



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Veuillez lire l'avis de reproduction

Vous devez lire l'avis de reproduction

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

LA POÉTIQUE DE JULES LAFORGUE:
DES ORAGES, DES ORAGES A TOUT PRIX

par

MARGARET MICHELE COOK

Département des lettres françaises

Faculté des arts

Thèse présentée à l'École des études supérieures
de l'Université d'Ottawa
en vue de l'obtention du Doctorat (Lettres françaises) Ph.D



Margaret Michèle Cook, Ottawa, Canada, 1992



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Author: Votre référence

Author: Votre référence

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-315-85770-6

Canada



UNIVERSITÉ D'OTTAWA
UNIVERSITY OF OTTAWA



Remerciements

Je voudrais remercier très sincèrement Michel Lemaire pour l'aide qu'il m'a apportée au cours de cette recherche, et en particulier pour ses conseils à la fois bienveillants et rigoureux.

Je voudrais également remercier Jean-Marc Barrette pour son expertise et son aide en matière d'ordinateurs et autres secrets professionnels.

Enfin, je voudrais remercier les secrétaires et les adjointes du Département des lettres françaises sans qui mon chemin aurait été plus ardu.

Système de références

Oeuvres de Jules Laforgue:

A.H.: Oeuvres complètes, tome 1 (1876-1883), Lausanne, L'Age d'Homme, 1986.

C.1: Oeuvres complètes, tome 5, "Lettres" 2 (1883-1887), Paris, Mercure de France, 1925.

C.2: Oeuvres complètes, tome 6, En Allemagne: "Berlin, la cour et la ville", "Une Vengeance à Berlin", "Agenda", Paris, Mercure de France, 1930.

F.V.: Feuilles volantes, Paris, Le Sycomore, 1981.

L.A.: Lettres à un ami (Gustave Kahn), Paris, Mercure de France, 1941.

M.L.: Moralités légendaires, Paris, Gallimard, "Folio", 1977. ("Les Deux Pigeons" dans l'édition critique de Daniel Grojnowski, Paris, Genève, Droz, 1980.)

M.P.: Mélanges posthumes, Paris, Genève, Slatkine, collection "Ressources", 1979.

P.G.: Les Pages de "La Guêpe", Paris, Nizet, 1969.

Toutes les citations de poèmes, sauf indication contraire, sont tirées des Poésies complètes, Paris, "Livre de poche", 1970 (avec vérification dans les Oeuvres complètes (tome 1) publiées à L'Age d'Homme):

C.: Les Complaintes

D.V.: "Derniers vers"

F.B.V.: Des Fleurs de Bonne Volonté

I.N.-D.L.: L'Imitation de Notre-Dame la Lune

S.T.: Le Sanqlot de la Terre

INTRODUCTION

L'écriture poétique

Le poète vit poétiquement, c'est-à-dire qu'il est souvent sinon toujours en état d'ouverture vis-à-vis du monde. Il le représente alors selon sa façon de voir, d'interpréter et d'exprimer. Le grand poète possède non seulement une sensibilité, mais aussi le don de rendre ses lecteurs sensibles au monde sous tous ses aspects, et la volonté de répondre aux questions que lui pose celui-ci. Son mode de pensée se révèle à travers les éléments de la langue qu'il choisit en tant que poète, éléments dont il se sert lorsqu'il écrit des textes inscrits dans différents genres. Il est toujours conscient des possibilités du langage qui créent un réseau dans lequel il puise pour traduire son inspiration en mots, car il existe implicitement ou explicitement un ensemble de règles selon lesquelles un auteur bâtit son oeuvre.

L'écrivain crée à partir de son expérience littéraire et à partir de son rapport au réel. Alors, tout un travail de l'imaginaire, de la vision intérieure, s'effectue. Jean-Paul Sartre explique le fonctionnement de l'imaginaire de la façon suivante:

[...] la condition pour qu'une conscience puisse imaginer est donc double: il faut à la fois qu'elle puisse poser l'objet imaginé comme hors d'atteinte, par rapport à cet ensemble synthétique, c'est-à-dire poser le monde comme un néant par rapport à l'image. Il suit de là, clairement, que toute création d'imaginaire serait totalement impossible à une conscience

dont la nature serait précisément d'"être" au milieu du monde.¹

La littérature donne l'objet à voir, à découvrir. Il s'ensuit que l'expérience littéraire se trouve être questionnement, sinon bouleversement de nos pensées et de nos perceptions. Une sorte de dépaysement nous entraîne dans un monde d'une autre construction, un monde de perceptions que nous connaissons sans tout à fait le reconnaître.

Sartre affirme qu'un sentiment est déjà possession et non conscience vide: "Ces mains se donnent à moi sous leur forme affective."² Le poète découvre ainsi la vie, et ensuite, en tant qu'artiste, son travail est de "constituer un ensemble de tons réels qui perm<ettent> à cet irréel de se manifester". Son outil est alors l'image et l'image est non un état, ni un "résidu solide et opaque", mais bien une conscience³. Julien Benda relie justement le pouvoir poétique au pouvoir de l'image⁴ et la puissance de cette dernière vient effectivement d'une nouvelle relation établie entre les sensations, relation par laquelle les sensations s'enrichissent.

¹. Jean-Paul SARTRE, L'Imaginaire, Paris, Gallimard, (1940)1986, p.353.

². Ibid., p.141.

³. Ibid., p.364 et p.36.

⁴. Julien BENDA, Du Poétique, Genève et Paris, Editions des trois collines, 1946, p.50.

Le poète refuse le langage "ordinaire", logique, à fonction référentielle qui sert à transmettre des informations brutes; il ne lui convient pas. Le langage de la poésie fait contraste avec le langage "social" de tous les jours qui, par exemple, n'est pas versifié. Ainsi, le langage poétique est un moyen autre, différent, de chercher ce que le langage social semble être incapable de donner ou de trouver: une prise de position face au monde. Jean Cassou décrit ce que le langage non poétique pouvait représenter pour les poètes, et la raison pour laquelle il leur était tellement important de créer et de garder en vie un langage autre. Il explique qu'au moins depuis Baudelaire, l'histoire de la poésie est celle d'une revendication:

Revendication dirigée contre le langage en tant qu'instrument de mécanisation, en tant que symbole des habitudes et des durcissements du comportement collectif. Les règles classiques auraient pu établir un compromis entre le langage social et la poésie, fixer un langage convenu.⁵

Mais, c'est justement pour ne pas tomber dans un langage "convenu" qui comprendrait des "idées convenues" que la poésie se doit d'exister et de lutter. Comme elle récuse le langage mécanique sur lequel on passe sans réfléchir, elle fait prendre conscience et révèle ce qui se passe dans le monde humain.

⁵. Jean CASSOU, Pour la poésie, Paris, Corrèa, 1935, p.23.

La poétique

Le terme de "poétique", trouvé chez Aristote, est un terme, repris par la critique contemporaine, auquel l'institution littéraire attribue plusieurs valeurs. Roman Jakobson se pose la question: "Qu'est-ce qui fait d'un message verbal une oeuvre d'art"? Pour lui, la ou les réponses qui peuvent être apportées à cette question constituent l'objet de la poétique⁶. De plus, Jakobson parle de "fonction poétique" lorsque l'accent est mis sur le message même.

Tzvetan Todorov partage le point de vue de Jakobson lorsqu'il fait de la poétique un synonyme de "science" ou "théorie de la littérature". Selon lui, cette discipline est chargée d'analyser "cette propriété singulière qui fait la singularité du fait littéraire"⁷. Dans ces deux cas, la question ou la condition posée est très générale, et nous pouvons y imaginer une réponse très vaste et difficile à délimiter.

Marc Angenot explique qu'il existe une deuxième définition de "poétique", définition plus restreinte et plus traditionnelle, adoptée par des critiques comme Jean Cohen. Ce dernier affirme que "la poétique est une science dont la poésie est l'objet". Cette discipline est alors

⁶. Roman JAKOBSON dans Marc ANGENOT, Glossaire pratique de la critique contemporaine, Ville LaSalle, Hurtubise, 1979, p.155.

⁷. Tzvetan TODOROV, dans Marc ANGENOT, Glossaire pratique de la critique contemporaine, p.155.

réduite à l'étude d'un genre spécifique, ce qui facilite la tâche du critique, mais ce qui nous amène à nous demander si la poétique n'existe pas dans le cas des autres genres littéraires.

Enfin, il existe une troisième définition du mot "poétique", définition qui se rapporte à un auteur individuel:

Poétique peut aussi désigner l'ensemble des principes esthétiques, consciemment exposés ou implicitement, qui guident un écrivain (non pas spécialement un "poète") dans son oeuvre: la Poétique de Marcel Proust, la Poétique de Mallarmé...

De même, s'il s'agit d'un groupe ou d'une génération: la poétique des grands Rhétoriciens, la poétique symboliste...⁸

Cette définition semble la plus pratique et s'applique le plus clairement à une oeuvre littéraire. En étudiant l'oeuvre d'un écrivain ou d'un groupe d'écrivains, nous pouvons relever des données précises et ponctuelles dans une perspective syntaxique, sémantique et rhétorique, ainsi que dans d'autres perspectives qui seront à établir.

Les effets utilisés par le poète, qu'il s'agisse de sonorités ou d'un rythme particulier, transmettent le sentiment poétique en s'associant dans l'esprit du lecteur. Il est donc nécessaire d'analyser les moyens employés pour arriver aux effets poétiques:

Le pouvoir poétique d'une sonorité ne lui vient pas d'elle-même, mais du mouvement représentatif où elle est insérée et du surcroît de

⁸. Marc ANGENOT, op. cit., p.155.

représentation homogène qu'elle réussit à lui apporter.⁹

Nous appliquerons donc cette troisième définition de "poétique", définition qui dit que ce terme dénote "l'ensemble des principes esthétiques d'un auteur" dans notre étude des textes de Jules Laforgue, poète français de la fin du dix-neuvième siècle. Nous chercherons les principes qui organisent et qui justifient son oeuvre.

