



Léon-Paul Fargue et l'Étreinte métaphorique

COMMUNICATION DE GUY VAES

À LA SÉANCE MENSUELLE DU 8 FÉVRIER 2003

Pour vaincre le trac devant la page blanche, assurer le maintien de l'inspiration (ou simplement le rythme de l'écriture), il y a des auteurs qui boiront un alcool, grilleront un joint, alors que d'autres écouteront (mais sans trop se laisser distraire) un morceau de musique. Personnellement, pour obtenir le voltage requis et ne pas attirer, vu mon habitude d'écrire au café, l'attention des consommateurs, je garde à portée de la main une drogue aussi discrète qu'instantanée. Son efficacité, pour être redoutable, du moins sur mon tempérament, risque en cas d'abus d'entraîner une saturation annihilante. Il s'agit de la prose de Léon-Paul Fargue, monsieur Loyal d'un spectacle aux mille métaphores, plus grave et posant plus de questions qu'on ne le pense.

Sur la conjonction que peut opérer l'image entre le proche et le lointain, entre des choses étrangères les unes aux autres, entre des espèces animales de règnes différents, mais au potentiel métaphorique élevé, Fargue a livré, dans le texte liminaire du *Piéton de Paris*, un souvenir éclairant. S'y exerce un regard d'analyste que stimule la prescience poétique : « Quand j'étais jeune, je rêvais des minutes entières sur une image qui représentait un pygargue en train d'enfoncer, la tête sous l'eau, ses serres dans le dos d'un gros brochet. J'imaginai le rapace planant à une hauteur considérable au-dessus de la rivière, et, brusquement, aussitôt qu'il avait aperçu le poisson dormant et niellé, fondant sur lui, comme un parachute qui ne se serait pas ouvert. Mais il fallait encore amener la proie sur le rivage, c'est-à-dire nager, sortir de l'eau, encombré d'ailes, de griffes, d'écailles et

de liquide. Il y avait là pour moi une série de mystères admirables, d'enchaînements et de lois où je voyais souvent quelque clef du monde. »

Clef livrant accès à la structure d'une chasse animale, sinon à la promesse d'une Connaissance plus générale. À ce qui active et contrarie, presque simultanément, le resserrement de l'acte prédateur. Clef, par conséquent, d'une symbolisation encore schématique, et qu'il conviendrait de creuser davantage : interpénétration de l'air et de l'eau, de l'altitude et de la profondeur, douceur et cruauté d'un ciel qui soumet la terre à ses diktats ; et n'oublions pas cette déflagration humide résultant de ces épousailles sauvages. Sentez, en outre, dans la remémoration de Fargue, dans son articulation, ce qui rappellerait, proche de l'arrêt *sur l'image*, un déroulement de plans cinématographiques, une théorie de traits sensoriels et d'actes brefs, scindés les uns des autres en vue d'une lisibilité sans équivoque. Tels pourraient être les éléments constitutifs, les déclencheurs d'une vision unitaire sur le point d'éclorre et qui tire son éclat, d'ordinaire absent de nos perceptions quotidiennes, de l'intensité que Fargue lui confère.

Le réflexe du jeune Fargue : substituer à l'estampe sans vie une image animée, aux phases illustrant l'assaut, ne témoigne-t-il pas du besoin, outre d'un savoir ésotérique, de se sensibiliser soi-même à une tension ? Une tension qu'on peut hardiment identifier à l'intervalle séparant ces délégués du ciel et de l'eau : le rapace et le poisson. Cet intervalle, n'est-ce pas celui auquel se réfère Pierre Reverdy quand, définissant la métaphore, il associe, en vue d'un choc poétique maximal, deux objets dissemblables qu'éloigne une distance considérable. On peut envisager la tentative du jeune Fargue comme l'élaboration d'une structure qui doit encore subir des perfectionnements. On pense aux premières créations de la technologie, dont le vingtième siècle simplifiera le dessin et augmentera l'efficacité. Il y a encore ici trop de surcharges, de mises au point entre l'agression et son terme sanglant, entre le ciel et la terre, deux extrêmes qui finiront par fusionner. C'est ainsi que, en deux coups de cuiller à pot, Fargue, adulte, accolera la préhistoire à notre présent. Il en résultera, exemple choisi entre mille, un stégosaure conçu par un ingénieur des chemins de fer. Les stades intermédiaires, explicatifs, que suggérait l'estampe ont disparu. Pour que soit maintenue la tension entre les deux opposés (la préhistoire et le présent), pour que survienne l'effet de choc et prolifère la suggestion, il fallait cette béance, ce vide garantissant la fusion.

