

ÉTENDUES DE LA RÉFLEXIVITÉ

Comité de rédaction

Céline Letawe (secrétaire), Grégory Corman, Björn-Olav Dozo, Stéphane Polis, Daria Tunca, Baudouin Stasse

Comité de lecture international

Anne Bayert-Geslin (Université de Limoges), Laurence Brogniez (Université Libre de Bruxelles), Bertrand Daunay (Université Lille 3), Pablo Decock (Université Catholique de Louvain), Édouard Delruelle (Université de Liège), Pascal Durand (Université de Liège), Nathalie Roelens (Université du Luxembourg), Jean-Paul Thibaud (CNRS, École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble), David Vrydaghs (Facultés universitaires Notre-Dame de la Paix, Namur), Damien Zanone (Université Catholique de Louvain)

MethIS. Méthodes et Interdisciplinarité en Sciences humaines

Methis est la revue du groupe *Intersection*, dont l'objectif est l'exposition et la discussion, dans un cadre interdisciplinaire, des recherches en cours des doctorants et jeunes docteurs en Philosophie et lettres et en Sciences humaines et sociales de l'Université de Liège. Un tel cadre interdisciplinaire exige, afin d'assurer un échange scientifique rigoureux, que les questions de méthode soient clairement posées et soumises à la perspicacité des regards croisés entre les différentes disciplines.

Courrier scientifique

Revue *MethIS*—Céline Letawe
Université de Liège—Place du xx-Août, 7—B—4000 Liège
Courriel: cletawe@ulg.ac.be

Diffusion, vente au numéro et abonnement

Presses Universitaires de Liège
Place du xx-Août, 7—B—4000 Liège
Tél.: +32 (0)366 50 22—Presses@ulg.ac.be—<http://www.presses.ulg.ac.be>

Page Web

La revue est intégralement disponible en Open Access à l'adresse suivante :
<http://popups.ulg.ac.be/MethIS>

© Intersection, septembre 2012
Avec le soutien du Conseil de la recherche et de la Faculté de Philosophie et lettres de l'Université de Liège

ISBN 978-2-87562-007-1—ISSN 2030-1464 — D/2012/12.839/8

MethIS

MÉTHODES ET INTERDISCIPLINARITÉ
EN SCIENCES HUMAINES

ÉTENDUES DE LA RÉFLEXIVITÉ

édité par
C. Letawe, E. Mouratidou & V. Stiénon

Volume 3 (2010)

Presses Universitaires de Liège

AUTORÉFÉRENCE ET (NON-)RÉFLEXIVITÉ,
OU COMMENT GEORGES FOUREST N'A PAS ÉCRIT
L'UN DE SES LIVRES

Laurent Robert

(Haute École de la Communauté française en Hainaut)

Résumé. Dans *Le Géranium ovipare* (1935), ultime recueil d'une œuvre poétique résolument marquée par la dérision, Georges Fourest multiplie les signes d'autoréférence. Il n'a de cesse en effet d'y manifester sa présence, que ce soit par la signature d'un poème, par des allusions diverses à son œuvre antérieure ou par la mise en scène d'un double du poète devenu personnage, en des saynètes drolatiques ou mélancoliques. De tels jeux autoréférentiels ne paraissent cependant pas déboucher sur l'expression d'une poétique. Ils contribueraient plutôt à l'élaboration d'une « posture » de poète — selon le sens donné à ce terme par Jérôme Meizoz (2007 : 15-32). Aussi la réflexivité dans *Le Géranium ovipare* ne se dessine-t-elle qu'indirectement, par la confrontation des fonctions respectives que jouent les autoréférences fourestiennes et les nombreuses références aux littérateurs et à la littérature qui émaillent le recueil.

Juriste insoucieux d'aucune carrière, rentier, père de famille, et poète à son rythme, à ses heures, Georges Fourest (1864-1945) n'a guère connu qu'une célébrité toute relative — et passablement ambiguë — lors de la lecture de certains de ses textes dans les cabarets littéraires de la fin du dix-neuvième siècle et lors de la publication, en 1909, de *La Nègresse blonde*. Il a plus de soixante-dix ans lorsque paraît enfin, en 1935, son second recueil de poèmes, *Le Géranium ovipare*¹.

¹ Georges Fourest n'a publié entretemps que deux minces ouvrages : en 1920, une plaquette reprenant la traduction en vers de douze épigrammes grivoises de Martial (*Douze épigrammes plaisantes imitées de P.-V. Martial, chevalier romain, par un humaniste facétieux*) et, en 1923, un recueil de *Contes pour les satyres*.

