd.), Lausanne, L'Âge d'homme, 1986  
2000.

HARTMANN, Eduard von, *La Philosophie de l'Inconscient*, traduit de l'allemand par Désiré Nolen, Paris, Germer Baillière, 1877.

MOLIÈRE, *Œuvres complètes*, t. II, édition dirigée par Georges Forestier, avec Claude Bourqui, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 2010.

OVIDE, *Métamorphoses*, livre IV.

POE, Edgar Allan, *Nouvelles histoires extraordinaires*, traduit de l'anglais par Charles Baudelaire, Paris, A. Quantin, 1884 [1857].

RENAN, Ernest, *L'Antéchrist, Histoire des origines du christianisme*, t. IV, Paris, Michel Lévy frères, 1873.

*Vie de Jésus, Histoire des origines du christianisme*, t. I, Paris, Michel Lévy frères, 1863.

SCHOPENHAUER, Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, [1819], traduit de l'allemand par J.-A. Cantacuzène, Leipzig, Brockhaus, 1886.

SHAKESPEARE, William, *Ceuvres complètes de W. Shakespeare*, traduites de l'anglais par François-Victor Hugo, t. I, Paris, Pagnerre, 1865 [1859].

BARTHES, Roland, « Texte (Théorie du) », *Encyclopaedia Universalis*, 1973, cité dans *L'intertextualité. Choix de textes et commentaires*, par Sophie Rabau, Paris, Flammarion, Corpus GF, 2002, p. 59.

FOUCAULT, Michel, « La Bibliothèque fantastique. À propos de *La Tentation de saint Antoine* de Gustave Flaubert », [1967], dans *Travail de Flaubert*, Gérard Genette et Tzvetan Todorov, (éd.), Paris, Seuil, 1983.

FRAISSE, Luc, *La Petite musique du style. Proust et ses sources littéraires*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

GROJNOWSKI, Daniel, *Jules Laforgue et l'« originalité »*, Neuchâtel, À la Baconnière, coll. « Langages », 1988.

— « Le Démon de l'« originalité » », dans *Laforgue aujourd'hui*, James Hiddleston, (éd.), Paris, José Corti, 1988, p. 11-23.

— « Moralité de la parodie », *Critique*, n° 368, janvier 1978, p. 63-71.

GUY, Madeleine, « Construction auto et intertextuelle du vocéro dans "Salomé" de Jules Laforgue », *Romantisme*, n° 165, 3<sup>e</sup> trimestre 2014, p. 101-114.

KRISTEVA, Julia, *Sémiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

LE BLANC, Alissa, *Poncif et novation dans l'œuvre de Jules Laforgue*, thèse de doctorat sous la direction d'Éric Benoit, Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2008.

LEFRÈRE, Jean-Jacques, *Jules Laforgue*, Paris, Fayard, 2005.

MICHAUD, Guy, *Message poétique du symbolisme*, Paris, Nizet, 1969 [1947].

PETY, Dominique, *Les Goncourt et la collection. De l'objet d'art à l'art d'écrire*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2003.

#### POUR CITER CET ARTICLE

Madeleine Guy, « Jules Laforgue : une imagination œuvrant au sein de la Bibliothèque », *Nouvelle Fribourg*, n. 2, octobre 2016.

URL : <http://www.nouvellefribourg.com/archives/jules-laforgue-une-imagination-oeuvrant-au-sein-de-la-bibliotheque/>