

PASCAL DURAND

## Poésie et décor : l'intérieur, le trop, le rien À propos de la « Complainte des pubertés difficiles »

Parti de Hohlfeld, il est nuit quand je traverse Bamberg. Tout dort : je n'aperçois qu'une petite lumière dont la débile clarté vient du fond d'une chambre pâlir à une fenêtre. Qui veille ici ? le plaisir ou la douleur ? l'amour ou la mort ?

Chateaubriand, *Mémoires d'Outre-tombe*, XXXIX, 7.

De Lamartine à Laforgue, l'espace se retourne comme un gant. Par un basculement affectant non seulement les contenus mais aussi les formes de la représentation lyrique, l'imaginaire rural, premier retournement, fait place à un imaginaire urbain, jadis abandonné aux romanciers de la Monarchie de Juillet et aux premiers grands feuilletonistes. La poésie romantique française s'enracine dans un monde encore préindustriel. Vallons et montagnes, bois et coteaux, sentiers et rivières, tous ces morceaux allégoriques d'un « immense univers » composent un paysage interrompu, en réalité, « aux portes de la ville<sup>1</sup> ». Ce n'est pas que l'espace urbain soit retranché du décor, effacé du même geste par lequel le romantisme naissant installait en trompe l'œil, par un assemblage de « tableaux<sup>2</sup> » soumis à un code particulier de perception, une nature de fiction, orageuse ou paisible, mais toujours reflet d'un « ordre éternel » où « tout passe et rien ne change<sup>3</sup> ». C'est plutôt que la ville n'est pas encore admise, entre 1820 et 1840, dans l'ordre du poétisable (sauf Rome, Athènes ou Naples, qui n'y ont droit de cité, de justesse, que par tribut payé à l'histoire). On chercherait en vain Paris dans les deux séries des *Méditations*, et Lamartine pourra même composer telle ode politique « Contre la peine de mort » dédiée « au peuple du 19 octobre 1830 » et, plus

1. Alphonse de Lamartine, « Le Vallon », *Méditations poétiques* (1820), Paris, Gallimard, coll. Poésie, 1981, p. 43.

2. « L'isolement », *ibid.*, p. 24.

3. « La Retraite », *ibid.*, p. 63.

significativement encore, telle autre sur « Les Révolutions » sans songer à nommer la grande ville des barricades et des échafauds. Dans cette absence, toute surprenante qu'elle nous paraisse, on doit moins voir sans doute un fait de réticence ou de résistance à porter au compte d'une sensibilité conservatrice, dans laquelle communient cependant les premiers romantiques, qu'une sorte d'enregistrement par défaut de ce que la ville, dans la première moitié du siècle, en France, n'existe pas encore comme lieu symbolique sur lequel régler un imaginaire lyrique, ni comme problème démographique et social susceptible d'impressionner tous les esprits. Après 1848, *tout change et s'accélère*, de Baudelaire à Rimbaud, de Hugo même à Laforgue : la ville monde grandie trop vite, la ville monstre, dont un Balzac, un Sue ou un Féval ont déjà fait le décor sinon la substance de leurs romans, colonise à son tour, par des voies propres, le discours poétique. Paris éclairée au gaz, remodelée par Haussmann, vibrant tour à tour au rythme de la fête impériale et aux accès de fièvre d'une population qui doublera presque entre 1851 et 1881<sup>4</sup>, éveille enfin l'attention des poètes, du moins ceux chez qui se mêlent, dans une contradiction féconde, nostalgie des origines et revendication de modernité (la poésie dite moderne étant peut-être bien, en un sens, celle qui cherchera à inscrire dans un certain jeu du langage, et dans un certain rapport du langage au monde, la transformation des conditions et du décor de la vie sociale).

#### *Le dehors et le dedans*

Ce monde urbain, après 1870, il y a deux façons de le dire, plus exactement deux points de vue d'où le considérer pour en faire texte : du *dehors* et du *dedans*. D'un côté, saisie globale et confuse sous un angle indéfinissable, et en tout cas mobile : la ville est donnée par blocs, amas parcouru de flux disparates et d'énergies, à la fois chaos architectural et machine à discours prise de folie, dont les formes du poème tentent de relayer les forces antagonistes – ainsi Rimbaud, dans les « Villes » de ses *Illuminations*, ou Laforgue déjà, avec sa « Grande complainte de la ville de Paris », « prose blanche » où le boniment d'une sorte de camelot semble aussitôt céder la parole à la capitale dont il fait l'article, ville devenue média collectif et anonyme, crieur se baratinant lui-même à coup d'affiches, de prospectus, de manchettes de journaux, d'annonces publicitaires, en un vacarme dément (« C'est Paris,

4. Voir Eric J. Hobsbawm, *L'Ère du capital*, Paris, Fayard, coll. « Pluriel », 1978, p. 289 et, plus généralement, Bernard Marchand, *Paris, histoire d'une ville (XIX-XX siècle)*, Paris, Seuil, coll. Points Histoire, 1993.

Charenton compris<sup>5</sup> ») dont le texte, par citation et collage, se fait la caisse de résonance et le banc de montage. De l'autre côté, saisie indirecte et locale, à partir d'un point de vue situé à l'intérieur d'un appartement : sans être quelquefois même nommée ou désignée, la ville est repoussée aux marges extérieures de la représentation ; absente au texte ou n'y faisant intrusion que de manière retardée ou latérale, elle est cependant postulée comme environnement et comme condition d'une forme de conscience et d'un style de vie – ainsi Mallarmé dans plusieurs sonnets parmi les plus marquants, ou Laforgue encore, ainsi qu'on le verra, dans sa « Complainte des pubertés difficiles<sup>6</sup> ». Vue du *dehors*, la ville est représentée comme un organisme colossal, grand « bazar d'illusion<sup>7</sup> » brassant foules et discours, machinerie infernale et sidérante, présente au poème, à l'excès, par ses propres exploits. Du *dedans*, elle n'est donnée qu'en creux, à travers les effets très distants qu'elle exerce sur la formation d'une conscience, d'un décor, d'un mode d'être au monde.