Depuis plusieurs années, l'écrivain fréquente la librairie de José Corti, à l'époque située rue de Clichy, sur la rive droite de la Seine, dans une artère perpendiculaire à la rue de Milan, où vivent les Fourest quand ils séjournent à Paris. Principalement associé en ces années-là à l'édition des surréalistes, José Corti est avant tout un fin connaisseur des Lettres, un amateur de littérature parmi les plus exigeants. Il partage avec Fourest un goût et une connaissance fouillée des « petits poètes » du dix-septième siècle que sont, par exemple, Scarron, Colletet, Saint-Amant ou d'Assoucy (Corti 1983 : 284). Cette familiarité commune avec une littérature ancienne et méconnue ainsi que le souvenir de *La Négresse blonde* incitent l'éditeur à prendre en charge la publication d'un recueil qui devait à l'origine s'intituler *Le Dablia vivipare*. « Par simple souci d'euphonie » (1957), Corti suggéra à Fourest de trouver un autre titre, qui fut donc *Le Géranium ovipare*². Constitué de poèmes « écrits après l'édition de *La Négresse* et [que l'auteur] ne se pressait pas de réunir en volume » (Corti 1957), l'ensemble pourrait justement ne représenter pour le lecteur peu attentif qu'une manière de revenez-y, qu'une redite sans doute moins brillante — sinon davantage gagnée par la facilité — de cette fameuse *Négresse blonde*, parue vingt-six ans plus tôt. Et il ne s'en distinguerait que par un anachronisme accru, que par un décalage plus appuyé encore avec les productions poétiques du temps.

1. Signé Fourest

En fait, si *Le Géranium ovipare* se révèle sensiblement différent de *La Négresse blonde*, c'est aussi en raison de la multiplication des signes d'autoréférence qu'y produit Fourest. Le texte le plus autoréférentiel de l'auteur, « Apologie pour Georges Fourest », n'y figure cependant pas. De composition très tardive, il n'est peut-être pas terminé, voire pas écrit du tout, au moment où paraît le recueil, ce que laisse supposer l'allusion au « géranium pondeur » contenue dans son deuxième quatrain (1997 : 53) :

2 Au moment de donner un titre à son second recueil, l'enjeu pour Fourest réside moins dans une recherche d'euphonie que dans la création d'un objet « incongru » aussi surprenant que *La Négresse blonde*. Pour reprendre la typologie de Pierre Jourde sur « l'incongru dans la littérature française », *La Négresse blonde* et *Le Géranium ovipare* relèvent tous deux d'un « incongru référentiel », à savoir d'une « rupture par rapport à l'ordre du monde, se produisant en dehors des questions logiques » (1999 : 35).

Ma flave moricaude en exhibant sa fesse
 époustoufla tel cuistre et tel justiciard
 et mon géranium pondeur, je le confesse,
 semble aux *gens distingués* terriblement criard.

Cen'est toutefoispas un hasardsi l'auteur a tenu à insérer l'« Apologie pour Georges Fourest » dans les rééditions de *La Négresse blonde* et non dans celles du *Géranium*. Cela ne tient pas — ou pas uniquement — à une opportunité éditoriale³, mais plutôt au caractère précisément apologétique du texte. Par sa virulence et sa verveur langagière, l'« Apologie pour Georges Fourest » s'apparente aux grandes pièces outrancières de *La Négresse* que sont, par exemple, « Renoncement » ou « La singesse ». Elle constitue un éloge de soi énergique, vindicatif, qui intègre un programme littéraire axé sur le rire le plus débridé et sur la révérence envers certains auteurs du passé, aux premiers rangs desquels se trouvent Rabelais et les petits maîtres burlesques du dix-septième siècle déjà cités⁴.

Les autoréférences du *Géranium ovipare* relèvent d'une posture d'auteur nettement plus ambiguë. Entendue comme « la manière singulière d'occuper une position dans le champ littéraire » (Meizoz 2007 : 18), la posture se donne à observer notamment à partir des manifestations de soi d'un écrivain, qu'elles soient médiatiques ou consignées dans les textes par le biais de pratiques autoréflexives voire autofictionnelles. Dans *Le Géranium ovipare*, la posture fourestienne s'appuie sur de multiples rappels de l'identité de l'écrivain et sur divers jeux de signature. Ainsi, au terme de l'« Épître bucolique, falote et géographique à Pierre Halary », l'énonciateur non seulement prend congé du destinataire, mais veille également à signer son texte en intégrant la signature dans la clause même du poème (1993: 66) :

[...] O mon vieux copain,
 arrêtons là ce papotage :
 au bercail rentre le berger
 et l'on va servir le potage
 en bas dans la salle à manger.

3 « Apologie pour Georges Fourest » a paru pour la première fois dans la réédition de *La Négresse blonde* chez Corti en 1937. *Le Géranium ovipare* a été réédité une première fois chez Corti en 1938.

4 Sur cette question, voir notre article : « Contre “le fin sourire” : la poétique du rire de Georges Fourest » (Robert 2009 : 190-201).

Donc traçons la dernière ligne
 pour te dire adieu, *my dearest*,
 en te serrant la main je signe
 ton complice

Georges Fourest.