Mais les comparaisons dont se nourrit l'image qui se veut étreinte, tentative d'unification, n'atteignent leur cible que par à-coups. Elles s'affaiblissent chez notre auteur trop de fois en déferlantes. Elles provoquent, certes, un afflux qui cingle l'imagination, mais elles finissent par lasser. Avant leur retombée définitive, ne semblent-elles pas vouloir épuiser le registre des associations les plus baroques ? La généalogie du fiacre l'atteste abondamment : «Le fiacre dut être d'abord une créature amiboïde, puis une maladie du centaure, une sorte de cancer, une prolifération membraneuse, une Rosa-Josépha tout à fait extraordinaire. Puis un animal autonome, quelque chose comme une chauve-souris à roulettes, une sarigue où tout serait à l'envers. Il fut à l'hippocampe ce que l'homme fut au singe. »

La panoplie des poissons latino-américains qui crépitent dans *Déjeuners de soleil* (1942), renvoie à ces cabrioles : « Il y a des poissons qui ressemblent à des stylographes, à des presse-citrons ; d'autres qui copient carrément l'homme, tels les siluridés de l'Amérique du Sud qui ont la tête plate de certains professeurs de gymnastique dont ils portent parfois les longues moustaches. Mais plus près des humains sont ces gros brésiliens dits "agressifs", qui fendent l'eau comme des locomotives de nénuphars et mordent les ouïes ou les nageoires qu'ils peuvent rencontrer sur leurs rails invisibles. Ceux-ci font songer à des coiffeurs, à des parlementaires, à des vidangeurs. »

De ces ricochets de billard électrique, passons à des réalités plus familières ; la perception y tend au resserrement, signe que la synthèse est recherchée, et même cette formulation qui a la frappe d'un vers. Voyons, par exemple, comment la Serrenissime se déduit d'une série de plans fixes, d'un bouquet de motifs emblématiques : « Résilles de canaux, verre et point de rose, églises et palazzos, Venise est une dentelle. » Plus laconique, frôlant l'alexandrin, voici que Fargue substitue radicalement à la chose réelle son équivalent littéraire : « Des sarcophages glissent sur des Léthés », deux notations tirées de *Venise, ô ma jolie*.

Pousserait-on l'examen du phénomène, la métaphore, jusqu'à le faire déborder de l'écrit, on citerait volontiers R.L. Stevenson, Heinrich Heine, Dickens, Verlaine et tant d'autres qui, pour renforcer l'aura mythique de Londres, comparèrent la capitale du dix-neuvième siècle à Bagdad et à Babylone, noms qui renvoient dans ce contexte bien délimité, à ce que beaucoup d'entre nous