Michel Gauthier confirme la justesse de cette approche:

En conséquence, la poétique devra, dans un premier temps, s'attacher soit à l'étude des unités sémantiques du poème (morphologie, syntaxe, lexique, etc.) soit à l'analyse des sons purs du message, leur organisation, leur structure phonique (voulue ou non par le poète) que le lecteur perçoit déjà comme une part importante de son sentiment de poésie.¹⁰

Une étude de la conception de la poésie de l'auteur doit donc distinguer entre des composantes phoniques, syntaxiques, et sémantiques, tout en englobant ces trois éléments essentiels.

Valéry soulignait les différents aspects de la poétique en la définissant comme l'"art qui engage et utilise le plus grand nombre de parties indépendantes (son, sens, formes syntaxiques, concepts, images)"¹¹. Il

⁹. Julien BENDA, op. cit., p.24-5.

¹⁰. Michel GAUTHIER, Système euphonique et rythmique du vers français, Paris, Klincksieck, 1974, p.10.

¹¹. Paul VALÉRY, Introduction à la poétique, Paris, Gallimard, 1938, p.14.

reconnaissait à la poésie la nécessité de "conditions simultanées parfaitement hétéroclites: musicales, rationnelles, significatives, suggestives et avec liaison entre un rythme et une syntaxe, son/sens"¹².

En pratique, il faudra donc d'abord déceler les procédés utilisés par l'auteur dans la composition de ses textes. A partir de l'analyse de ces procédés, nous essayerons d'induire les principes qui sous-tendent son expression poétique, principes qui peuvent être plus ou moins conscients chez un écrivain.

Notre analyse comprendra donc toujours deux versants. Dans un premier temps, nous examinerons et définirons les procédés mêmes, comme ils se présentent dans les différents textes de Laforgue. Dans un deuxième temps, et à partir de cette première analyse, nous tenterons de remonter aux principes généraux qui servent à construire cet oeuvre. Ces principes apparaissent plus ou moins implicitement dans les textes; il s'agira de les découvrir.

L'analyse de la poétique d'un auteur spécifique doit se faire par rapport à la tradition poétique de son époque. La poésie est sujette à une norme composée de différents codes. L'époque propose et impose un code poétique comprenant différents éléments: un code de la versification, un code syntaxique, et un code sémantique.

¹². Ibid., p.54.

Le niveau générique porte sur les structures formelles, ainsi que sur le registre du texte.

Dans la norme, il existe donc une dimension historique. Le poète travaille à partir de la norme de son époque et contre elle. Il s'approprie certains procédés littéraires et il en modifie d'autres. Ceci est naturel, car chaque poète possède sa vision personnelle de la poésie. Pour Henri Meschonnic, l'oeuvre:

<...> ne vit que du conflit entre la nécessité intérieure du message individuel (qui est créativité) et le code (genre, langage littéraire d'une époque, etc.), commun à une société ou à un groupe, code qui est l'ensemble des valeurs usées, existantes.¹³

La poésie, ou la conception de la poésie, d'un poète innovateur se manifeste comme écart par rapport à la norme poétique de son époque et l'originalité du poète fait progresser la norme.

L'originalité est une notion du dix-neuvième siècle. A l'époque classique, la poésie ne devait pas s'écarter de la norme, et le poète se voyait obligé d'employer des métaphores connues et d'autres techniques courantes à l'époque. Au dix-neuvième siècle, par contre, lorsque Hugo a lancé sa phrase célèbre, "Paix à la syntaxe, guerre à la rhétorique!", il s'en prenait aux procédés rhétoriques connus. Aux métaphores usées, ce poète préférait les métaphores originales, comme par exemple "faucille d'or"

¹³. Henri MESCHONNIC, "Pour la poétique", Langue française, n.3, septembre 1969, p.24.

pour désigner la lune. A la fin du dix-neuvième siècle, Laforgue se situe dans le sillage des innovations des poètes romantiques, parnassiens et symbolistes.

Dans son expérimentation du démembrement de l'alexandrin (à travers la diversité des coupes), Jules Laforgue n'explore pas beaucoup plus loin que les romantiques. Il se montre parnassien par une certaine éloquence de ses premiers poèmes. Il apparaît décadent par son pessimisme et par son emploi de vocabulaires provenant de différents domaines scientifiques, techniques et autres dans Les Complaintes. Enfin, il épouse des procédés symbolistes pour redonner au vers une certaine fluidité au moment de ses Derniers vers. Cependant, son originalité se situe dans la pratique de la diversité (de vers, de structures strophique et de combinaisons strophiques) pour la diversité, dans l'emploi du rythme de la langue parlée en poésie, dans ses néologismes, et enfin dans sa pratique du vers libre.

En somme, nous reprenons un sens traditionnel et courant de poétique. Nous procéderons par des analyses formelles pour arriver à une définition des procédés techniques les plus importants pour Laforgue. Nous analyserons les "opérations" de la langue effectuées par le poète, opérations consciemment choisies dans un but spécifique:

<...> le discours n'est pas poétique parce qu'il nous séduit, mais parce qu'en outre il nous fait voir les opérations de la séduction et de l'inconscient: leurre et vérité ensemble; fins et

moyens du désir ... le plaisir du jeu renverse le jeu du plaisir.¹⁴

Notre analyse se basera donc sur les matériaux employés.

Nous essaierons de démontrer l'hypothèse que l'évolution de la poétique de Laforgue apparaît de deux natures. D'une part, il existe une évolution à l'intérieur de la poétique même de Laforgue qui entraîne une transformation de la structure de son langage poétique. D'autre part, la poétique de Laforgue évolue et prend ses distances par rapport à la conception générale de la poésie de son époque.

La "poéticité"

Pour notre analyse, nous nous inspirerons des grandes lignes de la théorie de Jean Cohen. Ce critique a analysé la poésie en tant que totalité pour essayer de déceler sa nature. Sa théorie est posée en termes de cause (structure du sens) et d'effet (nature du sens).

Il oppose la poésie à la prose au niveau phonique (versification) et au niveau sémantique (figures de rhétorique). Ce qui nous intéresse est moins la différence entre la prose et la poésie, car Laforgue ne s'est jamais posé ce problème, que la nature même de la poésie qui est autre que la prose, et les niveaux sur lesquels elle opère

¹⁴. Jean-François LYOTARD cité dans Daniel DELAS et Jacques FILLIOLET, Linguistique et poétique, Paris, Larousse, collection "Langue et langage", 1973, p.55.

(du point de vue de la structure et du point de vue de la fonction)¹⁵.

La puissance poétique, caractéristique de la poésie, se trouve dans le rapport entre les signifiés selon Cohen. Une figure de rhétorique souligne d'abord le rapport conventionnel entre un signifiant et son signifié (sens propre) pour ensuite renvoyer à un nouveau rapport motivé par la ressemblance. Ce rapport est basé sur le deuxième degré du signifié (sens figuré). L'hypothèse avancée par Cohen dit donc que la "poéticité" est fondée, dans un premier temps, sur l'écart, c'est-à-dire la violation des normes sémantiques (règles de la prose). L'écart peut se manifester au niveau phonique (le vers, la rime), au niveau syntaxique (l'inversion), et au niveau sémantique (le trope). La fonction poétique, analysée comme fait de style, exige une transgression systématique de ces normes.

Dans le deuxième temps de la poésie, celui des signifiés dans leur sens figuré, l'écart est réduit. Cohen insiste sur le fait que la négativité du premier temps de la figure n'est que provisoire; elle constitue "l'envers d'une positivité"¹⁶. L'écart constitue alors un moyen d'arriver à un langage autre capable de transformer le monde et notre vision de celui-ci:

¹⁵. Jean COHEN, Le Haut langage, Paris, Flammarion, 1979, p.15.

¹⁶. Jean COHEN, Structure du langage poétique, Paris, Flammarion, 1966, p.186.

La poésie est l'art de susciter par des procédés formels le contenu pathétique latent des termes de la langue et de former des énoncés motivés par l'accord de ses contenus.¹⁷

La poésie transforme qualitativement le sens: il passe du "conceptuel" à "l'affectif".

Il est en effet difficile de nier que la poésie est un langage autre. Valéry remarquait:

Tandis que le fond unique est exigible de la prose, c'est ici [dans la poésie] la forme unique qui ordonne et survit. C'est le son, c'est le rythme, ce sont les rapprochements physiques des mots, leurs effets d'induction ou leurs influences mutuelles qui dominent, aux dépens de leur propriété de se consommer en un sens défini et certain.¹⁸

Nous nous situerons donc à l'intérieur de la désignation "poésie" pour examiner la structure et la fonction des textes poétiques aussi bien au niveau phonique et syntaxique, qu'au niveau sémantique.

Jules Laforgue: les trois périodes

Jules Laforgue est né en 1860 et il meurt en 1887, à l'âge de vingt-sept ans. Les années pendant lesquelles sa production artistique est la plus intense sont les années pendant lesquelles les décadents, et un peu plus tard les symbolistes, constituent un mouvement littéraire.

¹⁷. Jean COHEN, "Poésie et motivation", Poétique, n.11, 1972, p.445.

¹⁸. Paul VALÉRY, "Variétés", Oeuvres I, Paris, Gallimard, 1957, "Pléiade", p.1510.

Katherine Lopez, ayant analysé le rapport entre Laforgue et ces deux écoles, conclut que l'écriture du poète s'apparente d'abord à celle des décadents, mais qu'elle évolue et se rapproche de celle des symbolistes vers sa fin: Le Sanglot de la terre possède un contenu décadent, Les Complaintes une forme décadente, mais les Derniers vers manifestent la prédominance du symbolisme¹⁹.

L'expression "style décadent" était déjà apparue dans la préface que Théophile Gautier avait écrite pour Les Fleurs du Mal. Il y définissait ce style comme "style ingénieux, compliqué, savant, plein de nuances et de recherches, reculant toujours les bornes de la langue"²⁰.

Les décadents des années 1880 réagissent contre le matérialisme des naturalistes et contre la froideur et l'impassibilité des Parnassiens. Ils sont influencés par le pessimisme philosophique et manifestent une inquiétude face à la religion ainsi qu'une conviction que l'amour est duperie. Le style décadent se caractérise par l'emploi des néologismes, un vocabulaire de l'étrange et des variations dans les formes traditionnelles des vers. En somme, ils préconisent une utilisation artificielle de la langue²¹.

¹⁹. Katherine Theresa LOPEZ, Jules Laforgue: From Decadent to Symbolist Poet, Boston College, Ph.D., 1977.