Toute signature est résolument équivoque. Toute signature contient à la fois la manifestation d'une existence (Fourest a signé, c'est donc, d'évidence, que Fourest a été vivant) et le rappel que celle-ci à tout moment peut s'interrompre — voire qu'elle s'est déjà interrompue et que le signataire n'est plus (Fourest est mort, qui naguère a signé). Présupposant d'office, pour reprendre les termes de Geoffrey Bennington lisant Derrida, la « possibilité [d'une] interruption de la capacité de signer » (1991 : 148), toute signature tente illusoirement de conjurer la mort — et dénonce, dans le même temps, cette illusion, ce combat perdu d'avance.

L'ambiguïté de la signature de Fourest se fait jour encore à d'autres niveaux. Le poème dans lequel s'inclut la signature est une « épître », autrement dit une lettre — un texte qui, *a priori*, impose l'usage d'une signature. Cependant, l'« épître » est aussi un genre littéraire, dont la codification formelle et thématique — plutôt lâche — ne prévoit généralement pas l'inclusion de la signature dans le corps du texte⁵. *Le Géranium ovipare* contient du reste deux autres « épîtres », dépourvues de signature. La première, « Épître de Cassandre à Colombine », est un long poème en distiques d'alexandrins, où Fourest semble tenter d'épuiser les possibilités de jeux de mots à la rime. Lui fait suite l'« Épître à Pierre Dufay (rétrospective et littéraire) » où, ainsi que le titre le laisse entendre, le poète évoque, en sizains octosyllabiques, les nombreux souvenirs littéraires qu'il partage avec son ami, l'érudit Pierre Dufay⁶. Les trois « épîtres » ont en commun une tonalité ostensiblement nostalgique. Dans l'« Épître de Cassandre

5 À titre seulement indicatif, les « Épîtres » de Marot dans *L'Adolescence clémentine* n'en contiennent pas, non plus que celles de Boileau ou celles de Jean-Baptiste Rousseau.

6 Contemporain presque parfait de Georges Fourest, Pierre Dufay est né à Blois, le 18 juillet 1864, et mort à Montmorency le 29 novembre 1942. Il est l'auteur de nombreux travaux d'érudition sur Ronsard, sur Victor Hugo et sur Charles Baudelaire, ainsi que sur la vie littéraire au dix-huitième et au dix-neuvième siècle. Il a également réalisé et publié de nombreuses recherches sur l'histoire de la ville de Blois — où il a été bibliothécaire — et sur celle du Loir-et-Cher (cf. à ce propos Hubert-Fillay 1944).

à Colombine » (Fourest 1993 : 39-45), l'énonciateur, le vieux Cassandre, s'emploie à dénigrer Pierrot, créature à la « face blême,/ exégète neigeux d'on ne sait quel problème », et tente, par sa fortune comme par son brio verbal, de s'attirer les faveurs de Colombine. À la fin des cent soixante-huit vers du poème, chaque personnage du triangle amoureux paraît également ridicule. Si Pierrot est décrit médiocre, jaloux, sans le sou et souffrant « de ce mal... qui rime à "casserole" », Cassandre se révèle sans illusion sur la vénalité et l'infidélité de Colombine et se voit finir non seulement cocu mais « catharreux, cacochyme,/ usé jusqu'à la corde et jusqu'au parenchyme ». Contrairement aux apparences, le langage, la pratique poétique, voire le seul usage de la rime, ne sont pas davantage valorisés. L'« Épître de Cassandre à Colombine » n'excipe en effet d'aucune dimension programmatique, en raison de la tension — astucieusement instaurée par Fourest — entre le poème et son épigraphe, en l'occurrence le septième quatrain de l'« Art poétique » de Verlaine (1968 : 326-327) :

Oh ! qui dira les torts de la rime ?
 Quel enfant sourd ou quel nègre fou
 Nous a forgé ce bijou d'un sou
 Qui sonne creux et faux sous la lime ?

L'épigraphe se prête à des lectures multiples. La plus évidente consiste sans doute à voir dans les ennéasyllabes cités une manière de commentaire préventif, apriorique, grâce auquel Fourest ironiserait l'esthétique de son propre texte — précisément dans ce qui la caractérise de la façon la plus frappante, à savoir une pratique proliférante, surabondante de la rime ludique. Mais l'interprétation est réversible, et il est permis de considérer que c'est le poème qui est un commentaire ironique de l'épigraphe. Multipliant les rimes ludiques et se lisant fatalement en confrontation avec la citation de Verlaine, l'« Épître de Cassandre à Colombine » ne véhicule finalement d'autre message que l'affirmation — en acte, par l'exemple — de la liberté de rimer. La verbeuse épistole du vieux Cassandre n'est qu'un prétexte, une vague trame à partir de laquelle le poète, accumulant les prouesses à la rime, ne cesse d'envoyer des pieds de nez à Verlaine, de lui asséner plusieurs dizaines de fois un irrespectueux « cause toujours... ». Chaque texte ironise donc l'autre, selon une posture d'ambiguïté généralisée. Il est toutefois encore possible de se livrer à une lecture moins mécaniquement antiphrastique des relations entre le poème