connaissent : les romans policiers victoriens, les gravures de Gustave Doré, les feuilletons de Jean Ray alias John Flanders, la « légende » de Jack l'Éventreur, le cinéma d'épouvante, et ainsi de suite. Ces noms — Londres, Bagdad ou Babylone — sont pareils à des grottes en lesquelles patientent, aisément identifiables et le plus souvent menaçantes, des légions d'échos. Ainsi, rien que dans un nom de ville peut sommeiller, comme dans un silex l'étincelle qui enflammera le fagot, ce que constitue sa physionomie kaléidoscopique. Julien Green l'a bien observé, qui note dans son *Paris* ce que chaque familier des lieux peut constater : « Tout dans cette ville, a une qualité inanalysable qui permet de dire sans hésitation : “ ça c'est Paris ”, quand même ce ne serait qu'une boîte à lait pendue à un bouton de porte, ou un de ces gros balais de bruyère qui chassent les feuilles mortes, en octobre, au bord des trottoirs, avec un bruit d'océan, ou une rangée de bouquins fatigués dans une caisse de bouquiniste, sur les quais, entre le Pont-neuf et le Pont-royal [...] Quand j'étais enfant, je me demandais comment il pouvait se faire que le simple nom de Paris désignât tant de choses diverses, tant de rues et de places, tant de jardins, tant de maisons, de toits, de cheminées, et par-dessus tout cela le ciel changeant et léger qui couronne notre ville ; et plus j'y pensais, plus il me paraissait étonnant qu'une si grande ville pût tenir dans un nom si court. »

Mais le regard de Fargue, mieux que celui de Green, épingle, sur la grande carte parisienne, noms, dates et souvenirs exempts de sfumato. Simultanément, ce regard progresse sur deux voies : un passé à la netteté de daguerréotype et un présent qui lui sert de support. Quant aux feux d'artifice qui jaillissent des images, ils ne font, entre autres, qu'anticiper un titre d'Hemingway : *Paris est une fête*. Vérité qui ne tolère ni l'oubli ni le doute, pas plus que Dieu ne quitte l'esprit du célébrant. Or, le célébrant, ici, c'est l'auteur de *Vulturne*. Sa parole enseigne que Paris se compose moins de monuments et d'arbres que de vivants et de morts se croisant dans ses strates temporelles. Ce sont ces vivants et ces morts qu'il importe, avant tout de sauver, veut-on se sauver soi-même. Dégageons enfin, du désir de ne rien perdre, de voir tout transféré dans un aujourd'hui soustrait au changement, ce qu'a d'épiphanique — dans le sens joycien du mot — ce Paris-là, synonyme de la mémoire de Fargue. Opération que commande l'irrationnelle métaphore, mais toujours selon des bonheurs variables. Pénétré de l'omniprésence de Paris, Fargue s'efforce d'êtreindre des agrégats d'impressions — toujours

l'alternance précipitée de l'accroissement et de la synthèse ! , de faire en sorte que la capitale déborde des frontières tracées par l'homme (on s'en apercevra, plus loin, dans les propos sur l'Été), ou bien, tirant parti d'un espace urbain surpeuplé, il y procède à la contraction de quartiers pour que certains d'entre eux puissent, comme les poupées russes, s'emboîter les uns dans les autres (ce qu'on vérifiera ci-dessous).

Donc, veut-on que rien ne s'égaré, qu'entre la ville et son chroniqueur l'identification se fasse, on mettra tout en oeuvre pour que s'accroisse le nombre de facettes, comme on taille un diamant pour l'enrichir de feux. Ne dirait-on alors pas que la capitale englobe d'autres capitales, cette fois miniaturisées, et cela en fonction de l'acuité du regard? «J'étais encore jeune lorsque je me hasardais pour la première fois dans Montparnasse, au bras de mon vieux Charles-Louis Philippe. Et il me souvient aujourd'hui que l'impression que devait produire sur moi ce quartier à la fois crapuleux, illuminé, grouillant, cultivé et agité comme un cerveau fut celui d'une ville comprimée [...] Montparnasse avait également une capitale dans le creux de sa main. Ce centre possédait un centre, cette perle avait un noyau, et ce noyau était la *Rotonde*. » Et Fargue, dans son désir de quintessencier le destin du quartier, l'assimile à « quelque Atlantide engloutie sous la fumée de cigarettes, et celle des cerveaux qui n'est pas moins épaisse [...] ». Et pour que rien, vraiment rien ne se dérobe, Fargue livrera encore des esquisses comparatives. Il parlera de cette « Pompéi de la peinture à l'huile, de la sculpture et du loufoque officiel », mais aussi de cette « Babylone du métèque, de l'homme de valeur et du fantaisiste ».