²⁰. Théophile GAUTIER, "Charles Baudelaire", Portraits et souvenirs littéraires, Paris, Michel Lévy Frères, 1875, p.171.

²¹. Katherine LOPEZ, op. cit., p.131.

Les symbolistes expriment la tension entre l'idéal et le réel. Ils recherchent des procédés stylistiques dans le but de communiquer à l'aide d'images. Le travail sur le vers a amené l'expression de sentiments et d'idées à travers une nouvelle musicalité. Comme le dit Valéry:

Ce qui fut baptisé le symbolisme se résume très simplement dans l'intention commune à plusieurs familles de poètes (d'ailleurs ennemies entre elles) de "reprendre à la musique leur bien".²²

Dans l'écriture symboliste, la musique du vers assume une grande importance pour traduire aussi bien l'idée que les sentiments. Le vers libre est alors adopté pour permettre une nouvelle liberté rythmique. De plus, les correspondances ou les analogies universelles sont recherchées comme base fondamentale de cette nouvelle expérience de la poésie²³.

De bien des manières, Jules Laforgue s'apparente aux décadents et ensuite aux symbolistes, mais il développe sa propre originalité et trouve sa propre place dans la littérature contemporaine. Sa poésie est reconnue à son époque, mais malgré tout, sa position demeure marginale:

Le Petit Bottin des Lettres et des Arts (1886):

LAFORGUE, Jules - "Glabre et dodu jeune homme. Chante à la Lune d'insidieuses et aromales Complaintes, des litanies incantatoires. Ce Sélénite est le lecteur de l'impératrice Augusta.

²². Paul VALÉRY, cité dans John CHARPENTIER, Le Symbolisme, Paris, Les Arts et le livre, 1927, p.11.

²³. Jean PIERROT, L'Imaginaire décadent (1880-1900), Paris, P.U.F., 1977, p.14.

O les affres de cette dame, s'il lui lit ses poèmes!"²⁴

Cette image est très superficielle et se veut humoristique. Nous tenterons de donner une définition plus juste de la production du poète.

La première période dans l'écriture de Jules Laforgue est celle que nous appellerons la période des poèmes philosophiques. Pendant cette période sont composés les écrits de jeunesse: la pièce Tessa, le roman Stéphane Vassiliou, quelques "chroniques" et "proses", et les premiers poèmes, notamment son recueil Le Sanglot de la terre qu'il décidera de ne pas publier. Il nous semble qu'alors Laforgue se découvre poète. Il évoque son angoisse face au néant, aussi bien que son ennui face à la vie quotidienne, à travers une interrogation sur Dieu et la cosmologie. Ses réflexions sont influencées par ses lectures très variées, et notamment par divers textes philosophiques.

La deuxième période sera caractérisée par le personnage de Pierrot, par l'archétype de la Femme, et par le genre de la complainte (Pierrot fumiste, Les Complaintes, L'Imitation de Notre-Dame la Lune). Ici, le poète exploite les possibilités de diverses composantes rhétoriques, métriques, et autres du poème: les questions

²⁴. Cité par Noël RICHARD, A l'Aube du symbolisme, Paris, Nizet, 1961, p.159.

du rythme et de l'organisation strophique prennent plus d'importance et le poète se sert du genre de la complainte pour les explorer. Cela entraîne, chez Laforgue, l'emploi plus fréquent d'un vocabulaire populaire, de néologismes, et d'un vocabulaire spécifique à certains domaines. Ces mécanismes contribuent également à l'effet parodique des Moralités légendaires.

Cependant, les découvertes importantes et les réelles innovations poétiques apparaîtront surtout dans la troisième période. Le développement de la poétique de Laforgue le conduit alors à mieux définir son activité artistique, c'est-à-dire à préciser ce qu'est pour lui la poésie. Durant cette période, le recueil Des Fleurs de bonne volonté est rédigé, certains textes des Derniers Vers (qui comprennent des parties retravaillées du recueil précédent) sont publiés dans La Vogue. Les mots spécialisés et les néologismes apparaissent moins ici. Par contre, ce qui se manifeste de façon remarquable est le passage du vers régulier au vers libre. Laforgue est, en effet, un des inventeurs du vers libre (cela est clair dans sa correspondance) et ce développement fait date dans l'histoire de la poésie. Le poète avait d'abord employé une versification traditionnelle. Ensuite son vers s'était libéré et le schéma métrique comprenait alors un grand nombre de vers hétérométriques et de variantes strophiques.

Enfin, on passe du vers libéré au vers libre, vers qui dépend uniquement du rythme intérieur du poète.

Cependant, un système de valeurs prédéterminées ne doit pas influencer l'évaluation des techniques de l'auteur. Une même technique peut créer un effet différent dans différents textes et surtout dans différents genres ou sous-genres. Il est plus important d'essayer de déterminer l'effet voulu par l'auteur pour ensuite juger de la réussite de l'effet recherché. Cela est particulièrement vrai chez Laforgue, car il peut exploiter des techniques qui proviennent traditionnellement d'un sous-genre et les transférer à un autre sous-genre. Auteur innovateur, il explore un mélange de concepts tirés de différents territoires pour forger de nouvelles créations sans critères préétablis.

Le genre

Nous avons considéré que l'oeuvre de Laforgue pouvait être divisée en trois périodes. Durant chaque période, un sous-genre prédominant différent est exploité. En effet, la poétique de Laforgue se développe à travers les textes qu'il écrit et elle évolue avec le passage à une nouvelle exploration de la forme poétique.

Si l'on cherche à cerner le concept de genre, il faut admettre, comme le note Alistair Fowler²⁵, que tout genre se distingue par certains traits. Cependant, tous ces traits ne seront pas partagés par chaque texte exemplaire du genre. Car, selon Fowler, la caractéristique des genres est qu'ils changent. Il existe bien sûr des constantes dans l'évolution du genre d'une période à la suivante, mais ce sont les variations et les modifications qui contiennent une signification littéraire et qui doivent être analysées pour cette raison. En effet, Laforgue est un innovateur qui explore les possibilités de différentes techniques poétiques pour découvrir ce qu'il est alors capable d'exprimer et de créer. Influencé par ses lectures, il s'intéresse à des sous-genres particuliers et décide d'explorer l'un ou l'autre pour trouver sa voix poétique.

Le lecteur averti doit reconnaître les indices génériques sinon, sans aucun point de repère, il devient complètement dérouté. Les indices de genre sont variés: le titre, par exemple, se révèle souvent une expression de l'intention de l'auteur. Des allusions à d'autres oeuvres ou le sujet d'ouverture peuvent également indiquer la direction qu'emprunte l'auteur. Il peut être question d'un sous-genre, défini par le sujet abordé ou par les motifs, ou bien d'une forme de rhétorique établie à travers des

²⁵. Alistair FOWLER, Kinds of Literature, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1982, p.18.

thèmes et des formules précis²⁶. Ainsi, les sujets et les thèmes des premiers poèmes de Laforgue montrent que l'écriture s'inscrit dans le sous-genre du poème philosophique. Le titre Les Complaintes indique clairement la catégorie générique de ce texte, de même que la provenance d'une partie de l'inspiration du poète. Cependant, les Derniers Vers sont plus difficiles à classer. Il faut suivre et analyser le développement de Laforgue afin de comprendre le mélange que ce dernier entreprend de créer pour constituer un nouveau sous-genre.

Lorsqu'il exploite un genre spécifique, l'auteur doit capter l'attention du lecteur et la garder, ce qui est facilité par deux moyens. Le premier est l'emploi de traits avec lesquels le lecteur est déjà familier, par exemple, certaines formules de la littérature orale, ou des personnages types. Le deuxième moyen est par la réitération, que ce soit par des refrains, par des schémas rhétoriques de répétition, ou des parallèles thématiques²⁷.

Gérard Genette, dans sa discussion des genres poétiques (lyrique, épique, tragique), cite un paragraphe de Holderlin²⁸. Le poète allemand avait noté les caractéristiques suivantes:

²⁶. Ibid., p.88.

²⁷. Ibid., p.22.

²⁸. Gérard GENETTE, Introduction à l'architexte, Paris, Seuil, 1979, p.45.

Le poème lyrique [...], idéal selon l'apparence est naïf par sa signification. C'est une métaphore continue d'un sentiment unique. Le poème épique, naïf selon l'apparence, est héroïque par sa signification. C'est la métaphore des grandes volontés. Le poème tragique, héroïque selon l'apparence, est idéal par sa signification. C'est la métaphore d'une intuition intellectuelle.

De cette façon, chaque genre est l'achèvement d'un autre genre. Chez Laforque, il est plus précisément question de sous-genres (nous parlerons de genre) qui relèvent de la poésie lyrique. Le poète exprime son sentiment, que ce soit par rapport au monde, au cosmos, par rapport à la femme, ou par rapport aux événements de la vie quotidienne. Il faut donc explorer comment est exprimé, chez Laforque, l'"idéal selon l'apparence" et le "naïf par sa signification". Comment le poète joue-t-il avec ces concepts traditionnels et les traduit-il? Que fait l'auteur avec les moyens rhétoriques et autres qui sont à sa disposition?

Julia Kristeva s'est aussi intéressé à l'histoire des genres, et en particulier au fait que les traits fondamentaux du genre ne se révèlent qu'en examinant les textes qui précèdent dans la tradition en question:

Le langage poétique est un fonctionnement dont les types ont une existence concrète dans l'histoire des systèmes signifiants. D'où le premier problème: il faut étudier le langage poétique dans la construction littéraire concrète et sa place différentielle dans l'histoire des systèmes signifiants, sans unifier le champ d'Un Sens ou d'Une Conscience. Une telle position entraîne la conception de la science littéraire comme branche des sciences des idéologies et

demande un examen à partir des genres littéraires.²⁹

Il devient alors nécessaire d'explorer la poésie de la fin du dix-neuvième siècle, (sans trop approfondir le caractère historique de notre travail), dans la mesure où elle a pu influencer le travail de Laforgue et sa formulation d'une poétique.

Laforgue est un grand lecteur. Son inspiration et son exploration de la poésie trouvent un point de départ chez d'autres auteurs. Dans le cas du contenu, et même d'une certaine justification de la structure, l'influence provient de philosophes, de scientifiques, ainsi que de poètes et d'autres écrivains. Néanmoins, en ce qui concerne le choix de genres, les exemples sont puisés chez d'autres poètes. Laforgue reconnaît chez d'autres une voix, un ton, qui sont proche du sien et il ne peut donc s'empêcher de développer sa propre expression à travers ce même genre. A son tour, il explore le genre, en exploitant ses propres techniques, en forgeant sa propre rhétorique de la poésie.