et son épigraphe. Qu'il ait valeur de commentaire ou de texte commenté, le quatrain de Verlaine pourrait en effet ne pas être lu uniquement en opposition au poème; il pourrait tout aussi bien en constituer le reflet symbolique — une manière d'écho en abyme de la démarche poétique de Fourest. C'est que la posture de Verlaine, dans l'« Art poétique », n'est pas elle-même dénuée d'ambiguïté. Certes, écrivant en vers de neuf syllabes, Verlaine a bien « préfér[é] l'impair » comme il le recommande dans son texte programmatique. Et sa critique de la rime vise essentiellement les excès de la — clinquante et trop riche — rime parnassienne, sinon banvillienne. Mais il n'en a pas moins écrit en vers rimés, pas moins « forgé » autant de fois que nécessaire « ce bijou d'un sou/qui sonne faux et creux sous la lime ».

Quelle que soit l'interprétation privilégiée par le lecteur, l'« Épître de Cassandre à Colombine » ne tient de toute façon guère d'un art poétique, mais plutôt d'une sorte de conservatoire : Cassandre est l'énonciateur compassé d'un discours compassé grâce auquel il s'efforce d'assurer sa domination sur des personnages eux-mêmes obsolètes, puisque Pierrot et Colombine — singulièrement lorsqu'ils apparaissent sous la plume de Fourest — ne peuvent qu'être associés à la littérature et aux spectacles fin de siècle⁷.

Succédant à l'« Épître de Cassandre à Colombine », l'« Épître à Pierre Dufays » en fournit le cadre, le contexte historico-aneedotique. « Rétrospective et littéraire », elle multiplie les allusions à diverses personnalités et à plusieurs grands ou petits moments de la vie littéraire de la dernière décennie du dix-neuvième siècle et de la première du vingtième. Y sont par exemple mentionnés Alphonse Allais, Georges Auriol, Georges Courteline, Rodolphe Salis, Aristide Bruand, Francisque Sarcey, et y sont évoqués la première d'*Ubu Roi* et le banquet en l'honneur de Jean Moréas⁸. Quant à l'« Épître bucolique, falote et géographique à Pierre Halary », son contenu semble plus personnel et plus proche du moment de l'écriture, du moins dans sa première partie, lorsque Fourest, quasiment pour la seule fois dans toute son œuvre, esquisse quelques bribes de scènes quotidiennes (1993 : 62-63) :

7 Voir à ce propos les recherches de Jean de Palacio, en particulier son ouvrage *Pierrot fin-de-siècle* (1990).

8 *Ubu Roi* fut représenté pour la première fois le 10 décembre 1896. Le banquet en l'honneur de Jean Moréas eut lieu le 2 février 1891.

Mais je voudrais que tu me visses
 candide plus qu'un jouvenceau
 pour prendre quelques écrevisses
 marcher pieds-nus dans le ruisseau,
 [...]

Las de jouer à la marelle
 mon fils traduit son *De viris*
 et sa sœur peint à l'aquarelle
 une grosse touffe d'iris

tandis qu'ayant clos la persienne
 dans le petit salon voisin
 leur mère exécute une ancienne
 chaconne sur le clavecin.

La littérature n'est cependant jamais très loin. Elle est même déjà présente, par allusion, dès le titre, puisque l'adjectif « bucolique », s'il qualifie certaines évocations campagnardes de l'« Épître », constitue également un clin d'œil à son destinataire, Pierre Halary, poète et traducteur de Virgile⁹. La conjugaison du réel et du littéraire est d'ailleurs un procédé récurrent dans le poème, comme si seule la littérature, ou plus exactement l'allusion à la littérature, était apte à rendre compte avec justesse d'un fragment de réalité. Plusieurs exemples peuvent s'observer qui comportent une notation au présent suivie d'une comparaison intégrant une référence littéraire (1993 : 61) :

Des sansonnets que l'amour guide
 font de chaque arbre du hallier
 une de ces maisons que Guy de
 Maupassant dénommait Tellier ;

 mélancolique, une fauvette
 s'efforce (infructueux essai !)

9 Ancien condisciple de Georges Fourest durant ses études secondaires à Limoges, Pierre Halary est l'auteur d'un recueil de poèmes, *Du Vallon au sommet* (1908), ainsi que d'une traduction en vers des *Bucoliques* de Virgile, publiée peu après sa mort, survenue en 1935. Fourest en signa la préface.

d'imiter Yvette, divette
si chère à feu l'oncle Sarcey !

