

Du lieu commun à la communauté : aspects d'un *topos* fin de siècle dans la poésie de Jules Laforgue

Nils COUTURIER
Université de Genève

Abstract: La poésie de Laforgue repose sur une pratique de récupération d'éléments qui, dans la langue et dans les thèmes, relèvent très souvent d'un déjà-dit. Par cet usage des « lieux communs », le poète met en évidence la valeur que ces derniers sont susceptibles de contenir. L'étude du second recueil publié par Laforgue, *L'Imitation de Notre-Dame la Lune* (1886), souligne particulièrement la ressource qu'offre aux yeux de Laforgue un certain usage des *topoi*. La figure de Pierrot, objet d'une véritable prolifération à la fin du XIX^e siècle, se voit ainsi investie d'un pouvoir de représentation. Par sa récupération, Laforgue donne à voir une communauté symbolique dans laquelle il s'inscrit, tout autant qu'une certaine pratique de la langue commune.

Keywords : Laforgue, communauté, Pierrot, lune, *topoi*

À Léo Trézenik, qui l'avait accusé d'être « sursaturé » de Tristan Corbière et d'avoir produit, dans *Les Complaintes*, des vers si obscurs qu'ils constituent de « l'art maudit par avance »¹, Jules Laforgue répond en 1885 : « Corbière papillotte et je ronronne ; je vis d'une philosophie absolue et non de tics ; je suis bon à tous et non insaisissable de fringance [...] » (OC II, 786).

Être « bon à tous », voilà comment Laforgue, paradoxalement, réaffirme sa singularité. En retournant une expression toute faite, le poète signale non seulement qu'il n'est pas « bon à rien », mais surtout qu'il refuse l'étiquette du « poète maudit » que Verlaine avait attribuée en 1884 à Corbière, Rimbaud et Mallarmé. Sans tirer les avantages qu'une telle qualification comporte par ailleurs en termes de valorisation littéraire, Laforgue se donne donc dans un *ethos* parfaitement opposé à celui du « dédain » décrit par Verlaine². La quête d'originalité dont il a fait le but premier de son bref parcours poétique n'est pas à trouver dans une posture, déjà rebattue, d'isolement et d'hermétisme. Laforgue l'indique dans la même lettre : il ne « croi[t] pas à son obscurité » (OC II, 786). Son originalité ne résiderait donc pas dans une

1 Jules Laforgue, *Œuvres complètes*, 3 vol., éd. Jean-Louis Debaube, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1986-2000, t. III, p. 106. Dorénavant, les références à cette édition seront indiquées par le sigle OC (I, II ou III) et placées entre parenthèses dans le texte.

2 Voir Arnaud Bernadet, « Du poncif : littérature et malédiction », in *Deux siècles de malédiction littéraire*, éd. Pascal Brissette et Marie-Pier Luneau, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2014, p. 93.

mise à l'écart, sur le plan thématique et linguistique, de tout ce qui pourrait être commun, mais au contraire dans une opération, inédite, de récupération et de revalorisation du déjà-dit³. D'une part sa poésie procède d'un fond commun qu'elle exploite, d'autre part, et ce sera notre hypothèse, elle aspire à refonder du commun. À suivre la déclaration du « fœtus de poète », dans la plainte qui porte son nom, naître à la poésie consiste en effet à offrir son propre « inédit type » (OC I, 563). Laforgue semble ainsi prendre au mot la note de Baudelaire : « Créer un poncif, c'est le génie. Je dois créer un poncif »⁴. Si le terme de poncif renvoie à une dépréciation des phénomènes de stéréotypie⁵, sans doute contenue dans l'injonction ambiguë de Baudelaire, il y aurait lieu chez Laforgue de lui substituer parfois le terme plus neutre de *topos*, pour revenir à un usage positif du lieu commun, tel qu'il avait été déterminé par la rhétorique antique. En tant qu'il permet d'accéder à un « espace de communauté logé au cœur de la parole »⁶, le lieu commun offre au poète un moyen non seulement de s'inscrire dans une communauté, mais également d'en infléchir les codes et les frontières.

