

## **Pépites de Fargue – de l'importance de la citation**

Si l'on peut parler d'un roman sans le citer, on peut difficilement évoquer le travail d'un poète sans donner de quoi juger sur pièce. Citer, c'est faire remarquer un travail sur la langue, ce qui est, on le sait, un des éléments définitoires de la poésie.

Or, s'il y a un poète parmi les poètes, c'est bien Léon-Paul Fargue, dont la notice dans *l'Anthologie de la nouvelle poésie française* publiée par Kra en 1924 commence justement par « c'est un poète ». Il est de ce fait l'un de ceux que l'on cite le plus, non en termes de présence statistique – tout de même pas ! –, mais en termes de proportion entre citation et commentaire dans les textes critiques.

C'était déjà le cas chez ses contemporains. Que l'on ouvre le volume d'hommage que les *Feuilles libres* lui consacre en 1927 et l'on trouvera de quoi composer une belle anthologie farguienne de ses premiers textes. Valéry Larbaud fournit par exemple une liste de 8 citations pour illustrer le goût de son ami pour les « boutades » et les « mots pour rire » : « L'homme qui écrit un livre, c'est Robinson dans son île : il faut qu'il fasse tout lui-même » (29). J.E Blanche cite des emplois de mots rares, comme « noctiluques » (37) tandis que Paul Valéry loue son « invention inépuisable » et « des images (de drôles, de justes, de belles, de toujours neuves) qui harcèlent, hantent, éclairent, créent et rompent l'instant... » (25). Dans un des articles les plus développés du volume, Benjamin Crémieux fait de Fargue, « fabricant de pâte de mots » et le « dernier poète oral » (106). La « puissance qualifiante » (les qualificatifs visuels, auditifs, olfactifs, etc) figure en bonne place dans le programme d'étude qu'il établit (110). S'il cite beaucoup sans commenter les occurrences, c'est qu'il a l'excuse de ne présenter que des « note[s] pour une étude critique ». Dans un autre texte, intitulé « Vade-mecum », Henri Duvernois semble parler au nom de tous les auteurs de ce numéro collectif lorsqu'il justifie le choix de la citation : « Je m'excuse de citer. Mais la meilleure façon de célébrer Léon-Paul Fargue est encore de le citer. Et l'on est heureux de fixer, au lieu de quelques compliments patauds, ces phrases gonflées de sens et de parfums, et si légères aussi, avec leurs ailes diaprées de poésie » (92-93). Dont acte...

Fargue est en effet quelqu'un qu'on cite forcément quand on parle de lui, pour faire reconnaître le génie de l'invention langagière qu'il était et que, selon l'avis de beaucoup, l'on ne reconnaît pas à sa juste valeur, tout autant que pour donner envie de le lire. C'est que, de l'avis de tous ceux qui ont eu la chance de lire Fargue de plus ou moins près, ses images et certaines de ses expressions fulgurantes sont le sel, ou plutôt les « câpres » qu'il disait ajouter à la fin du processus d'écriture collective avec André Beucler (P. Loubier, préface de *Composite*, 8), de ses textes. Ce qui fait qu'on accroche à la première lecture, qu'on rentre dans un univers, est bien souvent aussi ce qui va rester, ce qu'on retient d'un auteur.

Or, outre le cliché noctambule du « piéton de Paris, ce qu'on retient de Fargue, ce sont les pépites de sa conversation, les inventions qui émaillent son

discours. Dans ses deux recueils de souvenirs, *Dimanche avec Léon-Paul Fargue* et *Vingt ans avec Léon-Paul Fargue*, Beucier, qui est à la fois l'artisan et le témoin de cette image de Fargue, insiste sur le caractère oral de son inspiration, qui apparaît aussi dans les entretiens, notamment celui, réédité sous le titre *Un désordre familial*, avec Frédéric Lefèvre, qui écrit : « Notre ami parle d'or et sa conversation est un jaillissement continu d'images, d'idées originales, de paradoxes qui s'avancent parés en vérité bien sages, et de vérités provocantes comme de beaux mensonges. Il n'y a qu'à se baisser pour en prendre, il suffit d'ouvrir les mains et les oreilles. » (41-42). La correspondance est pour Fargue, comme l'entretien, un terrain de jeu idéal. Dans une lettre à son ami Beucier, il décrit sa visite à l'Expo de 1937 en longues métaphores, comme pour s'échauffer en vue d'un article sur le thème : « Et tout là-haut, presque dans la stratosphère, encore des lumières pruineuses, des boules d'anis, des voies lactées de globes qui descendent comme des araignées au bout de leur fil, [...]. » (40).