L'expression est parfois plus ramassée, et l'allusion littéraire insérée dans la description même (1993 : 65) :

quittant son eau peu diaphane
la grenouille, humant l'air frais
du soir, coasse, Aristophane
ton chœur rauque auprès du marais ;

La signature de l'« Épître » procède d'une pareille ambivalence du discours. Si Pierre Halary appuya en 1923 la demande d'adhésion de Fourest à la Société des Gens de Lettres, c'est à l'ami proche que le poète adresse son texte, c'est à l'ami proche qu'il demande familièrement en quels lieux étrangers — Syrie ou Cochinchine, Bangkok ou Jérusalem — il s'est fourvoyé au point de n'avoir pas eu le temps d'écrire (1993 : 63) :

Mais toi, vieil ami, que je crève
de peste ou de vérole si
je reçus de toi la plus brève
épître dans ce pays-ci !

Ce n'est toutefois pas seulement au terme de l'« épître » la plus intime et la plus amicale que Fourest vient inscrire son nom : c'est aussi au terme de la dernière. La signature ne conforte pas uniquement la proximité avec le destinataire ; elle met encore un point final, dans le recueil, à la section des « Épîtres » et, globalement, à la pratique de l'« épître » dans l'ensemble de l'œuvre¹⁰.

Plus fondamentalement, signer dans le corps du texte — et non après que le texte est terminé — revient à inscrire définitivement le nom du poète dans le poème. Pour un poète qui a beaucoup joué sur la poésie du nom propre — en particulier du nom propre à la rime —, signer sa dernière « épître » en y plaçant son patronyme à la rime ultime trahit sans doute quelque inquiétude quant à la disparition prochaine, sinon la velléité de court-circuiter la farceuse

10 Pour sa part, *La Négrresse blonde* comportait deux « épîtres », toutes deux dépourvues de signature : l'« Épître falote et balnéaire à Joseph Savary, dilettante bourguignon » et l'« Épître falote et testamentaire pour régler l'ordre et la marche de mes funérailles ».

et oublieuse postérité. Puisqu'il ne peut s'imposer par le succès ou par des formes de reconnaissance symbolique, le nom de Fourest s'impose dans le texte, en devenant partie prenante du jeu poétique. Il survit dans la poésie à défaut de survivre grâce à elle. Il en va d'ailleurs de même du destinataire de l'« épître », Pierre Halary, pour lequel Fourest compose, en manière de *post-scriptum*, un sizain déclinant ses nom et adresse et comportant en outre son nom en acrostiche :

Haïssant la tourbe incongrue
 Au numéro 9 de la rue
 Lecourbe Halary dans Paris
 A fixé, facteur, sa demeure :
 Rapide et léger va sur l'heure
 Y porter ces vers manuscrits.

Élégante prouesse, le poème-adresse n'a rien d'anodin, dans la mesure où sa forme rappelle des prédécesseurs illustres dont la référence est valorisante tant pour le destinataire du texte que pour l'écrivain. L'espace de quelques vers, Halary devient l'égal des correspondants, souvent célèbres, de Stéphane Mallarmé et pour lesquels le poète d'*Hérodiade* composait des quatrains-adresses¹¹. Et lorsque les six lettres de son nom deviennent l'objet d'un acrostiche, c'est une longue tradition qui est là revivifiée, remontant notamment à Eustache Deschamps et intégrant également les six lettres du nom de Villon¹². Quant à Fourest, il se met en valeur par l'accomplissement d'une forme certes marginale, qui relève autant de la sociabilité que de l'art, et dont l'usage est un clin d'œil — ou un salut — discret à de grands poètes du passé.

2. Autoréférence, (non-)réflexivité, réflexivité oblique

D'autres textes du *Géranium ovipare* ne portent pas, à strictement parler, la signature de Fourest, mais ils mentionnent toutefois son nom et répètent autant qu'il est possible que l'unique fait notable de sa carrière littéraire tient à la composition et à la publication de *La Négrresse blonde*. Dans la série « Autres

11 Voir « Les loisirs de la poste » et autres « Récréations postales » de Stéphane Mallarmé (repris dans les *Vers de circonstance*, 1996).

12 Voir par exemple la « Ballade que Villon feist a la requeste de sa mere pour prier Nostre Dame » où le nom de Villon figure en acrostiche dans l'envoi (1972 : 121).

chers maîtres » des « Triolets en l'honneur de quelques romanciers vivants ou trépassés », Fourest évoque *La Négresse blonde* — en précisant bien que c'est « la [s]ienne » — par référence au roman d'André Salmon *La Négresse du Sacré-Cœur* (1920) : « Ta *Négresse* est au *Sacré-Cœur*,/ ô Salmon, si la mienne est blonde » (1993 : 107).