« À tous les climats commune »

Le deuxième recueil publié du vivant de Laforgue constitue un lieu d'étude privilégié de cet emploi du lieu commun. D'abord parce qu'il se concentre tout entier sur un même thème, la lune. Au sens astrologique du terme, cette dernière est un lieu à la fois inatteignable et partagé par tous, au point que cette nature « commune » lui soit attribuée deux fois à la rime dans un poème des *Complaintes* :

Lune, ô dilettante Lune,
 À tous les climats commune
 [...]
 Lune, vagabonde Lune,
 Faisons cause et mœurs communes ?
 (« Complainte de la Lune en province », OC I, 568).

Symbole d'exil et d'éloignement de tout ce qui relève du terrestre, la lune devient pourtant le principe d'une éthique visible par tout un chacun,

3 Nous renvoyons ici au travail d'Alissa Le Blanc, *(Re)dire : Jules Laforgue et le poncif*, Paris, Honoré Champion, 2016.

4 Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, 2 vol., éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975-1976, t. I, p. 662.

5 Voir Le Blanc, *(Re)dire*, op. cit., p. 19.

6 Pascal Durand, « Lieu commun, cliché, stéréotype. Généalogie des formations figées », in *Conférences de l'école doctorale de science politique (2001-2003)*, éd. Lucien Sfez, Paris, Publications de la Sorbonne, 2004, p. 38.

et dont le recueil suivant s'attèle à établir les principes. *L'Imitation de Notre-Dame la Lune* (1886) joue d'emblée sur cette dimension éthique, en détournant le titre d'un célèbre manuel de dévotion et d'ascèse du xv^e siècle, *L'Imitation de Jésus-Christ*. Le recueil laforguien se voit donc métaphorisé en une sorte de bréviaire, dont il reprend aussi les formes rituelles⁷. Mais le culte lunaire ainsi constitué renvoie également au riche traitement artistique qu'ont consacré poètes et artistes à la lune. « *L'Imitation* » de Laforgue a donc une valeur esthétique, elle l'inscrit dans une longue tradition littéraire dont il rappelle quelques jalons dans un compte-rendu de son propre recueil, écrit à quatre mains avec son ami Gustave Kahn⁸. En mentionnant les nombreux adeptes de la lune, Laforgue élabore une sorte de Panthéon dans lequel il s'intègre, pour côtoyer Flaubert, Baudelaire, et Nerval, dont on peut lire une validation critique fictive et posthume⁹. La présence d'un vers topique de Virgile en épigraphe du recueil place par ailleurs ce dernier dans un réseau d'intertextes multiples avec Hugo, Verlaine et Villiers de L'Isle-Adam¹⁰.

Le culte lunaire renvoie donc à une œuvre collective à laquelle le travail de Laforgue ne ferait qu'apporter une « contribution », comme le poète l'indique lui-même dans sa correspondance : « Je veux faire imprimer cet été une mince plaquette [...] quelque chose comme une *contribution* (*Beitrag*) au culte de la Lune, plusieurs piécettes à la Lune, un décameron de pierrots [...] » (OC II, 755).

D'une part le *topos* lunaire permet à Laforgue un rattachement à d'illustres aînés, d'autre part il le met en lien avec une mode en vogue, comme le rappelle Daniel Grojnowski, car la lune « ne cesse d'apparaître dans les petites revues d'avant-garde », au point d'en devenir un véritable « signe de ralliement »¹¹. Au moment où il compose ses poèmes, Laforgue se trouve bien éloigné, géographiquement, de l'émulation des cercles littéraire parisiens qu'il avait pu fréquenter quelques années auparavant, car il est employé comme lecteur de l'Impératrice d'Allemagne Augusta, dont il doit suivre les déplacements. Cet isolement n'est peut-être pas sans lien avec la volonté de

7 Voir par exemple les deux poèmes qui servent de cadre au recueil : « Litanies des premiers quartiers de la Lune » et « Litanies des derniers quartiers de la Lune », *Œuvres complètes, op. cit.*, t. II, pp. 74 et 112.