Quand il entraînait des amis dans ses pérégrinations nocturnes, Fargue ne faisait que prolonger ses textes. Plus riche en souvenirs qu'Ali baba en trésors — toutes les célébrités de la Belle Époque, qu'elles fussent littéraires ou pas, avaient figurées parmi ses relations —, il pouvait accoler à chaque façade un nom familier, une anecdote de coulisses, la description d'un salon qui l'avait accueilli, jeune homme. Ainsi se déplaçait-il, lui qui possédait « une mémoire de trois millions d'hectares », sur deux rails à la fois : Hier et Aujourd'hui. En plus, secondé par la nuit, il avait également le don de faire perdre la tête à ses compagnons de vadrouille, au point que ceux-ci se demandaient : Sommes-nous encore à Paris ? Façon d'enrichir le potentiel de métamorphoses de la ville. Colette en rapporte

l'expérience dans *Trait pour trait*. Comment se croire à Ménilmontant, en cette heure tardive, ainsi que l'assurait Fargue, alors qu'elle ne respirait que des odeurs de ferme et de venelles ? Ne distinguant rien, elle finit par se heurter à une charrette dételée, « et le choc fit choir des poules juchées pour la nuit, qui caquetèrent ». Et Colette, désorientée se mit à répéter avec ravissement : « C'est Ménilmontant ! », alors qu'en réalité elle pensait : « C'est Saint-Sauveur-en-Puisaye ». Somme toute : une annexion propre à élargir le périmètre de Paris. Ce qui nous incite à croire qu'il y a, lové dans les comparaisons farguiennes, une boulimie de conquête, de colonisation au profit du territoire parisien.

Outre Hier et Aujourd'hui, ce noctambule de vocation (moins rêveur que visionnaire à l'oeil bien ouvert) avait également coutume d'arpenter deux dimensions bien contrastées, toutes deux susceptibles de rallier le touriste et le passionné d'insolite : le Jour et la Nuit. Durant le jour, la métaphore, riche de souvenirs aisément datables, étend ses racines dans un quotidien que chacun partage — peut partager, et dont salons et brasseries congédient l'obscurité. Mais que se déclare la belle saison, et Paris est à son comble. « Je ne crois pas qu'il y ait une ville au monde où le beau temps se manifeste avec autant d'ingéniosité, de charme et de certitude qu'à Paris. » Et Fargue d'assurer que même les pluies y sont alors plus tièdes qu'ailleurs. La capitale entière, sous cette clarté euphorisante qui en augmente l'étendue et la hauteur du ciel, revêt l'aspect d'un salon où bruit une réception. Jusqu'aux détails les plus ordinaires qui participent au miracle : « Même le bruit des sabots des chevaux qui traverse la fenêtre est porteur de beau temps. Si bien que la saison, chez nous, n'est plus une saison au sens où l'entendent les géographes et les fabricants de calendriers, mais un événement parisien... C'est-à-dire quelque chose à mettre sur le rang des vieux Ballets Russes ou de la réouverture des restaurants du Bois. » Quoi de plus naturel si jouisseurs avertis, les raffinés du monde entier se pointent, comme ils le font pour les nouveaux crus et les parfums.

Par parenthèse, on tirerait pas mal de satisfaction en confrontant Fargue aux poètes, romanciers et cinéastes anglais, lesquels se sont toujours complus à exalter leur été, vaste et seigneurial empire englobant les hauteurs de Londres et l'étendue océanique des campagnes. Cela dit, et pour en revenir à la saisie totale des attributs parisiens, il n'est même plus indispensable, chez Fargue, que la

métaphore s'affiche avec trop d'obstination, vu que l'obsession du rapprochement, de la globalisation impossible à satisfaire, transparait à plus d'un endroit du texte.