Les chroniques farguiennes s'attachent alors à reproduire le ton de la conversation. Dans *Le Piéton de Paris*, par exemple, Fargue qualifie le X<sup>e</sup> arrondissement de « quartier sérieux » en brodant ainsi : « sérieux [...] au sens où le mot s'applique à un bourgogne, à un cassoulet ou à un brie de Melun » (18). Il parle aussi du canal comme d'une « eau calme comme un potage de jade à la surface duquel cuisent des péniches, des passerelles aux courbes d'insectes... » (25). On le voit dans cet exemple, l'invention langagière s'entretient elle-même : de la boutade naît parfois l'image poétique. De là, celle-ci se file parfois sans filet, sans lien apparent entre les mots. Les poèmes de Fargue où éclate le plus, je crois, la force de ses images sont ceux d'*Épaisseurs*, qui offre de véritables feux d'artifice à qui aime les mots. « Colère » fournit un bon exemple de cette « hyperlogorrhée », qui est pourtant l'objet de la diatribe :

« Homme, va-t'en, voici les hommes. Quand ils parlent, rien ne pousse. Anatole, tanaos et thanatos, anthropofrime, boehme, assez de vos mots, assez de vos dieux, assez de vos cloches ! [...] L'oracle étonné, pas compris, dévêtu pourtant, jonché de patrons et de feuilles d'or par la grande batte, toupies brunisseuses et molettes célestes ; l'oracle endormi du soleil dans vos maisons pleines de méduses montées en graine, d'échos et de prismes trompés, de niches prises en alcôve, d'instruments scientifiques en instance, de sacs de fibrine, de lampes capillaires, de tubes de force hantés de résilles sanglantes ; vos chambres secouées de haussements d'épaules et de larmes ménagères, fumées qui rabattent, miroirs infestés de tics, grimaces balancées ; vos têtes nasardes, hôtels borgnes, sourds à la musique muette des nombres, le tendeur gainé de chair, l'œil à la mèche encrassés, l'écorché dans sa baignoire, le moribond dans son stère, baisers et sommeils qui choquent les pots, traînerie de frotteurs passionnés, prisonnière entre ses lattes, vieux appareils photographiques sautant sur deux pieds sans trouver leur place, vos objectifs tremblants et bègues, meetings de rêves, soufflets digestifs, de potins et d'histoires, et jamais au point ; votre cœur vairon, la tendresse impossible avec vous, votre psychologie de vieilles demi-vierges, votre hyperlogorrhée. » (41-42)

*D'Après Paris*, placé dans l'édition actuelle à la suite du *Piéton de Paris*, dont il se distingue en bien des points, est également un réservoir d'images rares aux termes techniques. En parlant d'un fiacre, il écrit par exemple que le véhicule « allait prendre son tour derrière la file de ses congénères, pour se nourrir et s'abreuver contre un arbre perfectionné, qui contenait un insecte du genre carabe, certains disent un stapylin, dont le ventre s'ornait de caroncules argentées. » (246). Les moyens de transport – train, omnibus, voiture – sont un tremplin à l'imaginaire farguien, tout comme la Tour Eiffel, qui déclenche ce que Barthes appelait le jeu de « la métaphore sans frein » : dans *D'après Paris*, un

matin, la tour est enfin prête, « cuite à point comme une langouste » (254), et, dans *Composite*, elle « pointe son cou de brontosauve vers le ciel » (44).

On est bien loin alors des images précieuses, nimbées de symbolisme, et ponctuées de mystérieux « deux-points », de son premier recueil *Poèmes* comme : « L'énorme fumée d'un train se morcelle dans le crépuscule comme un lâcher de pigeons mauves.. » (78-80) ou encore « Ah je voudrais serrer tous les souvenirs sur ma poitrine, en bouquet, pour te les offrir » (67-69), image du souvenir tangible que l'on retrouvera dans des textes postérieurs. Dans *Poèmes* n'existe pas encore la virtuosité de l'image farguienne que l'on connaît et que l'on cite, mais, déjà, certaines images saugrenues et fantaisistes apparaissent. À propos de mouches, il écrit par exemple : « Les plus proches s'avancent timidement pour me voir, comme une troupe de nains qui découvre un ogre.. » (127-128) ou encore « La rue est triste comme une porteuse de pain congédiée » (65-66). Dès *Poèmes*, on rencontre aussi la métaphore de l'album d'images à feuilleter, qui va devenir récurrente dans toute l'œuvre de Fargue : « Regarde passer nos jours et nos rêves. De vieux complices nous les tournent, comme on regarde les images » (96-98).

Mais les images sur lesquelles le lecteur s'arrête, admiratif, sont plutôt celles des recueils poétiques postérieurs. En feuilletant *Haute solitude* (1941), par exemple, et sans essayer de les classer, on peut prélever quelques exemples, notamment dans la description urbaine et nocturne de « Marcher » : « Sous une mince feuille de nuit, la ville gisait comme aplatie, pareille à une décalcomanie qu'on s'apprête à révéler » (51). *Haute solitude* a tendance à écraser le lecteur sous une invention langagière sans limite, faite d'énumérations et de néologismes. Pourtant, on trouve de très belles choses isolées, comme, chez un personnage « accoudé » à la fenêtre, cette « lassitude d'écouter aux portes de la vie » (98) ou un « petit jour » qui « se déchire dans un bruit de draps » (58).