Si le genre (ou le sous-genre) établit un contexte autour d'un texte, ce dernier exploite les artifices du premier. Le texte obéit ainsi à des conventions par rapport au sous-genre et par rapport aux tendances de l'époque. L'artifice, à son tour, est plus ou moins bien intégré dans le texte. En effet, le poète doit chercher non seulement à

²⁹. Julia KRISTEVA, "Une Poétique ruinée", dans Mikhaïl BAKHTINE, La Poétique de Dostoïevski, Paris, Seuil, 1970, p.9.

manipuler les conventions, mais à les dépasser s'il veut être innovateur. L'engendrement du texte résulte donc de la combinaison des conventions et des innovations.

En étudiant une poésie qui se veut nouvelle, et cela est le cas chez Laforgue, du moins dans les Derniers Vers, il est utile de garder en tête ce que Stéphane Mallarmé a dit au sujet de sa propre poésie:

C'est un genre assez nouveau que cette poésie, où les effets matériels du sang, des nerfs, sont analysés et mêlés aux effets moraux, de l'esprit, de l'âme.³⁰

De plus, la voix du poète (concept sur lequel nous reviendrons) est également importante chez Laforgue et elle possède une diversité étonnante. Néanmoins, même si le poète étale toute une variété de tons, la voix prédominante est celle de l'ironie et il sera nécessaire de lui prêter une attention particulière.

Notre étude de la poétique de Jules Laforgue sera donc divisée en trois sections, chaque section correspondant à une période de la vie du poète, et chaque période étant définie par l'emploi d'un sous-genre différent.

³⁰. Stéphane MALLARME, Propos sur la poésie, recueillis et présentés par Henri MONDOR, Monaco, Editions du Rocher, 1953, p.35.

Avant d'aborder l'analyse de la poétique de Laforgue, il nous reste à brièvement exposer la philosophie qui soutient cette poésie, car chez Laforgue, les deux sont intimement liées. Cet exposé nous aidera à évaluer l'efficacité des techniques choisies par le poète pour traduire sa vision du monde.

Laforgue est influencé par deux philosophes, Arthur Schopenhauer et Eduard von Hartmann, ainsi que par les théories de Charles Darwin. Ces penseurs renforcent sa propre attitude pessimiste ainsi que son angoisse existentielle. Dès 1877, selon la chronologie de Pierre-Olivier Walzer³¹, le poète lit Baudelaire, Sully Prudhomme, Leconte de Lisle, Gautier, Sainte-Beuve, Richepin, Heine et Schopenhauer. En 1879, il y ajoute Louise Ackermann, Hartmann (traduction Nolen 1877), et Le Coffret de Santal de Charles Cros (A.H., p.43). Il s'imprègne donc de la souffrance et de l'angoisse de ces auteurs, ainsi que de leur vision de l'absurdité de l'existence.

Laforgue et Schopenhauer

L'influence d'Arthur Schopenhauer traverse l'oeuvre de Laforgue, et la pensée de ce philosophe est un stimulus extra-poétique important que reçoit son écriture. Ainsi,

³¹. Pierre-Olivier WALZER, "Chronologie", Europe, "Jules Laforgue", vol. 63, n.673, mai 1985, p.125.

dans sa pièce de théâtre Tessa, écrite en 1877 avant son premier recueil, il cite un passage de Schopenhauer, sans identifier sa source. En décembre 1880, alors que le poète songeait à son roman Un Raté, il concevait un héros "disciple de Schopenhauer et de Hartmann" (A.H., p.45).

Laforque trouve chez Schopenhauer un penseur-frère et une conception du monde qui recoupe largement la sienne. Il y puise de nouvelles réflexions qu'il incorpore à sa conception personnelle et il y trouve la confirmation de raisonnements qu'il a déjà pu élaborer par lui-même et à travers d'autres lectures. Mais il est impossible de dire avec certitude quelle part de la philosophie de Schopenhauer le poète a assimilée, transformée et faite sienne, et quelle part il a simplement reconnue comme faisant déjà partie de ses réflexions sur la condition humaine. Toutefois, ce qu'il importe de savoir est plutôt quels éléments schopenhaueriens on peut retrouver chez Laforque et quelle influence ils ont eue sur sa conception de la poésie.

La réflexion de Schopenhauer touche aux grands sujets philosophiques: les douleurs du monde, l'amour, les femmes, la mort, l'art, et la morale. Dans tous ces domaines, exception faite peut-être de l'art, un pessimisme et une désillusion régneront à travers ses essais. Le philosophe commence par le plus général, c'est-à-dire une condition

qu'il est facile d'observer: les douleurs du monde. Il en arrive à la réflexion suivante:

Le bien-être et le bonheur sont donc tout négatifs, la douleur seule est positive. [...] lui seul [le mal] au contraire est positif, puisqu'il fait sentir... Tout bien, tout bonheur, toute satisfaction sont négatifs, car ils ne font que supprimer un désir et terminer une peine.³²

Schopenhauer et Laforgue ont tous les deux remarqué que le monde se constitue pour l'essentiel de souffrance. L'existence est remplie de tourments: "Vouloir c'est essentiellement souffrir, et comme vivre c'est vouloir, toute vie est par essence douleur. Plus l'être est élevé, plus il souffre..."³³.

Il n'est guère étonnant de découvrir que la conception du monde de Laforgue est dominée par l'idée de notre solitude existentielle et de notre angoisse. Son court roman Stéphane Vassiliew est imprégné de cette angoisse. Bien que le roman ne soit pas autobiographique comme tel, le lecteur devine des éléments personnels sous le déguisement du personnage fictif. Dès le début, le narrateur observe:

Loin, bien loin de votre patrie dont la nostalgie
vous tua [...]
Qui pense à vous ce soir [...]?
celui qu'ils appelaient : "Je m'ennuie". (A.H.,
p.459)

³². Arthur SCHOPENHAUER, Pensées et fragments, Paris, Félix Alcan, 1906 (20e édition), p.52.

³³. Ibid., p.78.

La solitude est une des causes majeures de la souffrance, surtout chez les êtres sensibles. Stéphane, "chétif, l'air délicat et résigné", avec "son air d'éternel ennuyé" (A.H., p.460) est un personnage d'avance condamné à une mort prématurée. Mais le narrateur nous révèle aussi les dilemmes plus philosophiques que le personnage de Stéphane partage avec le poète: "[...] alors ses souffrances lui revenaient, l'incurable ennui, l'injustice, le mystère de son existence le prenaient à la gorge [...]" (A.H., p.462). La souffrance, alors très physique, provient de grandes questions métaphysiques qui le tourmentent à l'infini, car il lui est impossible d'y répondre avec certitude.

L'objet de la philosophie n'est pas de consoler (comme peut le faire la religion, par exemple); cette discipline doit simplement dire ce qui est:

Brahma produit le monde par une sorte de péché ou d'égarement, et reste lui-même dans le monde pour expier ce péché, jusqu'à ce qu'il soit racheté. - Très bien! - Dans le bouddhisme, le monde naît par suite d'un trouble inexplicable, se produisant après un long repos dans cette clarté du ciel, dans cette béatitude sereine, appelée Nirvâna qui sera reconquise par la pénitence.³⁴

L'oubli des souffrances se situerait dans la perte de soi-même dans le monde extérieur pour éviter son angoisse intérieure, ou dans l'élévation de soi-même vers un nirvâna intérieur qui détruirait l'angoisse. Cependant, comme le

³⁴. Ibid., p.57.

note J.A. Hiddleston³⁵, ces deux attitudes sont inacceptables à Laforque. Il lui est nécessaire de garder sa conscience et sa lucidité face à la condition humaine, même en sachant que cela implique une part d'angoisse. Ce choix entraîne tout un questionnement provenant de son narrateur, sans qu'il lui soit jamais possible de découvrir une réponse:

Et qui peut te réveiller pour te détromper... à quoi bon ta vie, tu ne sus rien de l'univers, du but de tout, des astres lointains, de l'histoire, de la Loi, de l'Evolution universelle, rien des splendeurs solennelles, des angoisses, rien des renoncements, des prodiges, des vertiges, des contemplations, des épouvantes, des stupeurs, des frissons, des éblouissements, de l'Etre unique, de la misère de tout, de l'éternité, de l'infini, du néant, de la Vie, des gdes [sic] tristesses, du temps, de l'espace, de la mort des soleils, tu partis sans avoir connu rien des sanglots de la terre, sa tragique odyssée, son histoire, ses Dieux, tu ne soupçonnas rien ... rien de ton corps mécanisme prodigieux. (F.V., p.38)

Ce texte de 1880 contient le titre du premier recueil de Laforque, Le Sanglot de la terre, ainsi que son fréquent "à quoi bon". Pour ces raisons, il constitue un indice important des pensées du poète à ce moment. L'accumulation de substantifs dans cette longue énumération, dont certains renvoient à des concepts philosophiques, d'autres à des concepts plutôt scientifiques, et d'autres encore à des émotions, traduit la profondeur et l'ampleur de l'interrogation du poète. Il constate l'état de ses

³⁵ J.A. HIDDLESTON, Essai sur Laforque et les Derniers Vers, Lexington, Kentucky, French Forum Publishers, 23, 1980, p.13.

connaissances et l'impossibilité de combler le manque fondamental, source de souffrances. De là découle le sentiment traduit par la formule célèbre: "à quoi bon?"³⁶.

La douleur à laquelle Schopenhauer se réfère constitue un des thèmes principaux des poèmes philosophiques que Laforgue compose dans sa première période. La poésie est le lieu où les souffrances sont exprimées: "Le bien est un accident produit à grand peine par l'homme et il est si peu fait pour vivre, pour régner, qu'il disparaît aussitôt, dès qu'on ne l'entretient pas." (M.P., p.19). En analysant sa propre souffrance, et en constatant la souffrance chez les autres, il n'est pas étonnant que Laforgue arrive, à la fin de son parcours, au vide de l'existence.