8 « "L'Imitation de Notre-Dame la Lune" selon Jules Laforgue (L. Vanier) », *Œuvres complètes, op. cit.*, t. III, p. 156.

9 Voir *ibid.*, p. 157 : « Nul doute que ces vers délicats n'eussent touché le très pur poète et Roi des Noctambules, Gérard de Nerval ».

10 « *Per amica silentiae lunae* », par les silences complices de la lune. Victor Hugo se sert de cette citation pour l'épigraphe de son poème « Clair de lune », dans *Les Orientales* en 1829. Verlaine l'emploie, tronquée, comme titre de l'un des cinq sonnets de son recueil *Les Amies*, en 1867. Villiers de l'Isle-Adam en fait l'épigraphe de l'un de ses *Contes cruels*, « Virginie et Paul », en 1883. Daniel Grojnowski rappelle que ce vers était « cité dans les classes de rhétorique » (*Jules Laforgue et l'originalité*, Neuchâtel, La Baconnière, 1988, p. 116).

11 *Ibid.*, p. 117.

donner à son recueil, comme par compensation, une dimension participative forte, jusqu'à s'instituer lui-même en groupe littéraire. L'épigraphe du recueil tend en effet à attribuer au cadre d'écriture de *L'Imitation* les apparences d'une production collective : « Ah ! quel juillet nous avons hiverné, *Per amica silentia lunae* ! / ÎLE DE LA MAINAU. / (Lac de Constance) » (OC II, 67).

Le pluriel de modestie par lequel se désigne Laforgue, et l'écho que fournit le lieu même de la création du recueil, cette île de Mainau sur laquelle il s'est réellement trouvé, mais qui rappelle l'île de Médan où s'était réuni le groupe naturaliste, participent d'une fiction de création collective. Le « décaméron de Pierrots » évoqué par Laforgue va dans le même sens, en convoquant Boccace pour imaginer une version moderne de cette réunion littéraire, où les conteurs auraient pris le costume du fameux personnage de la *commedia dell'arte*.

Le « peuple des pierrots »

Car si la lune fournit un lieu commun en cette fin de siècle, elle s'accompagne presque indissociablement du personnage de Pierrot. Dans l'étude que lui consacre Jean de Palacio, le critique indique qu'il en a relevé, sur cette période, plus de mille occurrences¹². Non seulement Laforgue a, lui aussi, depuis ses premières productions littéraires, exprimé sa proximité avec cette figure du dandy lunaire, mais il travaille également, dans *L'Imitation de Notre-Dame la Lune*, à en représenter le statut même de stéréotype. Les *Complaintes* donnaient Pierrot comme une figure unique, *L'Imitation* pluralise le personnage pour l'instaurer en un collectif. « Décaméron », « Église », « secte », dans ce recueil les pierrots font groupe ; étonnante destinée pour un personnage qui symbolisait traditionnellement la marge et le hors-social. Rares sont ceux, à notre connaissance, qui représentent, au moment où Laforgue écrit, cette multiplication pierrotique. Huysmans, en 1884, dans *À rebours*, décrivait bien une mise en série des pierrots, mais c'était à travers un cauchemar de Des Esseintes :

Devant lui, au milieu d'une vaste clairière, d'immenses et blancs pierrots faisaient des sauts de lapins, dans des rayons de lune.

Des larmes de découragement lui montèrent aux yeux ; jamais, non, jamais il ne pourrait franchir le seuil de la porte – je serais écrasé, pensait-il, – et, comme pour justifier ses craintes, la série des pierrots immenses se multipliait ; leurs culbutes emplissaient tout l'horizon, tout le ciel qu'ils cognaient alternativement, avec leurs pieds et avec leurs têtes¹³.