Dans l'« Épître de Cassandre à Colombine » par contre, quand Cassandre propose à Colombine de « cingl[er] vers l'île fantastique/ où la négresse blonde exhibe sa plastique » (1993 : 43), « la négresse blonde » n'est pas mentionnée comme titre d'ouvrage, mais comme personnage légendaire, tellement connu qu'il ne nécessite aucune autre précision. L'article défini indique d'ailleurs qu'il n'y a pas à s'y tromper : de « négresse blonde », il n'y en a qu'une, celle-là et point d'autre. Et la conclusion n'a même pas à se formuler : si « la négresse », avec « sa plastique » superbe, est connue même du vieux Cassandre, elle ne le doit, elle ne peut le devoir qu'au livre éponyme. Le livre a inventé « la négresse blonde » qui en retour, du seul fait d'être mentionnée, a inventé la célébrité du livre.

S'il se nomme encore « Fourest lunaire et lunatique » dans « Ma blanchisseuse » (1993 : 18), c'est assez naturellement dans « Rêves de gloire » que le poète rappelle l'existence de son œuvre et réaffirme son identité d'« auteur » (1993 : 14-15) :

Madame, j'aurais tant d'allégresse
 si vous achetiez ma *Négresse* !
 [...]
 je voudrais qu'on trouvât mon bouquin dans les gares
 avec les journaux et les cigares
 [...]
 Et si monsieur mon tailleur
 disait se redressant de toute sa hauteur :
 « — C'est moi que j'habille Fourest, le fameux auteur ! »
 hein ! c'est ça qui serait flatteur !
 [...]
 Ah ! ce jour-là qui jubilera,
 qui dansera, qui chantera, qui sautera

plus haut que le mont Everest ?
 Ben ! ce sera Georges Fourest !
 Pourvu qu'alors je ne sois pas mort :
 c'est ça qui serait un cochon de sort !

Si l'énonciation du nom comme auteur d'une œuvre est nécessaire pour que « s'opère la montée en singularité » d'un créateur, pour reprendre les termes de Nathalie Heinich (2000 : 170), le nom n'est rien sans le renom, et — ce dont Fourest est pleinement conscient — l'œuvre cesse d'exister véritablement si elle ne connaît pas une circulation publique minimale. C'est d'ailleurs la notoriété, non la postérité, que prétend viser Fourest dans « Rêves de gloire », soit une reconnaissance immédiate, *hic et nunc*, de son œuvre et de son nom d'auteur — reconnaissance qui ne peut advenir que par la « vente » de son livre, y compris « dans les gares ». En fait, dans *Le Géranium ovipare*, Fourest se livre à un jeu subtil, funambulesque, dont l'objectif est de singulariser sa position et sa trajectoire d'écrivain. Ainsi dans « Rêves de gloire » signale-t-il — pour qui l'aurait ignoré — qu'il n'est pas « de ces littérateurs/ qui encaissent de fort droits d'auteurs » (1993 : 13-14) :

Mon Dieu ! que je sentirais de joie
 si les gazettes parlaient de moi
 autant que de Pierre Benoît [*sic*] !
 [...]
 je serais vraiment si content
 de me vendre autant que Rostand
 ou (si ce vœu est trop hardi)
 autant du moins que Géraldy !

Les trois auteurs cités ne le sont évidemment pas par hasard. Chacun incarne en effet un genre littéraire précis : Pierre Benoit le roman, Edmond Rostand le théâtre et Paul Géraldy la poésie. Chacun a connu un succès public considérable, dès la fin du dix-neuvième siècle pour Rostand, dès la Belle Époque pour Paul Géraldy et dès la fin du premier conflit mondial pour Pierre Benoit¹³.

13 En ce qui concerne les œuvres d'Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac* date de 1897 et *L'Aiglon* de 1900. Le recueil *Toi et moi* de Paul Géraldy a paru pour la première fois chez Stock en 1913, avant de connaître d'innombrables rééditions. Le premier succès de Pierre Benoit, *Koenigsmark*, date de 1918

En outre, les œuvres de ces écrivains témoignent de conceptions de la littérature plutôt rassurantes pour le public. C'est particulièrement le cas pour Paul Géraudy dont le *Toi et moi* constitue le parangon d'une poésie sans tension ni inquiétude. Dans une période d'effervescence poétique et de « crise des valeurs symbolistes », *Toi et moi*, recueil contemporain d'*Alcools* d'Apollinaire, a pu consacrer l'avènement — apaisant, sinon lénifiant — d'une sentimentalité naïve et peu soucieuse de recherche formelle. Il n'en va guère différemment avec Pierre Benoit, dont l'œuvre romanesque se veut dépaysante, mais demeure fidèle aux codes et à la structure du récit linéaire traditionnel. Quant à Rostand, son œuvre théâtrale marque le retour sur la scène de l'éloquence et du lyrisme romantique, loin de l'épure symboliste comme de l'extrême concrétude naturaliste — et plus loin encore des outrances jarryques. Citant des auteurs qui n'effraient pas le bourgeois, mais au contraire reçoivent son assentiment, Fourest ne pointe certes pas des modèles à imiter : en réalité, à travers eux, il épingle ironiquement la littérature de large diffusion de son époque. C'est que les héros de l'édition littéraire font aussi figure de repoussoirs : il est désirable — et Fourest le concède volontiers — de vendre autant de livres que Pierre Benoit ou que Paul Géraudy, mais il l'est moins d'écrire ce qu'ils écrivent. Pour peu que soient convoqués d'autres noms d'écrivains, c'est un dilemme qui reste pleinement d'actualité. C'est aussi, dans le cas de Fourest, une posture paradoxale, qui permet à l'auteur d'éviter deux questions essentielles.