C'est ici qu'intervient, plus saisissant et significatif, un deuxième fait de retournement, dont la « Complainte des pubertés difficiles » est poétiquement comptable. La poésie romantique pratiquait le plein air. L'effusion lyrique se donnait comme s'éprouvant, s'épanchant au spectacle de la nature (fût-elle de pacotille), dans la solitude apprivoisée des forêts, dans la contemplation à distance des travaux des champs. Pas de scènes d'intérieur, pas d'intérieur chez un Lamartine. C'est que l'intérieur, aussi, est une invention du XIX<sup>e</sup> siècle, liée pour une part au processus d'urbanisation de la vie sociale et, de surcroît, à une transformation plus profonde des rapports au monde. À la campagne, l'habitation, lieu de transit, hésite entre cuisine, dortoir et mouvoir. On s'y abrite, on y refait ses forces, on y fait l'amour, on y meurt. La vraie vie est ailleurs : dehors. La vie à l'intérieur, l'isolement solitaire ou familial entre quatre murs correspondent, eux, à un style de vie citadin, qui s'exportera dans les campagnes à mesure que la grande presse et toute une littérature institueront et y diffuseront les usages urbains comme norme de prestige. L'intérieur, l'isolement à domicile répondent, en ville, à l'anonymat d'un collectif éclaté dont ils protègent, et qu'ils confirment. Encore n'est-ce pas tant l'existence citadine, ni la sensation angoissante du grand nombre, qui stimulent cette réclusion confortable et consentie, mais une évolution

5. « Grande Complainte de la ville de Paris », dans *Les Complaintes*, Paris, Garnier-Flammarion, 2000, p. 135.

6. *Ibid.*, p. 72-73.

7. L'expression est de Mallarmé dans le texte de ses « Médaillons et Portraits » qu'il réserve à Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945, p. 514.

plus large, qui au cours du XIX<sup>e</sup> siècle affecte la ville elle-même avant de rayonner sur le reste du pays (où des poches de résistance se maintiendront jusqu'à nous). Le Paris où Madame de\*\*\*, au réveil, recevait dans la ruelle de son lit n'a pas grand chose de commun avec celui où le petit bourgeois sédentaire s'abritera derrière ses tentures, parmi ses meubles couverts de bibelots. Le chez-soi ne va pas de soi : l'intérieur, protégé, douillettement verrouillé, avec les pièces où l'on reçoit et celles qui, intimes, sont défendues au visiteur, témoigne, autant qu'il en procède, de cette privatisation générale de l'espace domestique par laquelle le XIX<sup>e</sup> siècle a inscrit l'individualisme bourgeois jusque dans les modes d'habiter et dans les décors de l'espace habité. Ici encore, le répertoire du poème n'en sortira pas indemne, quoique avec retard. Baudelaire mêle sans doute idéalité poétique et domicile modèle dans sa présentation de « La philosophie de l'ameublement » d'Edgar Poe<sup>8</sup> et dans tel long poème en prose du *Spleen de Paris*, où le rêve d'une « chambre véritablement spirituelle » tourne au cauchemar habité du « taudis », « séjour de l'éternel ennui », avec « [ses] meubles sots », où stagnent la « fétide odeur du tabac » et « le ranci de la désolation<sup>9</sup> » ; l'intérieur est néanmoins peu convoqué encore par *Les Fleurs du Mal* : dans la seconde strophe de « La servante au grand cœur<sup>10</sup> », dans « L'invitation au voyage » (où l'appel en direction d'un « là-bas » rêvé conduit, non vers le large, mais dans une chambre batave donnant sur des canaux : on songe au voyage pour au loin s'enfermer à deux<sup>11</sup>) et ici et là, par fragments, dans quelques éléments épars de mobilier, flacons, chats se promenant « ainsi qu'en [leur] appartement » et âtres inondant de sang des peaux couleur d'ambre. C'est d'abord, très naturellement certes, une vie en extérieur, dans les lieux publics, que les « Tableaux parisiens » évoquent, celle du flâneur arpentant le pavé d'une ville qui « change », au hasard des rues assourdissantes. En termes d'évolution du point de vue poétique, il est plus significatif de noter que l'intérieur, chez Baudelaire, paraît davantage prégnant comme forme privée de l'habitation quand il est entr'aperçu et imaginé du dehors – « Le long du vieux faubourg,

8. « Quel est celui d'entre nous qui, dans de longues heures de loisirs, n'a pas pris un délicieux plaisir à se construire un appartement modèle, un domicile idéal, un *rêveur* ? » (*Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, p. 290).

9. « La Chambre double », dans *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, p. 280-282.

10. « Lorsque la bûche siffle et chante [...] / Si, par une nuit bleue et froide de décembre / Je la trouvais tapie en un coin de ma chambre » (« La servante au grand cœur », *ibid.*, p. 100).

11. « L'invitation au voyage », *ibid.*, p. 53-54.

où pendent aux masures / Les persiennes, abri des secrètes luxures, [...] Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime<sup>12</sup> » –, comme s'il s'agissait là d'un moment de transition, d'hésitation entre deux perceptions poétiques des rapports entre espace public et espace privé<sup>13</sup>.