Ce qui plaît incontestablement chez Fargue, c'est un type d'image que Jules Laforgue appelait la « comparaison *yankee* » ou l'image américaine, caractérisée par un relâchement dans le lexique et un ton volontiers provocateur, utilisant souvent des termes prosaïques, techniques ou industriels. Selon Laforgue, Baudelaire est le premier à avoir employé des comparaisons crues, palpables, très « premier plan », qui mettent en quelque sorte les pieds dans le plat... Dans *Haute solitude*, on trouve des images de ce type, jouant sur le contraste entre concret et abstrait et déployant le potentiel poétique du zeugme : « Fermons parfois les yeux, essayons de mettre entre la rue et nous, entre les autres et nous, des océans de lyrisme muet, des remparts bourrelés de coton hydrophile » (102). Le poème en prose « Pigeondre » que Fargue publie dans *Minotaure* en 1935 contient ce type d'image, par exemple, lorsque deux mains qui se serrent « se prennent, encore tremblantes, étonnées de se trouver côte à côte, comme ces gens qui se saluaient vaguement dans la bulle d'un ascenseur, et qui brusquement se trouvent serrés ensemble dans un drame ». Cette image de l'ascenseur rappelle les poèmes d'un autre auteur de l'époque, Paul Morand, adepte de l'image américaine, notamment le recueil *USA 1927* (1928). En dehors de ces « comparaisons *yankee* », « Pigeondre » condense, il me semble, l'imagerie farguienne, et l'on trouve des raccourcis de sens aussi frappants que cette double structure attributive : « Main d'homme, c'est la mienne, si fière de ses souvenirs de valises, de vache enragée, de serrures introuvables. Il est tard autour de nous. C'est l'heure des adieux, des mains de vestiaire, de minuterie, de taxis ».

C'est que, comme chez Morand, l'image farguienne sait être triviale et surtout rapide. Pourtant, elle semble se développer de préférence à l'échelle du paragraphe, dans des crescendos qui sont parfois des listes. Elle atteint par exemple une forme de violence dans une scène de réveil matinal, « Encore », dans *Haute solitude* :

« Des laitiers pissent, un journal d'une main. La viande monte des Halles comme une émeute. Mon genou est prêt, mes mains s'impatientent, mes côtes n'ont rien là contre. Plus d'erreur ! Ces bruits de fourmilière, ces roues d'arbre, ces cataractes de lavabos, qui se crachent dessus d'un arrondissement à l'autre, ces batteries attelées de concierges, tout ça, c'est le matin, c'est Paris, c'est la rengaine. Poil à gratter et coups de sonnettes qui entrent dans la peau de mon appartement comme des seringues. Je fais un grand pas vers les choses. Je n'ai plus d'océan dans la tête, plus de tunnels dans les membres, plus de parachutes dans les entrailles. Oui, quoi, je ne dors plus ! Je te connais. Tu as beau t'appeler lundi 18 ou mardi 23, tu ne m'auras pas encore aujourd'hui. » (204)

Ce genre de diatribe, d'interpellation à une seule voix est récurrent chez Fargue. À relever ainsi les images qui nous plaisent, on remarque d'autres récurrences, comme ces rêves d'inondation et de fin du monde liquide, qui sont difficilement citables sous forme fragmentaire, ou encore ces séquences d'élévation où un personnage s'envole et qu'un regard survole une ville. Le dernier texte *D'après Paris*, qui s'appelle « En rase-mottes », rappelle les folles inventions de Cyrano de Bergerac : « Je vois des maisons à pivot / qui tournent avec le soleil. / Je vois des quartiers démontables / qui s'en vont seuls en voyage » (303). Dans *Épaisseurs*, « Mirages » est un long et superbe récit d'hallucination nocturne où un « je » monte jusqu'à « la hauteur du cinquième étage » et explore Paris : « L'opéra pris de biais, nid de guêpes ameutées contre deux cétoines, il se fond dans l'éloignement, rouge et petit comme un dentier plein d'or » (53). Paris, puis la France, deviennent méconnaissables : la vision d'en haut est source d'hallucinations : « Le Massif central se dessine modestement, plein de crottes de ptérodactyles et de promesses d'amour » (56).