12 Jean de Palacio, *Pierrot fin-de-siècle ou les Métamorphoses d'un masque*, Paris, Segquier, 1990, p. 240.

13 Joris-Karl Huysmans, *À rebours* [1884], Paris, Garnier Flammarion, 2004, p. 131.

La mise en scène insiste ici sur une multiplication angoissante du personnage, qui par son nombre et sa taille bouche l'horizon et menace d'écraser le rêveur. Tout autre est la réaction laforguienne, qui semble au contraire tirer profit de la prolifération des pierrots pour prendre acte de son institution en un groupe. Il n'est pas anodin que dans sa réponse à Léo Trézenik, Laforgue s'associe au personnage d'Anatole des frères Goncourt¹⁴. Représentant de la peinture bohème, ce dernier voue à la figure de Pierrot une passion dévorante :

[Anatole] était poursuivi par la figure de Pierrot [...] Et chez lui ce n'était pas seulement le peintre, c'était l'homme aussi qui se sentait entraîné par une pente de sympathie vers le personnage légendaire incarné dans la peau de Debureau : entre Pierrot et lui, il reconnaissait des liens, une parenté, une communauté, une ressemblance de famille¹⁵.

Pierrot n'est pas seulement un motif pictural, il est une figure qui appelle la reconnaissance d'un lien, pour ceux qui sont de sa « famille ». Il conservera ce pouvoir d'attraction et de représentation de la bohème classique des années 1850 à la bohème fin de siècle des années 1880, où il devient une incarnation de l'esprit « fumiste »¹⁶, notamment par le crayon de l'illustrateur et peintre Adolphe Willette. Ce dernier publie pour la revue du *Chat noir* des planches intitulées « Pierrot fumiste », un titre que Laforgue reprend à son compte (OC I, 491). Lorsque le célèbre cabaret agrandit ses locaux montmartrois en 1884, Willette réalise pour servir de décoration un gigantesque tableau auquel il donne pour titre une citation tirée de la Bible, *Parce domino, parce populo tuo / Ne in aeternum iscaris nobis*¹⁷. On y voit, entraînée dans un mouvement tumultueux sous le moulin de Montmartre, une troupe mêlée de femmes et de pierrots, la répétition du personnage permettant à la fois de constituer une foule et de dérouler une histoire menant Pierrot de la séduction au suicide, « ruiné, rendu fou et accul[é] »¹⁸ à cette extrémité par la jeune fille l'accompagnant. Willette, commentant sa toile, conclut ainsi : « *Parce domine... / Parce populo tuo...* / Le peuple des pierrots est toujours à plaindre ! »¹⁹

Willette offre par cette représentation du « peuple des pierrots » une

14 Voir Laforgue, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. II, p. 786 : « Ce sont [mes procédés] triplés et plus spontanés, ceux d'Anatole de *Manette Salomon*, de Banville, de Charles Demailly, des Frères *Zemganno* et des pitres déchirants de *La Faustin* ».

15 Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon* [1867], Paris, Gallimard, 1996, p. 180.

16 Voir Jean-Didier Wagneur, « La Bohème de Pierrot », in *Adolphe Willette 1857-1926*, éd. Anne-Laure Sol, Paris, Lienart éditions, 2014, p. 70.

17 « Épargne Seigneur, épargne ton peuple / Ne sois pas irrité éternellement contre nous ». Voir Nicholas-Henri Zmelty, « Le *Parce Domine* », in *Adolphe Willette 1857-1926, op. cit.*, p. 77.

18 Wagneur, « La Bohème de Pierrot », art. cit., p. 64.

19 *Ibid.*

« expression de [la] jeunesse maltraitée »²⁰, sur ce mont des Martyrs où sera érigée, en expiation de la Commune, la Basilique du Sacré-Cœur.