C'est avec Mallarmé, moins systématiquement avec Laforgue, et dans les années 1870-1880 que l'intérieur investit, jusqu'à se confondre en certains cas avec elle, la scène du poème. Le sonnet en -yx, le triptyque de la « chambre vide » ou encore, dans une mesure moindre, le sonnet fermant le recueil des *Poésies* sur la rêverie érotico-mythologique d'un poète calfeutré, pieds aux chenets et tisonnant négligemment dans la cendre<sup>14</sup>, réduisent l'univers, non plus à une « ruelle » comme la prostituée de Baudelaire<sup>15</sup>, mais aux quatre murs d'un espace confiné, où les objets décoratifs et les pièces de mobilier semblent autant de figures d'un théâtre d'ombres, réverbérant par endroits l'éclat d'une lampe ou les feux indécis d'un âtre qui s'étouffe, d'un crépuscule qui s'attarde ou d'une aube qui s'annonce. Baudelaire invitait encore à un voyage, fût-il arrêté, Mallarmé baudelairien à s'échapper, pour la vaine beauté du geste, d'entre les parois d'une bibliothèque saturée<sup>16</sup>; la

12. « Le Soleil », *ibid.*, p. 83. De cette position d'observation particulière, *Le Spleen de Paris* donne le programme : « Celui qui regarde au dehors à travers une fenêtre ouverte, ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée. Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle. Ce qu'on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe derrière une vitre. Dans ce trou noir ou lumineux vit la vie, rêve la vie, souffre la vie » (« Les Fenêtres », *ibid.*, p. 339).

13. Ou bien serait-ce que Baudelaire, vivant surtout dehors en meilleur Parisien que Mallarmé ou Laforgue, perçoit davantage qu'eux sa ville comme un vaste prolongement de sa chambre ? Bernard Marchand fait remarquer que les Londoniens de passage à Paris au XIX<sup>e</sup> siècle se montraient choqués de l'exiguïté des appartements parisiens, qui ne permettaient guère, par une répartition étanche des espaces domestiques, la *privacy* à laquelle ils étaient (et restent) fortement attachés (*op. cit.*, p. 154). Le Parisien du XIX<sup>e</sup> siècle – et jusqu'à nous – s'accommode assez bien de logements exigus : le plus gros de sa vie se passe à l'extérieur, notamment dans les bistrotts. Paris n'est pas seulement, selon la magnifique expression de Walter Benjamin, « la grande salle de lecture d'une bibliothèque que traverse la Seine » ; c'est aussi un salon où l'on cause que le fleuve traverse (*Images de pensée*, Paris, Bourgois, coll. Détroits, 1998, p. 97). Poe, traduit par Baudelaire, remarquait déjà, au début de sa « Philosophie de l'ameublement », qu'à la différence des Anglais, qui « excellent » dans la décoration intérieure, « les Français sont une race trop *courreuse* pour entretenir des talents domestiques dont ils ont d'ailleurs la très-délicate intelligence » (*Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951, p. 971. Poe souligne).

14. Stéphane Mallarmé, « Ses purs ongles très haut » ; « Tout Orgueil fume-t-il du soir », « Surgi de la croupe et du bond », « Une dentelle s'abolit » ; « Mes bouquins refermés », dans *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1998, p. 37-38 ; p. 41-43 ; p. 44-45.

15. « Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle », dans *Œuvres complètes*, t. 1, éd. citée, p. 27-28.

Troisième République des lettres à ses débuts innove, elle, en lançant sur le marché poétique la figure du poète casanier et du poème en chambre : l'enfermement vécu, non comme malédiction, mais comme confortable désenchantement et fréquentation des fantômes d'un idéal évaporé. Réserveons l'interprétation. Elle est complexe et articule indémêlablement une situation historique, thématisée, à un dispositif rhétorique particulier. Relevons auparavant – troisième et dernier fait de retournement – qu'à mieux y regarder, c'est un double processus d'intériorisation que Mallarmé ou Laforgue donnent à lire : intériorisation objective du paysage poétique, en autant de décors d'intérieurs historiquement marqués et stylistiquement chargés, et intériorisation subjective de ces décors, vus à travers la conscience d'un sujet à ce point confondu avec eux, puisqu'il est supposé les avoir agencés à sa guise ou les avoir incorporés par héritage social, qu'il peut à leur profit se trouver congédié de la scène discursive (Mallarmé) ou mis en marge de celle-ci (Laforgue).

« Août 1882. 99, boulevard Saint-Michel »

Un éléphant de Jade, œil mi-clos souriant,  
Méditait sous la riche éternelle pendule,  
Bon bouddha d'exilé qui trouve ridicule  
Qu'on pleure vers les Nils des couchants d'Orient,  
Quand bave notre crépuscule.

Mais, sot Éden de Florian,  
En un vase de Sèvres où de fins bergers fades  
S'offrent des bouquets bleus et des moutons frisés,  
Un œillet expirait ses pubères baisers  
Sous la trompe sans flair de l'éléphant de Jade.

À ces bergers peints de pommade  
Dans le lait, à ce couple impuissant d'opéra,  
Transi jusqu'au trépas en la pâte de Sèvres,  
Un gros petit dieu Pan venu de Tanagra  
Tendait ses bras tout inconscients et ses lèvres.

16. « Brise marine », dans *Œuvres complètes*, t. 1, éd. citée, p. 15.