Dans ses chroniques, comme le fameux *Piéton de Paris*, mais aussi *Déjeuners de soleil* et *Méandres*, Fargue a volontiers recours à des images américaines voire tout à fait choquantes, mais il en fait un usage parcimonieux, ménageant son effet, sans partir dans des inventaires poétiques comme dans *Épaisseurs* ou *Haute solitude*. Des comparaisons fantaisistes peuvent par exemple servir à introduire un texte du *Piéton de Paris* comme « Paris au temps des valse » où Montmartre et Montparnasse sont « deux quartiers [qui] complètent Paris comme un coup de peigne achève le fini d'un type vêtu comme il lui sied » (157). Les chroniques de *Lanterne magique* (1944) développent une écriture de plus en plus aphoristique, une des formes que prend son invention langagière. Dans « Flânerie », on lit par exemple : « parmi les plaisirs gratuits qui nous restent, le plaisir des yeux ne demande même pas qu'on se baisse pour en prendre » (158). Cette écriture aphoristique s'applique particulièrement aux différentes définitions de la poésie que donne Fargue, comme « la poésie, c'est le point où la prose décolle » (19). Si le ton vire parfois à la recette, *Lanterne magique* contient d'extraordinaires trouvailles, notamment au sujet des images de Victor Hugo, qualifié de « père Noël » :

« Hugo, c'est le tableau électrique de la poésie moderne avec toutes ses manettes [...] il nourrit de vitamines tous ceux que la blancheur du papier n'inspire pas. [...] Quelque chose de constamment présent [...] respire et vit dans ses images. Le secret est quasi en plein jour et nous ne le voyions

pas ! Hugo poète arrive toujours à mettre les choses à leur place, à tirer ses métaphores, ses fusées, de la chose même qu'il considère ou contemple, de façon à obtenir un certain synchronisme qui éblouit. Il fixait à la fois la chose, l'heure, la couleur, le climat, la température, le souvenir et l'odeur » (50-51).

On pourrait conclure en rappelant qu'il faut lire Fargue, qu'on y trouve toujours de quoi illuminer une journée, sinon plus, ou en rappelant au monde académique son importance dans l'histoire de la poésie et, par voie de conséquence, l'urgence qu'il y a à décortiquer ses images. On préférera ici insister, à la suite de ce que dit Fargue de Victor Hugo, sur l'importance de ces images qui arrêtent la lecture, interpellent, donnent envie de les reprendre, de les recopier, voire de les partager dans une revue ou sur un réseau social. C'est aussi, à n'en pas douter, ce qui fait l'image d'un écrivain.

Anne Reverseau

#### Bibliographie :

- Léon-Paul Fargue et André Beucler, *Composite*, Paris, Gallimard, 2013.  
Léon-Paul Fargue – André Beucler, *Correspondance, 1927-1945*, Bruno Curatolo (éd.), Paris, Léon-Paul Fargue, *Épaisseurs*, suivi de *Vulture*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1971.  
Léon-Paul Fargue, *Haute solitude* [1941], Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 1982.  
Léon-Paul Fargue, *La Lanterne magique* [1943], Paris, Seghers, 1982.  
Léon-Paul Fargue, *Le Piéton de Paris* [1939], Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 1993.  
Léon-Paul Fargue, « Pigeondre », *Minotaure*, n° 6, hiver 1935, p. 29.  
Léon-Paul Fargue, *Poésies. Tancrede. Ludions. Poèmes. Pour la musique*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1967.  
Léon-Paul Fargue, *Un désordre familial* [1929], Saint-Clément, Fata Morgana, 2003.  
Presses universitaires de Paris-Ouest, 2014.
- Anthologie de la nouvelle poésie française*, établie et publiée par Philippe Soupault, avec la collaboration de Léon Pierre-Quint, Francis Gérard et Mathias Lübeck, Paris, Le Sagittaire, Simon Kra, « Documents », 1924.  
André Beucler, *Dimanche avec Léon-Paul Fargue*, Paris, Point du Jour, 1947, et *Vingt ans avec Léon-Paul Fargue* [1952], Paris, Mémoire du livre, 1999.  
« Hommage à Léon-Paul Fargue », *Les Feuilles libres*, n° 45-46, Paris, Librairie de l'Étoile, juin 1927.  
Jules Laforgue, « Notes sur Baudelaire » [1903], *Mélanges posthumes*, Genève, Slatkine reprints, 1979, p. 111-119.  
*Ludions*, n° 14, « spécial Feuilles libres », M.P. Berranger, P. Loubier et B. Pascarel (dir.), oct. 2014.  
Philippe Hamon, « Images à lire, images à voir : "images américaines" et crise de l'image au XIX<sup>e</sup> siècle (1850-1880) », *Usages de l'image au XIX<sup>e</sup> siècle*, Stéphane Michaud, Jean-Yves Mollier et Nicole Savy (dir.), Paris, Créaphis, 1992, p. 235-246.  
Roland Barthes, *La Tour Eiffel* [1964], *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Seuil, 2002, p. 554.