En mettant Pierrot au pluriel, Laforgue semble donc donner une version poétique proche du geste pictural de Willette. Plus encore que de renvoyer à cette communauté symbolique, celle de la bohème montmartroise ou, plus largement, celle des artistes qui s’y reconnaissent, Laforgue fait du poème un dispositif d’intégration. Le premier ensemble de poèmes « Pierrots » (OC II, 81-86) dans *L’imitation de Notre-Dame la Lune*, est ainsi construit sur un jeu énonciatif complexe, par lequel le poète se montre d’abord distant du groupe qu’il décrit, avant de jouer un rôle d’intermédiaire, puis finalement de partie prenante. Cette stratégie consiste à brouiller, par le système d’adresse du poème, l’altérité à laquelle le personnage de Pierrot pourrait renvoyer. Malgré un titre au pluriel, c’est d’abord un type que le poète s’attelle à redéfinir au moyen du tour présentatif « c’est ». Un Pierrot, c’est d’abord un « cou », « une face », « un air », avant de renvoyer à un ensemble – l’emploi du pronom « ils » témoignant du passage du modèle à son actualisation – dont le poète dresse le portrait physique et moral :

Pierrots

I

C’est, sur un cou qui, raide, émerge
D’une fraise empesée *idem*,
Une face imberbe au cold-cream,
Un air d’hydrocéphale asperge.

[...]

Ils ont comme chaton de bague
Le scarabée égyptien,
À leur boutonnière fait bien
Le pissenlit des terrains vagues.

Ils vont, se sustentant d’azur !
Et parfois aussi de légumes,
De riz plus blanc que leur costume,
De mandarines et d’œufs durs.

Ils sont de la secte du Blême,
Ils n’ont rien à voir avec Dieu,
Et sifflent : « Tout est pour le mieux,
« Dans la meilleur’ des mi-carême ! » (OC II, 81-82).

20 Ce sont ses mots, cités par Zmelty (« *Le Parce Domine* », art. cit., p. 77).

La « secte » des Pierrots est ainsi décrite de manière méthodique, par l'anaphore qui structure les trois dernières strophes (« ils ont », « ils vont », « ils sont »). Le locuteur, presque absent de cette description, ne s'intègre pas encore dans la communauté qu'il donne comme un groupe clos. Il propose plutôt un jugement critique, par une série de ruptures moqueuses dont la plus significative est l'enjambement de la troisième strophe citée ici. Laforgue, par un attelage ironique, y associe l'azur poétique et les prosaïques légumes dont se nourrissent les pierrots. Il y a là une manière de dénoncer un idéalisme factice, mais aussi de fournir une représentation plus commune du personnage, au double sens de l'adjectif. En tant qu'ils sont soumis aux mêmes nécessités alimentaires que tout un chacun, les pierrots apparaissent dans une proximité plus grande.

De fait, au fil des cinq poèmes, le sujet lyrique adopte de manière plus marquée une position d'entre-deux, faisant le lien entre ce « ils » des pierrots, et le destinataire du poème, désigné par le pronom « vous » qui fait soudainement son apparition. Décrivant les rapports ambigus des pierrots avec les femmes, le locuteur se mue alors en défenseur des exclus :

Ne leur jetez pas la pierre, ô
 Vous qu'affecte une jarretière !
 Allez, ne jetez pas la pierre
 Aux blancs parias, aux purs pierrots ! (OC II, 85).

Laforgue revisite ici la scène de la femme adultère dans l'Évangile : il adopte le rôle du Christ défendant la pécheresse contre les Pharisiens. Le Pierrot, éternel célibataire, faisait traditionnellement de son refus du mariage une marque de résistance sociale. Sa chasteté ayant fortement été remise en cause précédemment par le poème, la « pureté » des pierrots apparaît ici bien ironique. Mais le péché dont on les accuse, en tant qu'il est partagé par les accusateurs – tout comme dans l'Évangile –, opère comme un élément de rapprochement et doit susciter le même pardon auquel appelait Willette. Il y a là une façon habile de nier la mise au banc des « parias », et peut-être même de réunir dans la même phrase ce « vous » – dans lequel un « hypocrite lecteur »²¹ pourrait se reconnaître – et les Pierrots, que le contre-rejet du premier vers fait entendre : « pierre, ô / Vous ». Si le poète ici ne se démasque pas encore, il ne tarde pas à s'inclure dans la « secte » dont il devient, sans en avoir l'air, le porte-parole. La fin du poème participe dès lors à la constitution d'un « nous », par la présentation de la philosophie des pierrots :

21 Baudelaire, « Au lecteur », in *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 6.

Ils disent, d'un œil faisandé,
Les manches très-sacerdotales,
Que ce bas-monde de scandale
N'est qu'un des mille coups de dé

Du jeu que l'Idée et l'Amour,
Afin sans doute de connaître
Aussi leur propre raison d'être,
Ont jugé bon de mettre au jour.