Place à la Nuit. À ces heures où Fargue, par le pouvoir de la langue, traverse à la verticale l'assiette géologique de Paris. Une fantaisie parente du vertige y commande un branle ininterrompu, y déroule une sorte de dessin animé expressionniste. Ce qui alors se met à sourdre, c'est l'ancestral, le tellurique enveloppant l'iguanodon, ces restes informes que refoule le pavé parisien et que ramènent néanmoins au jour — si tant est qu'on puisse faire allusion au jour — les cauchemars du poète sur les reptiles géants du Secondaire. En voici un, tout perclus de métaphores : « Le Stégosaure obtus, perceur de tunnels, tout hérissé de plaques de disques pour compagnies de chemins de fer et comme armé d'instruments anti-aériens, sciait, mordait, usait des arbres, et les regardait tomber en crachant un rire d'aveur de sabres sur les pensionnats de fougères en promenade. »

Suivons notre homme dans le « Vivarium » du Jardin d'acclimatation ; en 1912, il s'y attarda, subjugué. Cette visite, que suivirent d'autres découvertes en des lieux allergiques à la lumière, fut l'occasion de la reprise d'un numéro de cirque où Fargue excellait : le défilé des poissons exotiques : « Poissons-faulx, poissons-hirondelles, monstres élégants des mers de Chine en forme de peignes de corne, de croissants bizarres ou d'instruments de musique, vieilles en cotte de mailles, rebecs à l'oeil hagard », et ainsi de suite.

Souhaite-t-on que la récréation du Paris des noctambules soit « réaliste », ou du moins qu'elle en donne l'impression, et cela parce que l'observation y refoule la fantaisie, on tendra l'oreille à ceci : « Je ne connaissais pas l'impasse, mais je connaissais le quartier, ses relents, ses chats entortillés de carapaces, comme des insectes, ses larges crêpes noirâtres que le pied de l'homme malaxe sur le trottoir en mêlant sous son poids carottes, laitues, cadavres, quignons sombres. Un taxi parfois m'avait promené dans ces tranchées de suie. »

Qu'on relise certaines proses de *Haute solitude* (1941). On y constatera que la nuit, briseuse de garde-fous, aide à mieux concevoir que la logique, selon Nietzsche, n'est que l'esclavage dans les liens du langage. Mais celui-ci révèle parfois un élément illogique : la métaphore ; et cette figure de rhétorique paraît, chez Fargue, à plus d'une reprise, inventer ses propres lois, ne prendre conseil que

chez l'imprévisible et le coruscant. Le lexique devient alors pareil au chapeau du prestidigitateur : on le vide en le retournant, et l'on passe au pillage. Et pourtant, ce chaos où s'ébrouent des images éruptives, c'est, dira Fargue, la vie elle-même. Car « l'ordre suppose l'apparence des disciplines, des immobilités, des tombes, des lois, des structures, et ne donne naissance qu'à des iconoclastes ». Bref, « l'ordre, c'est la gare où l'on arrive. En revanche le désordre, c'est la gare d'où l'on part ». Si, dans ces pages survoltées, la transition entre les phrases tend à disparaître, la cause en est que chacune d'entre elles a l'impact d'un événement. On assiste alors à un cortège de singularités, de tableaux burlesques, de télescopages entre règne animal et règne humain, le tout à la vitesse d'un film qu'on déroule en accéléré mais sans nuire à l'autonomie des séquences. Et le poème en prose, toujours prêt à surgir dans tous les textes de Fargue, d'affirmer alors sa liberté (apparente, bien sûr) semblable à celle de l'écriture prétendument automatique. Notons également, à mesure que se succèdent les publications, la raréfaction du *comme*.