Au sujet de l'amour et des femmes, Schopenhauer affirme que l'homme est régi par l'instinct de perpétuation de l'espèce. Au fond, nous ne sommes sur la terre que pour agir dans l'intérêt de l'espèce, et l'importance de l'individu est négligeable. Cela dit, le conflit entre espèce et individu fait naître "le sublime et le pathétique de l'amour"³⁷. Au fond, l'amour est beau, mais l'instinct de perpétuation de l'espèce prédomine et gagnera toujours (on rejoint là la pensée de Darwin). L'instinct guide vers

³⁶. Cette formule est courante parmi les écrivains de cette époque.

³⁷. J.A. HIDDLESTON, op. cit., p.81.

un but matériel: la conservation du patrimoine héréditaire de l'espèce.

Le problème de l'amour nécessite une compréhension ou du moins une évaluation lucide de la femme. Schopenhauer ne se montre ni un idéaliste, ni un romantique vis-à-vis des femmes:

Au fond ce sexe laid n'a pas le sentiment du beau. [...] le mensonge est la défense naturelle de leur faiblesse.

Les passions des femmes servent les intérêts de l'espèce. Leur rivalité vient de leur vocation unique.³⁸

Il leur accorde peu de qualités positives et il conclut, comme d'autres l'ont fait, que le mariage est un piège, puisque la femme n'a pour but que de capturer l'homme, et qu'elle ne s'intéresse aucunement à la philosophie, ni à des questions esthétiques ou autres. De son côté, le poète éprouvera le besoin d'explorer, dans ses différents recueils, le rapport entre l'amour et l'existence.

Le problème de l'existence est intimement relié à la question de la mort - celle-ci différencie l'individu du système de la nature, système qui assure que la matière est éternelle et que chaque espèce se propage. L'individu, lui, se retrouve face à l'indifférence totale de la nature, et l'angoisse en résulte. Aucune consolation n'est proposée, ce qui exacerbe le désespoir. La seule solution que propose Schopenhauer pour adoucir la condition humaine est la

³⁸. Arthur SCHOPENHAUER, op. cit., p.129.

négarion du vouloir-vivre à travers l'ascétisme et le nirvâna esthétique. Cela constituerait, selon le philosophe, le plus haut degré de la morale, et le seul moyen de se détacher de ses désirs et des illusions de ce monde.

Cependant, l'attitude de celui qui accepte le vide et le non-sens du monde se transforme rapidement en ennui. Dans une lettre du 22 avril 1882, Laforgue écrit à Charles Henry:

Je m'ennuie, voilà tout. Je sens le vide de tout, de l'amour, de la gloire, de l'art, de la métaphysique.

[...] je suis bien persuadé que je m'ennuie réellement et incurablement, et que je ne racle pas quelque guitare littéraire.

[...] je m'ennuie parce que je vois que tout est vide et mensonge et apparence et spleen.

(A.H., p.772)

Le vide de l'univers: cela deviendra le thème principal du Sanglot de la terre.

L'ennui est une composante fondamentale de l'existence humaine absurde et une préoccupation majeure du poète qui l'observe autour de lui et l'éprouve en lui-même. Guy Sagnes, dans son étude sur l'ennui dans la littérature française de 1848 à 1884 définit ce concept de la façon suivante:

Au sens le plus général, s'ennuyer c'est souffrir d'une absence, et en ressentir une souffrance si lourde qu'elle ne laisse plus la force ou le goût de rêver, comme la mélancolie, à ce que serait la douceur de la présence correspondante. L'ennui est un état de vide morne. La mélancolie laisse

subsister une ouverture sur le passé ou l'avenir;
l'ennui est un noir naufrage dans le présent.³⁹

Sagnes distingue l'ennui, qui est un sentiment, du spleen, qui est une sensation se manifestant extérieurement, mais il remarque que chez Laforgue, "l'ennui qu'il fonde sur une philosophie est toujours perçu comme sensation"⁴⁰.

Entre novembre 1885 et mai 1886, Laforgue rédige ses "ennuis non rimés" qui témoignent de l'exactitude de ses observations constantes. Ce texte permet de mieux comprendre la profondeur de cette émotion omniprésente qu'est l'ennui:

- voilà qu'on entend quelques cloches d'après
vêpres disant la province bloquée sans espoir et
les dimanches de vieilles filles. On a froid au
pied puis la cloche impertinente d'un tramway -
La pluie devient de l'averse, l'atmosphère étant
trop saturée. Les amateurs de dimanche quand même
vont patauger en familles toute la nuit et
rentrer n'osant supputer les avaries de leurs
toilettes. -et demain repeupler leurs bureaux,
leurs comptoirs, leurs ateliers. (F.V., p.128)

Cette description du dimanche traduit l'absurdité de l'existence⁴¹ et Laforgue trouve la forme qui lui convient. Il constate l'universalité de l'ennui, ce qui est exprimé dans son néologisme "ennuiversel".

En fait, Laforgue cherche à adopter le bouddhisme (tragique) à la suite de la démonstration de Schopenhauer.

³⁹. Guy SAGNES, L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue, 1848-1884, Paris, Armand Colin, 1969, p.70.

⁴⁰. Ibid., p.61 et 66.

⁴¹. Elle préfigure la description du dimanche dans L'Etranger d'Albert Camus.

Ce dernier affirme que la béatitude qu'est le nirvâna peut être reconquise par la pénitence⁴², seule solution possible pour échapper à la douleur, aux vaines promesses de bonheur et à la souffrance. Cependant, échapper à ce destin requiert un effort peut-être surhumain. Dans ses Notes de 1880, Laforgue constate:

[...] je n'ai plus la force de penser - que me fait la douleur, la Destinée, le Cosmos, l'Histoire - ne plus penser, ne plus manger, ne plus boire, cuire ainsi toute la vie doucement, et pourrir peu, doucement retourner à la matière - Je suis l'atome dans l'infini, l'atome dans l'éternel, le soupir dans l'ouragan déchaîné, une force équivalente à un souffle dans les puissances formidablement brutales du mécanisme universel - (A.H., p.648-649)

Qu'en est-il de l'art? Pour Schopenhauer et pour Laforgue, l'art est une délivrance. L'Art qui traduit les nuances de la vie à travers ses images permet de se libérer de la souffrance. De plus, il est une délivrance parce qu'il affranchit du vouloir qui cause la douleur. La valorisation de l'Art stimule sans doute l'écriture du poète.

Laforgue et Darwin

Les concepts de reproduction de l'espèce et de volonté de la Nature proviennent aussi en partie de Charles Darwin. Les lectures scientifiques de Laforgue sont variées. Dans une lettre du 30 novembre au 1^{er} décembre 1881, le poète se

⁴². Arthur SCHOPENHAUER, op. cit., p.57.

réfère à ses conversations avec le médecin de l'Impératrice Augusta d'Allemagne (cette dernière étant son employeur) en expliquant: "Je lui parle de quantité de livres de médecine célèbres que j'ai lus dans mes années de travail humble aux bibliothèques de Paris" (A.H., p.715). Le livre de Darwin De l'origine des espèces est publié en 1859; la traduction française paraît en 1862. Les concepts scientifiques qui s'y trouvent sont parmi les plus connus et discutés durant toute la fin du dix-neuvième siècle. Même les poètes ne peuvent pas ne pas être conscients du débat sur la question de l'évolution de l'espèce humaine. Laforque, lui, connaît les enjeux du débat et il a sans doute lu le livre de Darwin, car il s'intéresse aux découvertes et aux théories scientifiques.

Dans son livre, Darwin étudie les animaux en fonction de différentes variations qui peuvent exister à l'état domestique, pour ensuite les examiner dans la nature. Il dévoile ainsi les lois de la variation par la "sélection naturelle", terme clé de la théorie darwinienne qui revient sous la plume de Laforque. Ce terme définit, selon Darwin, la loi fondamentale de la nature.

Cette conception de l'existence mène Laforque devant deux chemins, deux choix impossibles comme "philosophie" ou comme "religion" de la vie:

En fait de religion, de vie organisée, systématique, il n'y a de choix qu'entre deux - ou bien vous voulez le néant, le repos - ou la vie. Le Repos, -ou la bataille aveugle substratum

du Progrès indéfini sans but ni sanction, par la vertu de la Sélection naturelle. Si votre religion est le néant, la voie est toute tracée, - nirvâna-opium de la marmotte - suicide - Platon Karataieff. -Si votre religion veut la vie, elle doit avant tout prendre son centre, sa clef, sa lumière dans ce qui est l'essence de la vie, de sa continuation - etc: l'amour des sexes. (F.V., p.56)

Le choix est donc entre le néant, le vide absolu, et le sexe, la reproduction de l'espèce. Ce dilemme démontre l'absurdité du sort: l'homme ne peut pas décider de sa vie selon un but personnel, car la volonté de la Nature prédomine.

Ces concepts scientifiques sont exploités par Laforgue au niveau manifeste du contenu. Dans ses premiers poèmes, avant même Le Sanglot de la terre, le poète énumère différentes inventions scientifiques (téléscope, microscope, p.228) ou bien parle de "l'âge du silex" et de "la bête <qui> dompt<e> une à une les Lois / <de> sa pauvre planète" (p.228). Son vocabulaire apparaît éclectique. De plus, dans les Feuilles volantes, nous remarquons une expression en anglais qui trahit sa source: "La femme pivot du Struggle for life et du progrès Loi fatale et indéfinie" (p.56). Ces réflexions du poète sont donc bien suscitées par l'influence des théories de Darwin.

La vie est absurde, pour reprendre le terme mis à la mode par les existentialistes, car elle est régie par la mort, et l'individu n'a pas la moindre idée du temps qui lui reste à vivre. Depuis son premier jour, il vit, en

dépit de lui, en fonction de la mort, toujours conscient de sa présence. Voilà pourquoi Laforgue dénonce "la frousse réflexe, devant la Mort"⁴³. Toutefois, comment faire autrement que d'en être conscient? Voilà l'impasse. Le poète définit sa propre façon de vivre comme suit: "Moi j'erre convaincu des phénomènes nommés Vide, Gêne sociale, Ennui humain, Vieillesse. Pitoyable attitude d'ailleurs." (M.P., p.73).