Sourds aux vanités de Paris,  
Les lauriers fanés des tentures,  
Les mascarons d'or des lambris,  
Les bouquins aux pâles reliures  
Tournoyaient par la pièce obscure  
Chantant, sans orgueil, sans mépris,  
« Tout est frais dès qu'on veut comprendre la Nature. »

Mais lui, cabré devant ces soirs accoutumés,  
Où montait la gaîté des enfants de son âge,  
Seul au balcon, disait, les yeux brûlés de rages :  
« J'ai du génie enfin : nulle ne veut m'aimer ! »

Datée et située de la main de Laforgue<sup>17</sup>, la « Complainte des pubertés difficiles » appartient bien à cette configuration d'époque qui voit l'intérieur (urbain) et le monde des objets (décoratifs) investir l'espace poétique. L'éléphant de Jade, la pendule, le vase de Sèvres(s) et son œillet, la figurine du dieu Pan, les tentures, les lambris à mascarons, les livres, confits dans « la pièce obscure », y ferment le cercle d'un monde doublement réifié, fait d'objets d'abord, auxquels des gestes, des mimiques, des paroles sont prêtés (on verra lesquels, et comment), marqué ensuite par cette autre forme de pétrification qui naît de la routine, des habitudes si longuement prises et apprises qu'elles frappent d'immobilité tout ce qu'elles asservissent à leur principe de répétition, choses et gens, expériences et sensations, comportements et affects, et jusqu'aux vellétés même d'y échapper. De là plusieurs notations, apparemment bénignes, portant l'accent de diverses façons sur ce poids de la routine, allant de la « riche éternelle pendule » aux « soirs accoutumés », au cours d'un texte où domine la forme verbale durative de l'imparfait. De là également, un cran de radicalité au-dessus, différents motifs indexables plus ou moins directement sur un axe sémantique/mort/, ou du moins porteurs de valeurs privatives : « éternelle », « pleure », « Nils » (où se devine, avant Apollinaire, Nihil), « expirait », « transi jusqu'au trépas » ; d'autre part, « mi-clos », « exilé », « sans flair », « couple impuissant d'opéra », « inconscients »,

17. L'édition procurée par Jean-Pierre Bertrand chez Garnier-Flammarion ne retient pas ces mentions, qui figurent dans l'édition Mercure de France des *Œuvres complètes. Poésies*, t. 1, Paris, 1922, p. 96-97. L'édition L'Âge d'homme des *Œuvres complètes*, t. 1, précise que ces mentions manuscrites ont été ajoutées par Laforgue sur l'exemplaire offert à sa sœur Marie et que « le 99 était l'adresse d'un hôtel avec table d'hôte tenu en 1882 par une dame Régis » (Lausanne, 1986, p. 565).

« sourds », « lauriers fanés », « pâles reliures », « pièce obscure », « sans orgueil, sans mépris », « seul », « nulle ne veut m'aimer ». Sous cet aspect, la « riche éternelle pendule » dit, tout ensemble, le temps figé dans la durée quotidiennement revécue et la coûteuse banalité de l'inévitable, de l'éternel ornement des salons de la bourgeoisie<sup>18</sup>. À la fois figure, motif et élément de décor – allégorie en un mot, – elle condense à elle seule toutes les propriétés d'un décor, d'un cadre de vie et d'une disposition esthétique socialement marquée : luxe, surcharge et banalité.

Frappé d'inertie, certes, empâté et pommadé, oui, ce monde n'en est pas moins animé de mouvements divers, bien que suspendus. Gestes d'offrande, de baisers, de bras tendus des scènes figurées et des figurines. Tournoiement, « par la pièce obscure », des stucs, des lambris, des bouquins, des tentures. Gardons en réserve, pour les associer à d'autres traits semblables, qu'il s'agit là, dans un cas, de mouvements figurés ou bien postulés par une conscience qui les déduit d'une disposition des bibelots (l'œillet par rapport à la trompe, le petit dieu Pan par rapport aux bergers noyés dans la pâte de Sèvres) et, dans l'autre, d'un tournis intérieur à deux titres, puisqu'il est le fait d'un décor englobant, mural, et qu'il est translation dans l'espace habité du vertige dont le sujet, « cabré » au balcon, « brûl[é] de rages », se trouve saisi. Dans la perspective où nous sommes, c'est de deux autres mouvements qu'il faut pour l'instant tenir compte, ceux dont le texte lui-même est l'auteur, imprimés par une construction et une syntaxe, mouvements ordonnant l'espace représenté à un agencement du discours. Premier mouvement, lui-même dédoublé, avant d'être thématiqué dans le tournis de la strophe 4 : retournement en boucle de la fin de la deuxième strophe sur le début de la première, annulant par la réitération symétrique de l'éléphant de Jade tout le procès des deux phrases enchaînées par la conjonction « Mais » (singulière en l'espèce puisqu'elle semblait introduire à quelque action, qui se voit aussitôt résorbée en simple position de l'œillet « sous la trompe sans flair », et ironisée de toute façon dès lors que le parfum s'exhale sous un organe sensoriel incapable de le capter). Second mouvement, enchâssant l'autre : déplacement latéral de l'angle de vision, allant, à mesure que le texte se développe, de la console ou du buffet sur lequel reposent les bibelots (strophes 1 à 3) aux murs et à la fenêtre de l'appartement (strophe 4) pour s'arrêter enfin (strophe 5) au bord

18. En ce sens, l'expression allie oxymore et ironie et joue sur deux tonalités, grandiloquente pour l'une, désinvolte et agacée pour l'autre : c'est que l'objet lui-même est donné pour ridicule dans son luxe ostentatoire et pour banal du fait de sa présence obligée dans un décor réglé par un mince répertoire d'éléments eux-mêmes soumis à une pauvre combinatoire.