La métaphore était son ordinaire. La plus banale circonstance suffisait à la produire. Ainsi, descendant d'un taxi par un bel après-midi d'octobre, embarrassé d'un gros pardessus, Fargue s'en excusa auprès d'André Beucler : « C'est ma mère qui a voulu ! Ce matin, en me rappelant que j'avais un enterrement, elle m'a dit que les froids étaient arrivés, comme des touristes ! Or, il fait un soleil d'Austerlitz. » Francis Jourdain se rappellera sa conversation qui pétillait d'images. Quant à Claudine Chonez, qui l'admirait lucidement et lui consacra un petit essai remarquable, elle écrivit : « Ce cancer d'images est la rançon dangereuse de trop de richesse. »

Veux-t-on enfin savoir comment l'intéressé définissait la métaphore, selon lui pure émanation de l'esprit parisien, on retiendra l'analyse qu'il en fait, doctement, dans *Déjeuners de soleil* (1942) : « Ici, c'est l'abus d'un mot qu'on présente dans un sens et qu'on laisse entendre dans un autre ; là, un rapport délicat entre deux idées peu communes. C'est une métaphore singulière ; c'est une recherche de ce qu'un objet ne présente pas d'abord, mais de ce qui est en effet dans lui ; c'est l'art, ou de réunir deux choses éloignées, ou de diviser deux choses qui paraissent se joindre, ou de les opposer l'une à l'autre ; c'est celui de ne dire qu'à moitié sa pensée pour la laisser deviner. » Sous plus d'une de ces particularités, je pressens l'étreinte, l'annexion de ce qui, de l'étoile à un écueil marin, se

tient hors de notre portée, quoique pouvant néanmoins survenir dans un texte. Mais d'où naît, d'où jaillit l'illogique métaphore dont parle Nietzsche ?

Je sais qu'il n'y a jamais de cause unique, mais un faisceau de causes. Octroyons donc, en toute subjectivité, la priorité à l'une d'entre elles : au corps convalescent ; au corps que mobilisent (pour un moment, quelques heures ?) des ressources en veilleuse. Ainsi, quand Virginia Woolf, émergeant de ses interminables dépressions, savourait la nouveauté du monde, ne disait-elle pas que le premier signe de bien-être était le réveil du pouvoir métaphorique ? Le monde, dans ses aspects les plus divergents, s'offrait à elle en vrac, sur-le-champ. Point de cette unité où règne un ordre vilipendé par Fargue, mais le resserrement d'une présence subite et bouillonnante. L'écart entre deux objets est suffisant pour y loger un continent. Dans la surprise que réserve alors l'image farguienne, perdure l'émoi de qui a retrouvé la vue. Seulement, c'est là un « miracle » que l'auteur doit renouveler sans répit, et ses défaillances ne changeront rien à la nécessité d'un regard toujours neuf. Pour appréhender le monde, en l'occurrence Paris ; en rapprocher les parcelles qui le composent, il faut être dans la disposition du poète qui, pour citer Valéry, *reçoit* un beau vers. Par parenthèse : changer le monde (on connaît la formule bien intentionnée) pouvant aboutir à la pire des catastrophes, c'est le découvrir qu'il faudrait toutes affaires cessantes. Je demeure persuadé que c'est à quoi il est destiné depuis l'origine.

À sa façon très modeste, où l'échec est fréquent, il arrive que la métaphore participe à la conquête que voilà. Et puisque jusqu'à son dernier souffle, Fargue a fait corps avec sa ville, il aurait pu dire, reprenant le jugement du Docteur Johnson parlant de Londres, mais en y apportant une retouche : « Si vous êtes las de Paris, monsieur, c'est que vous êtes las de vivre. »

Copyright © 2007 Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Tous droits réservés.

Référence bibliographique à reproduire :

Guy Vaes, *Léon-Paul Fargue et l'Étreinte métaphorique* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2007. Disponible sur :

<<http://www.arllfb.be/ebibliotheque/communications/vaes080203.pdf>>