Laforgue et Hartmann

Un autre livre important dans le développement de la pensée de Laforgue est La Philosophie de l'Inconscient de Edouard von Hartmann, publié en 1869 en allemand et en français en 1877. La notion d'Inconscient de Hartmann joue un rôle central dans le développement de la pensée philosophique et poétique de Laforgue. Nous savons que le poète lit ce volume en 1879 (A.H., p.43) et les trois stades de l'illusion qu'inscrit le poète dans ses notes proviennent directement de cet auteur: "-notre vanité personnelle - vanité de la planète - vanité de la création éternelle, infinie - etc" ("Notes 1880", A.H., p.657).

Dans les Feuilles volantes, recueil de notes, projets et écrits divers de Jules Laforgue, il est question d'une autobiographie que le poète désirait écrire sous une forme

⁴³ Marie-Jeanne DURRY, Jules Laforgue, Paris, Seghers, "Poètes d'aujourd'hui", (1952) 1971, p.29.

romanesque. Ce projet date d'environ 1880, c'est-à-dire de l'époque des poèmes philosophiques, mais cette autobiographie, si elle a été écrite, n'a jamais été retrouvée. Nous nous fions donc au résumé que Laforgue en a fait lui-même pour connaître son contenu, contenu important car il s'agissait d'une autobiographie "de [s]on organisme, de [s]a pensée" (F.V., p.65). Nous nous attendrions donc à y trouver les préoccupations majeures de Laforgue, préoccupations qui révèlent sa conception du monde à ce moment de sa vie. Le poète décrit son roman de la façon suivante:

[...] un peintre penseur, Chenavard pessimiste et macabre. Un raté de génie. Et vierge, qui rêve quatre grandes fresques: l'épopée de l'humanité, la danse macabre des derniers temps de la planète, les trois stades de l'Illusion. Vie malheureuse, pauvre, sans amour, spleen, tristesse incurable de la vie et de ses saletés, s'analyse pour se trouver des symptômes de folie et finit par le suicide.

Et alors, mon grand livre de prophétie, la Bible nouvelle qui va faire désertier les cités. La vanité de tout, le déchirement de l'Illusion, l'Angoisse des temps, le renoncement, l'Inutilité de l'Univers, la misère et l'ordure de la terre perdue dans les vestiges d'apothéoses éternelles de soleils. (F.V., p.65)

Cette description est imprégnée de pessimisme et même de nihilisme. La question qui y est posée est: la vie vaut-elle la peine d'être vécue? La force de l'angoisse du poète transparaîtra dans les intitulés des différentes parties du Sanctot de la terre: "Lamasabacktani", "Angoisses", "Poèmes de la mort", "Résignations infinies", et "Spleen". Il constate que l'existence humaine est

absurde et qu'elle est bâtie sur l'ennui et la souffrance. Sa pensée aboutit alors à un constat du vide et du néant.

Hartmann se sert de la méthode inductive pour examiner des principes spéculatifs. Pour ce faire, il utilise les résultats les plus poussés de l'observation scientifique: l'origine de la philosophie doit se trouver dans l'expérience. Son livre est ainsi basé sur des découvertes scientifiques: il est question de physiologie (et surtout du physiologue C.G. Carus), et plus particulièrement du cerveau, de molécules dans le cerveau, de stimulus et réponse, et de sensations. Hartmann établit que le premier acte de perception est inconscient et l'auteur emploie des formules de probabilité pour démontrer que des "causes spirituelles" (la volonté) doivent coopérer avec le matériel⁴⁴. Ces concepts offrent une nouvelle source de réflexion à Laforque. Il est influencé par le nouveau champ d'exploration qu'est la philosophie de l'Inconscient, comme le montrent ses réflexions sur la poésie et ses réflexions générales:

Il est un domaine qui, on le sait, vient d'ouvrir
à la science les forêts vierges de la vie, c'est
l'atmosphère occulte de l'être, l'inconscience.
(M.P., p.201)

La théorie de Hartmann dit que le monde est ordonné, mais que sous les apparences d'ordre, à la base de tout, existe le chaos. L'homme a réussi à amener ce chaos

⁴⁴. Eduard von HARTMANN, Philosophy of the Unconscious, Westport, Connecticut, Greenwood Press Publishers, 1972, p.143.

primitif et irrationnel à un certain ordre, une certaine rationalité, mais le fondement de la réalité du monde reste incompréhensible. La tâche du poète est donc de saisir les impressions fugitives qu'il reçoit et de les agencer dans l'ordre de leur apparition. L'Inconscient devient ainsi la source de toute production esthétique: "l'homme de génie reçoit ses impressions ou plutôt les subit sans les avoir voulues"⁴⁵. Cette théorie deviendra de plus en plus présente dans la conception de la poésie de notre poète.

La pensée de Laforgue sera toujours influencée par la pensée de Hartmann, Darwin et Schopenhauer, et certaines de ses phrases semblent tirées des oeuvres de ces penseurs. Dans son Faust (de mars 1883), le personnage de Faust déclame, en révélant les connaissances botaniques et philosophiques de l'auteur:

O! fleur, tu suis ta destinée. Quelle est cette force, cette âme inconsciente dont une parcelle t'anime et te fait croître à coup sûr dans la forme de son type? Cette âme qui veut organisée et vibrante ce peu de matière et s'oppose à sa pourriture, jusqu'à ce qu'elle ait transmis sa vie sacrée et immortelle à un autre germe. Qui t'a fait sourdre du sol et tendre à tâtons vers la lumière? Ne me regarde pas ainsi, les tentacules de tes étamines s'allongent et veulent me saisir pour m'entraîner dans les abîmes de la folie. O fleur! tu as l'instinct du beau pour le besoin de l'espèce. (F.V., p.75)

⁴⁵. HARTMANN, cité dans François RUCHON, Jules Laforgue, Genève, Albert Ciana, 1924, p.53.

Dans ce monologue, les questions stimulent la réflexion sur l'espèce, la volonté, et l'inconscient. Les assertions, avec un peu de licence poétique, auraient pu être prononcées par un des trois penseurs. En particulier, la dernière phrase semble venir directement d'eux. Faust parle d'une pâquerette qu'il vient d'arracher, fleur qui est une espèce de marguerite, et Marguerite étant femme, personnage du Faust de Goethe. Le discours sur l'espèce réapparaît dans toute sa complexité, car il s'agit aussi de l'espèce humaine (Faust et Marguerite).

En somme, la pensée du poète poursuit un cheminement parallèle à celui des philosophes de l'époque, à savoir que l'existence est vide et absurde. En outre, la nature est insensible et possède des lois inflexibles. Aucune consolation ne semble alors possible, puisque tout, y compris l'amour, est dominé par la volonté de la nature. L'artiste ne peut qu'exprimer sa souffrance et son angoisse. Chez Laforgue, la pensée sera toujours intimement liée à l'écriture, même après la période des poèmes philosophiques. Gustave Kahn affirmait: "La littérature, il [Laforgue] la concevait non pas comme une chose par elle-même existante, mais comme un reflet, une traduction d'une philosophie"⁴⁶.

⁴⁶. Gustave KAHN, Symbolistes et décadents, Paris, Léon Vanier, 1902, p.181.

Le Poème philosophique

La première période de l'écriture de Jules Laforgue est celle du poème philosophique. Dans cette période, le poète exprime la souffrance, l'angoisse et la solitude qui définissent la condition humaine. Son écriture poétique est régie par un ensemble de règles (explicites ou implicites) métrico-rythmico-syntaxiques qu'il s'agira de dévoiler. L'analyse portera donc sur les mécanismes linguistiques employés, au niveau phonique, syntaxique et sémantique.

Au niveau de la versification, Laforgue exploite les ressources du grand alexandrin régulier et en cela il ne diffère point de ses contemporains. L'alexandrin traditionnel établit un rythme précis qui se poursuit tout au long du déroulement du poème. Il permet un rythme régulier et lent qui marque le sérieux des propos philosophiques. La syntaxe et le mètre sont quelquefois en opposition, ce qui met différentes considérations philosophiques en relief. L'auteur expérimente des variantes métriques et rythmiques qui enfrennent les règles de la versification traditionnelle. Cependant, au niveau de la forme, nous verrons que le poète n'est pas vraiment innovateur, car Victor Hugo avait déjà créé le trimètre romantique. Laforgue exploite l'enjambement et une diversité de coupes et le concept de diversité formelle deviendra clé, par la suite, dans sa poétique.

La syntaxe développée est également caractéristique du poème philosophique. Puisqu'il s'agit d'exposer des

raisonnements complexes, le poète se sert de la syntaxe, et en particulier des connecteurs, comme outil de sa démonstration. Sa phrase développée contient, d'une part, un grand nombre de connecteurs, mais d'autre part, des indicateurs de lieu qui tendent à démentir la conception traditionnelle de l'époque de poésie philosophique. La syntaxe développée de Laforgue est également particulière en ce que les répétitions et les énumérations y contribuent plus que les connecteurs (qui éclairent pourtant les rapports logiques entre les syntagmes). Cela montre que ces textes se situent d'abord dans la construction poétique et seulement ensuite dans le projet philosophique.

Le mode interrogatif assume une importance capitale dans la poésie philosophique qui questionne le monde à partir de constatations partielles. Ce mode est défini non seulement par les interrogations et les questions rhétoriques, mais également par des exclamations qui les renforcent. Les propositions s'enchaînent les unes aux autres et la ponctuation est employée comme procédé dramatique important.

Le quatrième élément du poème philosophique se manifeste au niveau de la caractérisation sémantique: il s'agit du vocabulaire abstrait. Les termes abstraits qui expriment des concepts et des idées sont définis par leurs antonymes dans le système philosophique. Ces termes philosophiques spécifiques sont repris par les poètes-

philosophes. Cependant, selon Jean Cohen, le texte poétique ne permet pas l'existence de contraires. Dans le poème philosophique de Jules Laforgue, la négativité prédomine et le deuxième terme du couple est aboli par la transformation négative.

Enfin, bien que cette poésie comprenne un nombre élevé de mots abstraits, l'utilisation de métaphores n'y est pas abolie. Cependant, pour ne pas miner le développement philosophique, les figures ne sont pas complexes (métaphores lexicalisées) et les évocations concrètes prédominent. La majuscule, procédé courant à cette époque, est employée surtout comme procédé de mise en valeur d'un concept, plutôt que comme procédé de personnification. Par ces moyens, le sens du poème se transforme du noétique ou conceptuel au pathétique ou affectif.