du balcon vers où montent les rumeurs du quartier (intervention, ici encore à l'initiale de la strophe, d'un « Mais » à valeur adversative, dont les termes qu'il oppose, multiples, restent confus). Le premier mouvement annule le temps ; par quoi il s'annule lui-même, en conformité avec le contenu de la représentation (simples objets inertes) et l'impression recherchée d'une routine écrasante (sous ce rapport, la strophe 3 confirme un piétinement général du discours, par concaténation des bergers et du vase de Sèvres à leur première occurrence dans la strophe précédente : la boucle semble, du coup, virer à la spirale). Le second, lui, balaie l'espace depuis un point du décor, fixé sur l'éléphant de Jade, jusqu'au balcon, poste d'observation mi-intérieur mi-extérieur, interface entre un Paris vespéral et la pièce obscure. Et comme ce déplacement latéral accordé à une lecture linéaire englobe le précédent, supposant bouclage et récursion, c'est par une sorte de mouvement spiralaire en effet que la Complainte progresse et fait progresser son lecteur<sup>19</sup>.

Cette topographie n'est pas sans conséquence pour notre propos général. Elle est ordonnée de telle manière que le mouvement du texte repousse au terme de la représentation – terme isomorphe au bord de la scène et de la pièce représentées – d'abord l'occupant des lieux, au balcon, ensuite Paris, scrutée et écoutée de ce balcon. La bordure du texte se dédouble ainsi en un bord intérieur et très local, où se tient l'enfant solitaire, et un bord extérieur, virtuellement global, occupé par la ville considérée comme spectacle et terrain de jeux collectifs. Certes, Paris et ses « vanités » interviennent déjà au premier vers de la strophe 4, mais en guise d'écho assourdi par la distance, tout se passant comme si la « pièce obscure », lovée sur elle-même dans son mouvement centrifuge, faisait bloc et obstacle à la perception de la rumeur environnante ; tout se passant, mieux encore, comme si cet enfermement giratoire avait pour fonction de mettre le cocon évoqué à l'abri de la ville et de ses séductions repoussées : l'intimité bourgeoise se protège jusqu'à l'étouffement. On posera donc d'une part, avec Laforgue et dans la logique la plus intime de la « Complainte des pubertés difficiles », Paris comme cadre extérieur et l'existence citadine comme condition de possibilité d'un pareil « inté-

19. On peut schématiquement représenter cette progression du texte de la manière suivante, où les mouvements de boucle (rhétorique pour le premier, thématique pour le second) sont indiqués entre crochets et où l'inversion du sens des flèches signale un mouvement partiel de régression : [éléphant de Jade > vase de Sèvre > bergers > éléphant de Jade] < bergers < vase de Sèvres > petit dieu Pan > [tentures/lambris/bouquins] > balcon. On notera que l'effet de récursion produit par la récurrence des éléments « bergers » et « Sèvres » est appuyé par une disposition en chiasme : Sèvre > bergers > bergers > Sèvres.

rieur », enclavé, abrité, isolé et défendant son propre isolement, sorte de cellule creusée avec des millions d'autres à même la ruche urbaine, et tributaire d'un rapport au monde social gouverné par un double principe d'individualisme et de sérialité. Individu, je me sépare du collectif ; me séparant, j'incorpore mon appartenance à un collectif atomisé, en tant que mode d'être-au-monde imposé par l'existence urbaine moderne, intériorisé en autant de schèmes mentaux et extériorisé, en l'espèce, sous la forme d'un « intérieur » doté d'une architecture et d'une esthétique spécifiques. On posera encore que ce double mécanisme d'intériorisation et d'extériorisation se trouve figuré par tout ce qui, dans la disposition et le style des objets dont la *Complainte* fait son matériau thématique, porte témoignage d'un habitus organisateur, prolongé par un habitat dans lequel il reconnaît sa propre image.

### *Le Trop et le Rien*

Hormis le triptyque de la « chambre vide » ou le sonnet en -yx, pas de pièce plus significative à verser à l'appui des intuitions de Benjamin touchant au mode moderne de l'habitation dont, selon lui, « la forme originaire [serait] la vie non dans une maison mais dans un boîtier [portant] l'empreinte de celui qui l'occupe ». « Le XIX<sup>e</sup> siècle, continuait-il, a considéré l'appartement comme un étui pour l'homme ; il a si profondément encastré celui-ci dans l'appartement, avec tous ses accessoires, que l'on croirait voir l'intérieur d'une boîte à compas dans laquelle l'instrument est logé avec toutes ses pièces enfoncées dans de profondes cavités de velours le plus souvent violet<sup>20</sup> ». À éluder ou latéraliser le maître des lieux, la scène du poème, chez Mallarmé ou chez Laforgue, n'agence en fait d'objets et de mobilier que des traces, expressions d'une sensibilité de classe et d'un goût d'époque, d'un style de vie et d'un faisceau d'attitudes à l'égard de la vie : réclusion chez-soi-au-coin-du-feu<sup>21</sup>, retraite au creux d'un espace domestique caractérisé par l'éclectisme ostentatoire et la surcharge décorative, auxquels répond un encerclement de rites quotidiens dont le prix hésite entre ennui et quiétude, anxiété et confort, hallucination et rationalité. Plus radicale sans

20. Walter Benjamin, *Paris capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le Livre des passages*, Paris, Cerf, 1989, p. 239.