La première concerne la situation, esthétique et historique, de l'œuvre poétique de Fourest, à la fois au moment où il publie *Le Géranium ovipare*, en 1935, et sur la longue durée, à partir de ses premières publications à la fin des années 1880 et dans les années 1890, dans des revues associées à la Décadence. Se confronter à des auteurs de best-sellers, composer dans la dernière partie du recueil cinquante-cinq « Triolets en l'honneur de quelques romanciers vivants ou trépassés », revient à ne poser la question de la postérité que de manière superficielle et pour mieux l'éluider finalement. Mettre en balance *La Négresse blonde* et *Toi et moi*, s'opposer à des gloires du roman oubliées ou dispensables, c'est évidemment piéger le débat et renoncer à (se) poser les questions qui dérangent : qu'a écrit Georges Fourest ? Qu'a-t-il fait, lui qui fit si peu, hormis

(Émile-Paul Frères), *L'Atlantide* de 1919, *Le Roi Lépreux* de 1927 (ces deux titres chez Albin Michel, comme l'essentiel de l'œuvre de l'auteur).

vivre ? Et que vaut cette satanée *Négresse* ? Quelle est sa place, parmi les recueils poétiques de la première moitié du vingtième siècle ? Dans cette perspective, *Le Géranium ovipare* n'apparaît plus que comme le malicieux dispositif destiné à prendre en charge cette stratégie d'évitement.

La seconde question porte sur la poétique fourestienne même. La construction d'une figuration de poète, la mise en scène et en perspective du nom de Fourest ne s'accompagnent pas dans *Le Géranium ovipare* de notations ou de prescriptions métapoétiques. Significativement, le poème d'adresse qui ouvre le recueil, « Le livre au lecteur », ne se veut pas art poétique — même savamment déguisé comme le « Salut » de Mallarmé — mais incitation publicitaire à l'achat de l'ouvrage (1993 : 9) :

Amis de la littérature,
bons désœuvrés qui sans émoi
flânez à cette devanture,
entrez, payez, emportez-moi !!!

S'il y a une réflexivité du poème fourestien, elle ne peut être qu'indirecte, qu'oblique. Elle passe par la forme du poème perçue dans son historicité, dans son statut de forme historiquement consacrée (comme l'est le sonnet, la ballade ou le triolet), mais également par des jeux complexes d'allusions et de références littéraires ou historiques. Un exemple de cette réflexivité oblique est fourni par le dernier poème du recueil, le « Postlude » des « Triolets en l'honneur de quelques romanciers vivants ou trépassés » (1993 : 110) :

Cætera desiderantur :
c'est assez de littérature !
Rimbaud, Meyer, mes deux Arthur
cætera desiderantur :
Tout bas-bleu présent ou futur
sans hésiter je le rature !
Cætera desiderantur :
c'est assez de littérature !

Le triolet est une forme qu'a revivifiée Théodore de Banville pour l'écriture de petites pièces satiriques, évoquant souvent des célébrités éminemment

provisoires — comme, par exemple, des acteurs¹⁴. Le simple fait d'y recourir relève déjà, pour Fourest, de l'hommage à ce maître ès versification qu'est l'auteur du *Petit Traité de poésie française*¹⁵. Les « deux Arthur », Rimbaud et Meyer, témoignent du goût fourestien pour le joyeux mélange, en l'occurrence d'une figure littéraire et d'une figure journalistique et mondaine, tandis que le « bas-bleu » à « rature[r] » rappelle la misogynie ostentatoire qu'affecte Fourest dans *La Négrresse blonde*¹⁶. Ironiquement, la sentence « c'est assez de littérature » n'est pas seulement la clause de l'ensemble des « Triolets » : elle est également la dernière phrase de toute l'œuvre. « C'est assez de littérature » : passons à autre chose, mais il n'y a pas, il n'y aura pas autre chose. C'est dans son propre bavardage, dans sa propre « littérature » que réside, chez Fourest, le secret de la poésie. Le paradoxe final est cependant lui-même au moins à double entente. « C'est assez de littérature » laisse encore supposer que ce n'est pas assez de cette part immémoriale de la littérature qui seule compte aux yeux de Fourest. De fait, implicitement, la question majeure que soulève l'œuvre fourestienne n'est pas l'autoréférentielle « que peut la poésie ? » — pour reprendre une expression du poète et poéticien contemporain Jean-Michel Maulpoix (2002 : 247) —, mais « que reste-t-il ? » — et ce « que reste-t-il ? » porte non sur la poésie, mais sur la littérature dans son ensemble. Par les références qu'elle met en jeu, la poésie de Fourest interroge tant le passé de la littérature que son actualité voire que son devenir. Gorgée de savoirs littéraires et culturels divers, elle confronte le lecteur à sa connaissance personnelle — ou à son ignorance — de la littérature et met au défi l'écrivain de faire œuvre sans se départir, comme le dit Julien Gracq, de « l'épais terreau de la littérature qui l'a précédé » (1989 : 864).