En somme, Laforgue s'inspire de poètes comme Sully Prudhomme et autres pour cerner sa conception du poème philosophique. Nous verrons qu'il ne se démarque que timidement de ses contemporains au niveau des indicateurs de lieu, par exemple, mais certains procédés institués, comme la diversité des coupes, prendront de l'ampleur dans la deuxième période de son écriture.

Chapitre 1

Le grand vers

La tradition du poème philosophique propose une thématique et une forme poétique au poète. Cette tradition générique crée un "horizon d'attente", c'est-à-dire "un ensemble de règles préexistant pour orienter la compréhension du lecteur (du public) et lui permettre une réception appréciative"¹. Le choix de ce genre permet donc à Laforque d'entrer en filiation avec d'autres "poètes-philosophes", tout en développant sa propre façon de s'exprimer.

L'analyse du genre que constitue le poème philosophique doit tenir compte de différentes données. D'abord, pour examiner un genre, il est nécessaire de le caractériser en fonction de traits thématiques, modaux et formels. La caractérisation générique comprend alors le thème dont parle l'auteur, le type de représentation qu'il exploite, ainsi que son choix de mètre, de style et de langue².

Ensemble, ces éléments constituent la poétique du genre et, pour cette raison, il est nécessaire de les examiner attentivement. Les composantes, déterminées en partie par le choix fait par l'auteur d'explorer un genre

¹. Hans Robert JAUSS, "Littérature médiévale et théorie des genres", dans Théorie des genres, Paris, Seuil, 1986, p.42.

². "Présentation", dans Gérard GENETTE et Tzvetan TODOROV (éd.), Théorie des genres, p.7.

particulier, se caractérisent aussi bien au niveau idéologique qu'esthétique et linguistique. La poétique de Laforgue se définit alors par l'utilisation qu'il fait de ces différentes composantes.

En même temps, il faut se souvenir qu'on ne peut pas fixer de norme pour un genre avant d'avoir étudié les textes en question. Les caractéristiques du poème philosophique au moment où Laforgue entreprend d'écrire ses propres poèmes philosophiques doivent donc d'abord être établies. En d'autres termes, il faut considérer les poèmes philosophiques de Lamartine, Vigny, Hugo et autres, dont les oeuvres ont été publiées un peu avant celles de Laforgue. Il s'agit aussi bien de tenir compte du contexte historique de la création que des données stylistiques, linguistiques et autres. Il est évidemment nécessaire d'examiner les composantes phoniques, sémantiques, et syntaxiques qui ressortent dans un grand nombre de ces poèmes.

Nous savons que la philosophie de l'époque a influencé le contenu des vers de ces poètes. Jean Dornis affirmait déjà en 1912 qu'un mouvement poétique "intense" ne peut exister sans subir "au moins des influences philosophiques":

Il [le mouvement poétique] correspond trop profondément aux états de l'âme contemporaine, à un air ambiant déterminé pour demeurer isolé sur le terrain de la technicité poétique. [...] le nihilisme moral habillé de fière beauté que les Parnassiens entrevirent, correspond, tout autant

que la désespérance des naturalistes, au pessimisme d'un Schopenhauer.³

Nous avons déjà parlé de l'influence de la philosophie de l'époque sur Laforgue. Dans le poème philosophique, une certaine impersonnalité et une certaine neutralité doivent régner. Madame Ackermann soutenait que dans cette poésie, il fallait parler pour l'homme du XIXe siècle⁴.

Le premier élément caractéristique de la poésie philosophique au XIXe siècle se manifeste au niveau de la versification: c'est le grand vers. La syntaxe et le mètre peuvent être en opposition, mais le rôle du grand vers est de donner une importance et un poids aux considérations philosophiques. L'alexandrin traditionnel, en particulier, établit un rythme précis qui se poursuit tout au long du déroulement du poème. Cependant, en enfreignant de temps à autre les règles de la versification traditionnelle, l'auteur met certains mots clés en évidence. Le poète trouve aussi dans l'alexandrin une certaine souplesse.

Le Sanglot de la terre

La plupart des poèmes du Sanglot de la terre, ainsi que des poèmes écrits pendant cette période mais non inclus dans le plan du recueil, sont des poèmes "philosophiques"

³. Jean DORNIS, La Sensibilité dans la poésie française (1885-1912), Paris, Arthème Fayard, 1912, p.255.

⁴. Louise ACKERMANN, Oeuvres, Paris, Alphonse Lemerre, 1885, p.viii.

dans le sens où ces poèmes traitent de questions relatives à l'existence de l'homme et développent des raisonnements. Le 20 septembre 1880, le poète affirme avoir rédigé vingt-cinq sonnets et quelques ébauches. Il est alors sans doute influencé par le club des Hydropathes qui publie une revue, dans laquelle Emile Goudreau proclame que son groupe médite "des ouvrages philosophico-poétiques en laissant au-dessus planer toutes ailes déployées la fantaisie"⁵.

Les poèmes que Laforgue compose à cette époque peuvent être divisés en poèmes qui traitent exclusivement de questions philosophiques, sans autre sujet ou détails, en poèmes qui ne traitent pas du tout de questions philosophiques, et, le groupe le plus nombreux qui se situe entre ces deux extrêmes, en poèmes à contenu aussi bien philosophique que lyrique. La variation dans ce groupe intermédiaire est grande. Certains poèmes sont presque entièrement composés de considérations philosophiques, à l'exception de quelques vers. D'autres manifestent un lyrisme, mais quelques vers (ou une strophe) sont consacrés à des considérations philosophiques plus larges.

Parmi les premiers poèmes de Laforgue (écrits avant les poèmes du Sanglot de la terre), aucun n'est purement philosophique, et moins de la moitié contiennent des propositions philosophiques, ce qui démontre que ce sujet

⁵. Emile GOUDREAU, dans L'Hydropathe, n.4, 5 mars 1879, cité dans A.H., p.520.

ne devient une préoccupation importante qu'au moment de la conception du premier recueil. Cela est confirmé par le fait que parmi les poèmes du cycle du Sanglot de la terre, mais non inclus dans le plan du recueil comme tel, une grande majorité expose des problèmes philosophiques, tout en évoquant un décor lyrique. Dans cette série, "Le Sanglot universel" (p.447) est le seul poème dont la présentation et la discussion soient purement philosophiques, sans précisions au sujet du "je" poétique.

Cependant, chez Laforgue, il faut entendre "philosophique" dans un sens large. Les problèmes qui le concernent sont existentiels, mais le cosmique y est compris: terre, ciel, étoiles et autres phénomènes naturels sont évoqués. Le débat philosophique comprend alors souvent un aspect lyrique. Le recueil lui-même est divisé en cinq parties: "Lamasabacktani", "Angoisses", "Poèmes de la mort", "Résignations infinies" et "Spleen". "Lamasabacktani" traite de la mélancolie et de la solitude du locuteur et le "Coeur" y assume une place importante. Les questions philosophiques prédominent dans "Angoisses" et la peur de la mort est évoquée dans "Poèmes de la mort". Quelques questions sont encore présentes dans les "Résignations infinies", où la Terre et le Coeur assument une importance capitale. Enfin, la dernière partie, comme son nom l'indique, fait part du spleen du locuteur. Les poèmes du même cycle (non inclus dans le plan final),

mettent aussi en évidence la misère, la solitude, le spleen et le cosmique.

En outre, un travail particulier sur le contenu même du sonnet est effectué. Laforgue se permet des libertés non seulement avec la forme fixe de ce type de poème, mais aussi avec le contenu qui devait en principe porter sur un sujet noble. Le propos du poète se veut souvent banal, ou se définit par un mélange de considérations philosophiques et de situations quotidiennes plus terre-à-terre. Son poème philosophique est souvent formulé en une langue familière:

O mon beau chat frileux, quand l'automne morose
Faisait glapir plus fort les mômes dans les cours,
Combien passâmes-nous de ces spleeniques jours
A rêver face à face en ma chambre bien close.
("A la mémoire d'une chatte naine que j'avais", p.410)

La mise en question de cette forme prend ainsi une nouvelle dimension à la suite des romantiques qui cherchaient à innover dans le domaine de la forme, tout en respectant le contenu élevé du sonnet. Laforgue, lui, s'attaque aussi au contenu.

Enfin, notons que nous incluons dans ce groupe de poèmes philosophiques le poème intitulé "Préludes autobiographiques", publié en début des Complaintes. Ce poème de "vers d'antan" contient toutes les caractéristiques des poèmes philosophiques que Laforgue a décidé de ne pas faire publier, les considérant "mauvais manifestement". Cependant, ce poème témoigne du fait

qu'avant d'être "dilettante et pierrot", l'auteur avait "séjourné dans le Cosmique" (L.A., p.79).

Le grand vers

Comme nous l'avons dit, le poème philosophique exploite le grand vers, spécialement l'alexandrin, pour développer des idées abstraites. Pour cette raison, il présente souvent un ton oratoire en conjonction avec les développements syntaxiques que nous examinerons dans le prochain chapitre. Nous devons donc étudier les particularités de la versification du poème philosophique de Laforque pour pouvoir cerner sa conception du poème philosophique au niveau métrique.

L'alexandrin se développe en général sur un rythme régulier et plutôt lent, ce qui confère une certaine majesté au vers de douze pieds. Comme le résume Sully Prudhomme:

Les beaux vers sont si beaux! La strophe cadencée
Par son rythme sonore et ses rigides lois
Donne un fier mouvement à l'auguste pensée;
Elle est impérieuse et touchante à la fois.
D'un vers passionné dont l'harmonie est grande
Nul ne saurait braver l'irrésistible appel.⁶

Yves Le Hir reprend ce que Jules Romains disait au sujet de l'emploi de ce vers:

L'alexandrin n'est pas un vers dramatique, mais
épique et lyrique. Il ne devrait donc apparaître
"qu'aux moments où l'inspiration s'étale et

⁶. SULLY PRUDHOMME, Oeuvres de Sully Prudhomme (Poésies 1865-1866), Paris, Librairie Alphonse Lemerre, 1910, p.296.

s'élargit pour un chant de passion ou de gloire".⁷

La syntaxe complexe du développement philosophique requiert le grand vers pour se déployer. Parmi les poètes qui exploitent le poème philosophique, le vers préféré semble être l'alexandrin, bien que l'octosyllabe soit aussi employé.