21. Anne-Martine Fugier a insisté sur la « valorisation du « coin du feu » [...] à mettre en rapport avec l'idée de nid qui se constitue tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle pour devenir obsédante à la fin » (« Les rites de la vie privée bourgeoise », dans Ph. Ariès et G. Duby eds, *Histoire de la vie privée*, t. 4, Paris, Seuil, 1987, p. 211.

doute, l'angoisse mallarméenne, crispation d'un sujet assiégé par le doute métaphysique autant que par le mutisme obstiné des choses, n'en est pas moins parente du vertige et de la rage qui consomment le fils de la bourgeoisie cabré, au balcon, entre le spectacle de la ville tenue à distance et la cavité opaque de l'appartement attendant qu'il y reprenne sa place marquée<sup>22</sup>.

Traces, les objets et leur disposition, leurs gestes sots et leurs discours, le jugement de goût<sup>23</sup> et les appels bêtes qu'ils formulent, l'impuissance et l'incoscience dont on les dote, le vertige qui s'empare des parois de la pièce obscure. Traces en ce que ces poses, ces positions, ces affects, ces mimiques, ce tourbillon leur sont prêtés par projection et qu'ils ont valeur indiciaire ou encore de métonymie, trope directeur d'un poème où comme chez Mallarmé et d'autres à la même époque, pour des raisons suggérées ailleurs<sup>24</sup>, la métaphore est presque portée absente. Mais traces de quoi ? D'une psychologie généralisant une pose individuelle, bien convaincue de sa singularité absolue, en structure comportementale commune à cet âge. Traces, aussi bien, d'une sociologie, en l'occurrence d'une esthétique de l'ameublement moulée sur un imaginaire social et historique. « À l'âge des cavernes, remarquait Louise Weiss, a succédé l'âge des tentures<sup>25</sup> ». Ajoutons que l'appartement bourgeois et petit-bourgeois, au sortir du Second Empire, capitonne d'étoffes épaisses un magasin de bibelots exotiques ou pseudo-exotiques, où rien n'échappe à l'ornementation, à l'inutilité figurative, meubles et cheminées, murs à lambris ornés de mascarons, livres sous reliures, dentelles et tissus à festons

22. Remarquons que, de part et d'autre, la mort rôde dans ces chambres, moins habitées que hantées. Voir ci-dessus l'insistance que nous portions sur l'isotopie funèbre sous-tendant la *Complainte*, affectée au registre de la routine, mais néanmoins comparable, sur un mode mineur, aux revenants, aux énigmes et aux disparitions qui font de l'intérieur mallarméen l'équivalent poétique du mystère des chambres closes dont le roman criminel a fait l'un de ses *topoi* les plus féconds. Cf., sur ce point encore, Walter Benjamin : « l'intérieur bourgeois des années soixante à quatre-vingt-dix, avec ses buffets gigantesques débordants de sculpture sur bois, les angles sans soleil où se tient le palmier, l'encorbellement que retranche la balustrade, et les longs corridors avec la flamme chantante du gaz, ne peut abriter convenablement que le cadavre. [...] La luxuriance sans âme du mobilier ne devient confort véritable que devant le cadavre » (*Sens unique*, Paris, Nadeau, 1978, pp. 144-145).

23. L'éléphant de Jade « trouve ridicule »... Nous y reviendrons plus loin.

24. Voir notamment notre essai sur *Les Poésies de Mallarmé* (Paris, Gallimard, coll. Foliothèque, 1998, p. 175-181) et « Le sens « à côté », *Petit Air I* », dans les Actes du colloque *Stéphane Mallarmé*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1998, p. 175-180.

25. Louise Weiss, *Souvenirs d'une enfance républicaine*, Paris, 1937. Cité par W. Benjamin, dans *Paris capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, p. 244.

couvrant fauteuils et canapés, découpant, désignant sur les étagères la place des objets. Bref, la fin du siècle donne dans le bric à brac et dans le trop plein, expression d'un instinct collectionneur et d'un tempérament porté à l'ostentation privée, narcissique presque, d'un goût et d'une bourse. Dans cet éclectisme, dont Laforgue donne un spécimen en articulant l'éléphant de Jade, le vase de Sèvres et le dieu Pan « venu de Tanagra », tous porteurs de leur fausse étiquette de provenance et d'authenticité, Benjamin apercevait un signe « [du] nihilisme [logé] au cœur de l'intimité bourgeoise » : « L'espace se déguise, enfile, comme un être séduisant, les costumes des différentes humeurs. Le petit bourgeois satisfait et repu veut avoir la sensation que pourraient avoir eu lieu dans la pièce d'à côté aussi bien le couronnement de l'empereur Charlemagne que l'assassinat d'Henri IV, aussi bien la signature du traité de Verdun que les noces d'Otto et de Teophano. Les choses ne sont plus finalement que des mannequins [c'est bien, notons-le, ce que Laforgue met en scène, particulièrement avec la mention des « mascarons »] et même les grands moments de l'histoire universelle ne sont plus que des costumes dans lesquels elles échangent des regards de connivence avec le néant, le trivial et le banal ». Et de remarquer encore que ces cavernes habitées en guise de maisons, aux fenêtres bardées de rideaux, jalousies et tentures, aux éclairages étranglés par d'épais abat-jour, « [impliquent] une aversion pour l'espace aérien, pour l'air libre et pour ainsi dire uranien qui jette une lumière nouvelle sur les extravagances de la décoration dans les intérieurs de l'époque<sup>26</sup> ».