Que nul d'ailleurs ne vaut le nôtre,
Qu'il faut pas le traiter d'hôtel
Garni vers un plus immortel,
Car nous sommes faits l'un pour l'autre ;

[...]

Et que, chers frères, le beau rôle
Est de vivre de but en blanc
Et, dût-on se battre les flancs,
De hausser à tout les épaules (OC II, 86).

Face au « scandale » du hasard qui préside sans doute à la création de l'univers, la philosophie existentielle des pierrots consiste en une acceptation du monde tel quel, non pas conçu comme une étape vers une vie éternelle inexistante – on se souvient que les Pierrots n'ont « rien à voir avec Dieu » – mais dans sa valeur d'adéquation à l'humanité qui l'habite : « Car nous sommes faits l'un pour l'autre ». Or ce qui frappe ici, et le découpage du poème le rend plus évident encore, c'est le truquage énonciatif par lequel la voix lyrique se retrouve à assumer elle-même cette position. Le passage du style indirect (« ils disent ») au style direct que met en évidence l'adresse « chers frères » trahit ce glissement. L'éthique du renoncement – « hausser à tout les épaules » – finit par réunir dans le même rôle et sous le même costume « blanc » les pierrots, le poète et ces « frères » lecteurs, à qui le poème s'adresse.

« Sentences lunaires »

Le réemploi du personnage de Pierrot permet bien à Laforgue d'élaborer un lieu commun au sens propre. Il s'en sert comme d'une figure fédératrice, par laquelle il s'expose, non sans une forme de manipulation, tout en appelant à l'adhésion du lecteur. Mais Pierrot incarne également un certain rapport à la langue, dans lequel on peut déceler les traits d'une poétique laforguienne. Nous l'envisagerons ici sous l'angle du traitement que

le poète réserve aux « clichés », en reprenant la distinction établie par Rémy de Gourmont, pour qui le lieu commun ressort de l'idée, tandis que le « cliché » désigne les formes verbales du stéréotype, dont l'exemple le plus frappant est « le proverbe, immuable et raide »²². Le poème « Pierrots » présente ces derniers comme des détenteurs d'un langage figé, dont une autre série de *L'imitation* livre l'appellation : « Locutions des Pierrots » (OC II, 89). Les adeptes de la lune ont en effet « le cœur blanc tatoué de sentences lunaires » (OC II, 83). Il ne s'agit pas ici d'un tatouage en forme de cœur, mais d'un cœur tatoué : l'organe de la passion n'est pas, chez le Pierrot, le lieu où s'origine l'expression, mais bien une sorte de surface blanche où s'impriment, de l'extérieur, des phrases déjà constituées. Il n'est pas étonnant que le personnage reproduise dans la langue ce qui le définit déjà dans le geste. Le pantomime, comme le rappelle le *Littré*, est celui qui « imite les gestes, l'air, le parler des autres ». Le parler du Pierrot est donc mimétique, il se sert de discours empruntés, comme le montre un échange amoureux de « L'Autre Complainte de Lord Pierrot », où ce dernier ne répond à sa partenaire que par clichés :

Celle qui doit me mettre au courant de la Femme !
 Nous lui dirons d'abord, de mon air le moins froid :
 « La somme des angles d'un triangle, chère âme,
 Est égale à deux droits. »

Et si ce cri lui part : « Dieu de Dieu ! que je t'aime ! »
 – « Dieu reconnaîtra les siens. » Ou piquée au vif :
 – « Mes claviers ont du cœur, tu seras mon seul thème. »
 Moi : « Tout est relatif » (OC I, 586).