14 Ainsi Théodore de Banville consacre-t-il une suite de triolets à Nérault, Tassin et Grédelu, trois comédiens habitués aux rôles secondaires sur les scènes théâtrales parisiennes (1995 : 174-178).

15 Bien avant Fourest, d'autres poètes ont pratiqué le triolet à l'imitation de Banville. C'est le cas notamment de Gabriel Marc, avec son « Entresol du Parnasse » suite de neuf triolets, évoquant les principales figures de la poésie parnassienne (1875 : 97-101), dans un ouvrage, *Sonnets parisiens*, placé explicitement « sous la protection de l'auteur des *Odes funambulesques* » (1875 : VII). C'est le cas aussi d'Émile Bergerat, auteur de deux satires sous forme de triolets, « Le Ministère Floquet en triolets » (1889 : 9-12) et « La comédie française en triolets » (1903 : 105-113).

16 Voir en particulier ces deux quatrains de l'« Apologie pour Georges Fourest » : « Si ce bas-bleu puant qui n'a plus ses menstrues/ depuis mil neuf cent trois sur un ton puritain/ vient bégueuler parmi des chameaux et des grues/ (oh ! comme *puritain* rime bien à *putain* !)// malgré tous ses chichis dont je ne suis pas dupe/ pour payer leur salaire à ses ragots haineux/ d'une main sans douceur je trousserai sa jupe/ et fouaillerais adiquement son cul breneux » (1997 : 54).

Bibliographie

- Th. de BANVILLE (1995), *Œuvres poétiques complètes. Tome III. Odes funambulesques*, Paris, Honoré Champion Éditeur.
- G. BENNINGTON et J. DERRIDA (1991), *Jacques Derrida*, Paris, Le Seuil, coll. « Les Contemporains ».
- É. BERGERAT (1889), *La Lyre comique*, Paris, Lemerre.
- (1903), *La Lyre brisée*, Paris, Ollendorf.
- J. CORTI (1957), *Avant-propos*, in G. FOUREST, *La Négresse blonde. Le Géranium ovipare. Conte pour les satyres*, Paris, Le Club du meilleur livre.
- (2003), *Souvenirs désordonnés (...-1965)*, Paris, UGE, coll. « 10/18 ».
- G. FOUREST (1920), *Douze épigrammes plaisantes imitées de P.-V. Martial, chevalier romain, par un humaniste facétieux*, Paris, La Connaissance.
- (1923), *Contes pour les Satyres*, Paris, Messein.
- (1993), *Le Géranium ovipare*, Paris, José Corti.
- (1997), *La Négresse blonde*, Paris, José Corti.
- J. GRACQ (1989), *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- P. HALARY (1908), *Du Vallon au sommet*, Paris, Lemerre.
- N. HEINICH (2000), *Être écrivain. Création et identité*, Paris, Éditions de la Découverte.
- HUBERT-FILLAY (1944), *Pierre Dufays. Gentilhomme de lettres blésois. Études, notes et souvenirs. Essai bibliographique*, Blois, Éditions du « Jardin de la France ».
- P. JOURDE (1999), *Empailler le toréador. L'incongru dans la littérature française de Charles Nodier à Éric Chevillard*, Paris, José Corti.
- S. MALLARMÉ (1996), *Vers de circonstance*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard ».
- G. MARC (1875), *Sonnets parisiens : caprices et fantaisies*, Paris, Lemerre.
- J.-M. MAULPOIX (2002), *Le Poète perplexe*, Paris, José Corti, coll. « en lisant en écrivain ».
- J. MEIZOZ (2007), *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition.
- J. de PALACIO (1990), *Pierrot fin-de-siècle*, Paris, Librairie Séguier.
- L. ROBERT (2009), *Contre « le fin sourire » : la poétique du rire de Georges Fourest*, in *ACTA IASSYENSIA COMPARATIONIS* n°7, p. 190-201 (http://www.literaturacomparata.ro/acta_site/articole/acta7/7_robert.pdf).
- A. SALMON (1920), *La Négresse du Sacré-Cœur*, Paris, Gallimard.
- P. VERLAINE (1968), *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- F. VILLON (1972), *Poésies complètes*, Paris, LGF, coll. « Le Livre de Poche » n° 1216.