Pièce obscure, saturée, figée dans sa routine et sa luxueuse banalité – l'intéressant, chez Laforgue, n'est pas, toutefois, dans la représentation directe d'un décor daté, pas même dans la juste définition poétique de l'humeur psychosociale à laquelle ce décor répond. Il tient, dans la « Complainte des pubertés difficiles », à la dimension critique que, sans paraître y toucher, prend l'intérieur représenté. Si c'est bien un décor kitsch, mixage de camelote, de maniérisme et d'éclectisme, qui se trouve mis en texte<sup>27</sup>, le texte prend soin d'en souligner les traits, avec une ironie que semble annoncer, d'entrée, l'« œil mi-clos souriant » de l'éléphant de Jade. Dans ce monde de

26. W. Benjamin, *ibid.*, p. 234.

27. Le Kitsch (« faux », « inauthentique ») répond, à suivre Pierre Somville, à trois critères : « l'inattendu, dada, la citation ou l'éclectisme, maniéristes, et l'indifférence, relativiste, à toute valorisation préalable, d'ordre éthique ou esthétique » (« Le Kitsch : un essai de définition », dans *Donner à voir. Introduction à la méthodologie de l'histoire de l'art*, Liège, Solédi, 1977, p. 177).

pâleur et de fadeur (« fins bergers fades », « bouquets bleus », « moutons frisés »), pommadé, laiteux et fané, écœurant, vaguement ridicule (« un gros petit dieu Pan »), dont la sottise en un cas est renvoyée à celle de l'« Édén de Florian », l'inauthenticité prend le visage de l'authentique. C'est le « bon bouddha d'exilé » qui « trouve ridicule » l'exotisme de pacotille et les rêveries en direction d'un ailleurs mythique, symbolisé par « les Nils des couchants d'Orient<sup>28</sup> », avec lesquels tranche violemment la « bave » de « notre crépuscule ». Plus retors, ce sont « les lauriers fanés », « les mascarons d'or », « les bouquins aux pâles reliures », éléments d'un intérieur asphyxiant de surcharge et de toc, qui rappellent à la vérité toute fraîche d'une Nature intelligible. Paradoxale peut-être, la chose ne surprend qu'au premier abord, ou dans l'oubli de l'ample transformation qu'a connue, au XIX<sup>e</sup> siècle, l'économie des biens culturels. Avec une lucidité qui, elle, étonne, Laforgue prête ironiquement au faux le discours du vrai. C'est que l'authenticité, qu'on l'appelle Nature, Origine ou Original, est le rêve éveillé de l'inauthentique, son alibi idéologique, l'authenticité n'ayant de sens, comme valeur sur laquelle régler le marché culturel, que dans un monde où prolifèrent la copie industrielle, le faux-semblant et le presque-vrai, le simulacre et le simili<sup>29</sup>.

À cette dénonciation n'échappe pas l'ordre du discours, où le simulacre s'appelle cliché, lieu commun, stéréotype. Florian et son univers de fables fades, dont la thématique et la versification sont mimées, placent la Complainte sous l'empire d'un citationnel proprement kitsch. Kitsch elle aussi, elle surtout, la ritournelle niaise du décor derviche – « Tout est frais dès qu'on veut comprendre la Nature » –, apparentée à quelque collage d'un alexandrin tout fait, venu on ne sait d'où, pastiche sans doute, et renvoyant, de toute façon, à la sagesse des Nations, au discours du proverbe, au répertoire des phrases réifiées. Kitsch enfin, l'ultime parole de la Complainte, exclamation surgie d'une révolte conforme – identifiée à l'égoïsme ordinaire d'une « puberté difficile », comme elles le sont toutes, *dit-on* – et alliant

28. Le pluriel dont sont affectés « les Nils », comme « [les] pubertés difficiles » du titre, n'est pas de simple généralisation mythique : il frappe ici aussi de banalité l'ailleurs stéréotypé de l'Orient. Rappelons encore le jeu de mots étymologique sous-jacent : Nil pour Nihil. Ce monde du trop est aussi celui du rien, ce monde du trivial est aussi celui du néant.

29. En quoi Mallarmé, lui, se trompait lorsqu'en 1872 – après avoir, à juste titre, « posé, presque absolument, [comme un] axiome [que] le rôle de notre siècle est de collectionner les formes usuelles et curieuses nées de la Fantaisie de chaque peuple et de chaque époque » – il prédisait, en journaliste d'Exposition, que « le mot d'*authentique*, qui fut pendant maintes années, le terme sacramentel de l'antiquaire, avant peu n'aura plus de sens » (« Exposition de Londres. Deuxième saison », dans *Œuvres complètes*, éd. citée, p. 683-684).

à l'oralité spontanée de l'adolescent les deux clichés du génie incompris et de l'amour qui ne vient pas. Celui qui, anonyme, « seul », se crispe au balcon dans le mépris du bonheur montant du quartier n'est pas moins confit dans l'immobilité et le ressassement que les choses parlantes qui ornent sa demeure : il ne fait qu'un avec ce monde d'objets, agencé par les siens, comme avec cette pièce obscure, qui est sa carapace. « Quoi de plus bête qu'un amoureux<sup>30</sup> ? », demandait Barthes. Réponse de Laforgue : celui qui joue à croire qu'il n'est pas aimable, et qui le croit. Autrement dit, plus généralement : celui qui, en déclinant un code appris, croit tenir le discours de la solitude et de la liberté.

Jean-Pierre Bertrand a dressé le tableau des « Variations sur "Aimer, être aimé" » dévidées par *Les Complaintes* en autant de syntagmes figés, presque commutables<sup>31</sup>. Tableau utile : il confirme qu'il y a, chez Laforgue, une auto-ironie et donne à penser que *Les Complaintes* sont peut-être, de part en part, contestation en acte de leur propre discours (faut-il, *incurablement*, se complaire dans la plainte ?). La « Complainte des Complaintes » qui, à une « Épitaphe » près, ferme le recueil incite, programmatiquement, à une telle interprétation. Redondante et quelque peu boursoufflée, La « Complainte des pubertés difficiles » retourne en tout cas contre elle-même la fonction critique qu'elle exerce sur un décor (d'époque), un discours (cliché), une émotion et une révolte (communes). En usant de deux orthographes pour le mot « Sèvres » – sans « s » à l'hémistiche du vers 7, avec « s » à la rime du vers 13 –, ne joue-t-elle pas à dénoncer dans la licence poétique et dans la rime un fait de fabrication, susceptible d'être versé à son tour au registre du toc et de l'inauthentique<sup>32</sup> ?