Théorèmes et proverbes transforment la parole de ce paradoxal « Lord Pierrot » en un répertoire d'énoncés communs. Or, par leur agencement et le système d'échos qu'elles construisent dans le dialogue, ces formules toutes faites acquièrent une nouvelle valeur. La démonstration verbale du mime renvoie par ailleurs au travail poétique de Laforgue lui-même, en tant qu'il « reprend des formules toutes faites, réarticule des clichés, réénonce des sentences et des proverbes »²³. La « Grande Complainte de la ville de Paris » (OC I, 608), qui donne à lire les « cris publics » de la ville, est sous-titrée « prose blanche », comme si le poème devenait lui-même cet espace vierge à même d'accueillir les discours de la rue. Un tel usage des clichés n'a pas

22 Rémy de Gourmont, *Esthétique de la langue française. La déformation, la métaphore, le cliché, le vers libre, le vers populaire* [1899], Paris, Mercure de France, 1995, p. 189.

23 Jean-Pierre Bertrand et Henri Scepi, « Laforgue poète langagier », in *La Littérature symboliste et la langue*, éd. Olivier Bivort, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 129.

pour unique visée d'en dénoncer ironiquement la vacuité, puisque leur intégration dans le poème en remotive la valeur sémantique ou sonore. L'expression biblique « jeter la pierre », devenue courante, est par exemple employée deux fois dans la strophe étudiée précédemment, où elle construit le système de rimes tout entier, en plus de la paronomase pleine de sens qu'elle fournit avec le nom de « Pierrot ». La poésie de Laforgue regorge de ce type de jeux de mots sur les proverbes, la versification permettant d'accentuer ou de disjoindre certaines parties des syntagmes figés, avec souvent pour effet d'en réactiver le sens.

Plus encore, la valeur du cliché tient aussi à ce qu'il détient une vérité déposée par l'homme dans la langue. C'est du moins ce que laisserait entendre le poème qui ouvre *L'imitation de Notre-Dame la Lune*, « Un mot au Soleil pour commencer », tout articulé en effet autour du « mot » Phébus, dont l'usage proverbial, voulant que les « diseurs de Phébus » soient ceux qui s'expriment de manière confuse, confirme le discrédit du soleil, au profit de la lune. Le poète s'adresse ainsi au soleil :

Pour aujourd'hui, vieux beau, nous nous contenterons
De mettre sous le nez de Ta Badauderie
Le mot dont l'Homme t'a déjà marqué au front ;
Tu ne t'en étais jamais douté, je parie ?

– Sache qu'on va disant d'une belle phrase, os
Sonore mais très-nul comme suc médullaire,
De tout boniment creux enfin : c'est du pathos,
C'est du PHOEBUS ! – Ah, pas besoin de commentaires... (OC II, 71).

La dénonciation des « boniments creux » passe ici justement par le cliché et la vérité qu'il contient. Le « mot de l'Homme », contrairement aux « belles phrases » vides, renferme bien le « suc médullaire » – variation laforguienne sur la « substantifique moelle » rabelaisienne – à même d'alimenter tout un recueil lunaire.

La figure de Pierrot fournit donc pour Laforgue, de deux façons, un vecteur vers le commun. Double du poète, il apparaît lui-même comme propre à la multiplication, autorisant ce faisant la constitution d'une communauté que Laforgue retravaille et dans laquelle il se projette, non sans y inviter le lecteur. En tant que mime, il fournit sur un second plan l'incarnation d'une pratique poétique puisant ses ressources dans tout ce que la langue offre de commun. Ce procédé, que l'œuvre laforguienne exhibe, se donne finalement lui aussi en partage comme un faire poétique susceptible d'être reproduit. Laforgue pousse en effet cette logique jusqu'à se l'appliquer à lui-même, donnant par là l'exemple de sa propre stéréotypie. En reprenant au fil des recueils ses propres vers, en se citant comme si ce qu'il avait écrit re-

levait déjà d'un cliché récupérable, il semble que le poète soit parvenu, peu à peu, à se concevoir lui-même comme un lieu commun, réalisant ainsi son souhait, celui d'un « inédit type » (OC I, 563).