#### *L'intérieur comme figure poétique ?*

La forme urbaine de l'intérieur, en tant que thème et site du poème, prend cours, nous l'avons dit, aux lendemains du Second Empire. Elle est, pour partie, le compte tenu poétique, tardif, des transformations du décor et des formes de la vie sociale au moment où la ville (singulièrement Paris) et ses usages s'imposent comme norme de prestige, découpant l'espace national

30. Roland Barthes, *Fragments d'un désir amoureux*, Paris, Seuil, coll. Tel Quel, 1977, p. 209.

31. Jean-Pierre Bertrand, *Les Complaintes de Jules Laforgue. Ironie et désenchantement*, Paris, Klincksieck, coll. Bibliothèque du XIX<sup>e</sup> siècle, 1997, p. 107-108.

32. La désinvolture très étudiée de l'écriture de Laforgue pourrait bien contribuer, ici comme ailleurs, à ce même effet.

en deux zones incommensurables, capitale et province<sup>33</sup>. Elle est aussi, pour tant de poètes citadins dont le champ thématique se rétrécit à mesure que s'approfondit leur expérience du langage, le moyen crédible, vraisemblable, de mettre en œuvre une rhétorique latérale, dans le régime de laquelle, aux dépens de la métaphore détronée, métonymie et synecdoque tendent à vidanger l'univers représenté de la présence du sujet (lequel sera dit indirectement, par les effets qu'il exerce ou qu'un espace de vie lui adresse) et s'accordent à une perception fétichiste du monde, sociologiquement cadrée. Cet univers d'objets vaut en effet, on l'a vu, par l'empreinte qu'il reçoit et la présence absente qu'il signifie. Il n'est pas vrai, quoiqu'on l'ait dit, répété et institué en dogme critique, que la poésie moderne soit rupture avec la représentation. C'est qu'on a pris, à tort, les poètes au mot, tenants de la « poésie pure » et de l'initiative cédée au langage. Au fond et tout bien considéré, Lamartine représente moins que Laforgue, Vigny moins que Mallarmé, Hugo moins que Jarry. La modernité poétique est affaire de représentation. Pas n'importe comment, certes, ni à n'importe quel prix verbal : autrement, voilà tout. S'il y a modernité, chez Laforgue ou Mallarmé, c'est à proportion d'une textualisation de l'univers représenté, retournée aussitôt en mise en décor des opérateurs textuels (c'est d'une telle réciprocité, radicalisée, que le sonnet en -yx mallarméen tient son pouvoir de vertige, et son implacable, son asphyxiante perfection).

L'« intérieur » est fonction du mode d'élaboration du texte, et peut-être même une fonction textuelle, comme telle fiable aux conditions pratiques de l'exercice poétique dans la seconde moitié du siècle<sup>34</sup>. Intérioriser le décor du poème – aux deux sens qui ont été indiqués : restreindre l'univers à un lieu d'habitation et en faire l'empreinte d'une conscience, donnée pour absente ou refoulée –, c'est d'un côté, avec d'autres ruses thématiques visant un semblable enjeu, épurer en effet le répertoire du représentable et identifier l'écriture à un exercice de haute virtuosité rhétorique : l'anecdote « à bon marché » manquant, reste l'exploit verbal ouvrageant un matériel quelconque – entre trivial, banal et néant. Intérioriser pourrait bien revenir, d'un autre côté, à inscrire dans le dispositif d'enfermement agencé par le poème l'autonomisation du discours et du champ poétiques, enclavés pour l'un dans le grand vacarme de la parole instrumentale et pour l'autre dans un espace

33. Rappelons que Laforgue est aussi l'auteur d'une « Complainte de la lune en province » (*op. cit.*, p. 77-78) et, plus acide, d'une « Complainte du soir des Comices agricoles » (p. 114-115).

34. Pour aller au plus court, on ne fera qu'indiquer quelques éléments de réflexion.



littéraire où les genres voisins demeurent asservis au savoir transférable (l'essai), à la référence et au récit (le roman) ou à la scène des profits économiques et mondains (le théâtre), sinon à l'information (la grande presse). Le mécanisme d'intériorisation et d'extériorisation thématiques dont le poème de Laforgue est l'agent témoignerait, dans une telle perspective, de cette autre forme d'intériorisation-extériorisation ayant porté les poètes post-parnassiens à incorporer leur office comme une activité trouvant en soi-même son propre objet et à l'extérioriser sous l'aspect de textes apparemment décoratifs ou secrètement allusifs, où le langage semblera n'être aux prises qu'avec des objets communs (ou des idées et des émotions endossables par quiconque). L'éléphant de Jade conçu par Laforgue a sa place, sur les crédences de la poésie fin de siècle, aux côtés du Ptyx mallarméen : leur poids de séduction et d'inquiétante étrangeté, leur ironie, ils les tiennent à parts presque égales d'être à la fois transfigurations du banal et figures d'une poésie tirant son pouvoir d'une impuissance acceptée à raconter que la Marquise sortit à cinq heures, à commenter tel krach boursier ou à faire chavirer Margot.