Pour son recueil Le Sanglot de la terre, Laforgue a d'abord composé des sonnets dont la forme traditionnelle est respectée; plus tard, d'autres formes poétiques sont venues s'ajouter à ceux-ci. L'alexandrin est alors le vers de prédilection de Laforgue, comme il l'a été pour Vigny et pour d'autres prédécesseurs de Laforgue. Le grand vers s'est déjà montré idéal pour les longs développements stoïciens de l'auteur de "La Mort du loup":

Il disait: "Si tu peux, fais que ton âme arrive,
A force de rester studieuse et pensive,
Jusqu'à ce haut degré de stoïque fierté
Où, naissant dans les bois, j'ai tout d'abord monté.
Gémir, pleurer, prier est également lâche.
Fais énergiquement ta longue et lourde tâche
Dans la voie où le sort a voulu t'appeler,
Puis après, comme moi, souffre et meurs sans parler."⁸

Laforgue y trouve aussi un rythme qui convient à ses propos. Dans les poèmes plus longs et plus élaborés de cette période, l'alexandrin lui offre un rythme lent et majestueux, approprié à la "Marche funèbre pour la mort de

⁷. Jules ROMAINS, cité dans Yves LE HIR, Esthétique et structure du vers français, Paris, P.U.F., 1956, p.178.

⁸. Alfred de VIGNY, Les Destinées, Genève, Librairie Droz, 1955, "La Mort du loup", p.130.

la terre" (p.338), par exemple. Ce poème contient le refrain suivant:

Lento

O convoi solennel des soleils magnifiques,
 Nouez et dénouez vos vastes masses d'or,
 Doucement, tristement, sur de graves musiques,
 Menez le deuil très-lent de votre soeur qui dort.

L'allure oratoire convient aux méditations du poète et le rythme régulier qui est établi s'impose pour donner du poids à ce qui est exprimé:

Dire qu'au fond des cieux n'habite nul Songeur,
 Dire que par l'espace où sans fin l'or ruisselle,
 De chaque atome monte une voix solennelle
 Cherchant dans l'azur noir à réveiller un coeur!
 ("Intarissablement", p.350)

La solennité de ses réflexions philosophiques est ainsi soulignée. Mais le poète emploie aussi l'octosyllabe dans son recueil:

Vêtus d'ineffable et d'extase,
 Diaphanes et fulgurants,
 Les Martyrs que l'Amour embrase,
 Au sein de gloires de topaze,
 Frêle, m'ont pris dans leurs torrents.
 ("Devant la grande rosace en vitrail à Notre-Dame de Paris", p.345)

Ce vers plus court permet une variation dans un rythme plus rapide. Dans ce recueil, Laforgue montre sa maîtrise des différents vers traditionnels et son habileté à les exploiter dans différents poèmes.

Le découpage métrique

Le découpage des vers définit le rythme métrique du poème; le mètre est ainsi imposé au poème. Laforgue

exploite l'accent métrique, c'est-à-dire la césure et les coupes, pour varier ses vers et leur donner une certaine fluidité. Pendant cette période, il respecte souvent la césure traditionnelle nette au milieu du vers classique. Par contre, l'emploi du vers romantique donne au poète plus de liberté dans l'emplacement des coupes.

Puisque le poème philosophique développe des raisonnements complexes, la tâche du lecteur est facilitée par la régularité du mètre. Examinons d'abord l'alexandrin classique:

Pourtant il va toujours, frêle Oedipe des choses,
 [...]
 Et s'il fixe toujours le Sphinx aux lèvres closes
 Au lieu de lui crier qu'il ne sait rien des causes
 Et d'attendre à ses pieds l'universelle mort
 C'est qu'il croit à l'Enigme et qu'il espère encor.
 ("L'Espérance", p.421)

Cette citation s'accorde avec ce qu'observe Cornulier au sujet des deux sous-vers de l'alexandrin classique qui sont "censés ne pas être séparés [...] tout en étant séparables"⁹. La césure est le nom donné à la coupe traditionnelle après le sixième pied de l'alexandrin. Elle est le point de démarcation entre les deux groupes syllabiques constitutifs du vers. Cet élément primordial du rythme régulier de l'alexandrin crée un effet d'équilibre et de répétition dans la tête du lecteur:

Ah! spleen des nuits d'été! Universel soupir,
 Miséréré des vents, couchants mortels d'automne;

⁹. Benoît de CORNULIER, Théorie du vers, Paris, Seuil, 1982, p.113.

Depuis l'éternité ma plainte monotone
 Chante le Bienaimé qui ne veut pas venir!
 ("Spleen des nuits de juillet", p.354)

La régularité permet une harmonie entre forme et contenu étant donné que le locuteur évoque le spleen et la monotonie.

Cependant, la césure peut être concurrencée par d'autres pauses (rythmiques) marquées par la ponctuation. Dans le vers de la strophe du poème "Espérance" qui n'est pas cité ci-dessus, "Fou d'angoisse devant l'inconnu de son sort", la césure se situe après "devant", mais la pause après angoisse lui fait concurrence. De même dans le vers "Et j'ai, sur ces feuillets sans foi, posé ma plume" ("Noël sceptique", p.327), la ponctuation demande une pause plus importante que la césure après "feuillets". En plaçant l'expression "sans foi" entre deux pauses importantes, la césure et la virgule, l'importance de la césure est ainsi réduite et un concept fondamental est souligné. Ainsi, tout en respectant la césure, Laforgue place dans son vers d'autres pauses qui peuvent être plus importantes que celle-là.

Laforgue exploite souvent cette technique à l'intérieur d'un poème de vers à césures traditionnelles ce qui varie le rythme et déroute le lecteur:

Dans l'ordre universel, frêle, unique merveille.
 Il [un pauvre fou] en est le miroir d'un jour et le connaît.
 Il y rêve longtemps, puis en fait un sonnet.
 ("Apothéose", p.328)

Dans ce cas, le deuxième vers cité n'est plus classique, puisque la pause après "jour" est plus forte que la césure qui vient après "miroir". Une tension semblable encore plus apparente est en évidence dans les vers suivants:

Chacun trime, rit, flâne ou pleure, vit enfin!
 Seul, j'erre à travers tout, la lèvre appessantie
 Comme d'une nausée immense de la vie.
 ("Bouffée de printemps", p.406)

Dans la perspective de l'alexandrin traditionnel, les virgules qui parsèment le premier vers cité en changeant le rythme. La césure peut être notée, mais de façon visuelle. Sa force est diminuée à la lecture par deux coupes plus importantes après "rit" et "pleure". Remarquons enfin, dans les "Préludes autobiographiques" (p.32), la diversité des coupes:

Minuit un quart; quels bords te voient passer, aux
 nuits
 Anonymes, ô Nébuleuse-Mère? Et puis

La césure est d'abord réduite dans le premier vers cité et ensuite elle s'efface complètement, ce qui démontre la conscience de Laforgue à l'égard de cette technique d'effacement et sa volonté de l'expérimenter. Jean-Pierre Bertrand, qui étudie la coupe dans le premier recueil du poète, constate:

la métricité figée - le dodécasyllabisme - est respectée, mais la rythmique bat de l'aile; les césures en sixième position ne font plus rythme, en raison d'un "e" non-élide ou encore parce

qu'elles coupent des mots qu'on ne peut scinder sans en altérer la signification.¹⁰

Pour notre part, nous ne pensons pas que la rythmique de Laforgue soit aussi contestataire que ce critique le laisse entendre, mais il est sûr que Laforgue explore délibérément différentes variantes.

Le poète sait aussi exploiter d'autres découpages, comme le trimètre romantique (4-4-4) ("Margaretha, ma bien-aimée, or donc voici", p.315; et "Et veut jouir, et veut savoir, et ne croit plus", p.398), ou encore le 3-4-5 ("Te voilà!... Dans ces deux trous, deux beaux yeux jadis", p.315) et le 4-3-5 ("Sursum corda! et tout bas: Ah! oui, haut-le-coeur!", p.361). On voit donc que si le poète connaît les emplois de l'alexandrin classique, il est aussi conscient des démembrements qui peuvent y être opérés.

Le découpage syntaxique

En poésie, le rythme est déterminé par la syntaxe et par la métrique et les deux peuvent être en accord ou en désaccord. L'accord se manifeste à travers la correspondance exacte de la fin du vers et d'une pause de sens. Par contre, une tension existe entre le découpage métrique et le découpage syntaxique dès que le premier ne s'accorde pas exactement avec le deuxième. La discordance

¹⁰. Jean-Pierre BERTRAND, "Enjeux et figurations de la coupe chez Laforgue", Etudes françaises, vol.27, n.1, printemps 1991, p.68.

ainsi produite donne lieu à ce qu'on nomme l'enjambement entre vers et la composante syntaxique qui dépasse la ligne typographique du vers et qui est placé dans le vers suivant est appelé le rejet.

Chez Vigny, par exemple, un début de discordance entre mètre et syntaxe était audible (il le sera encore plus chez Hugo). Dans son essai sur Vigny, Saint-Gérard explique que dans le domaine esthétique, il existe deux forces antagonistes:

[...] l'une qui théorise au maximum l'art d'écrire et épuise sa créativité dans une fausse rigueur qui n'est que raideur et ressassement, l'autre qui découvre les joies de l'élargissement, et qui écrit avec excès avant d'élaborer les nouvelles règles de son système littéraire.¹¹

Les poètes qui nous intéressent appartiennent surtout à la deuxième catégorie. Chez Hugo, l'alexandrin renforce le développement d'une pensée plus élaborée par le moyen de vers isométriques, mais la place de la césure paraît plus variable. Cette nouvelle liberté permet à l'auteur de confronter mètre et syntaxe. Certains alexandrins sont disloqués, mais la rupture est loin d'être partout présente. L'enjambement utilisé par Lamartine (ainsi que par Hugo) marque une rupture entre la syntaxe et la métrique du grand vers et souligne ainsi une idée.

¹¹. Jacques-Philippe SAINT-GERARD, Les Destinées d'un style, Essai sur les poèmes philosophiques de Vigny, Paris, Minard, Lettres modernes, 1979, p.54.

On trouve un certain nombre d'enjambements et de rejets provocants à l'intérieur des sonnets de Laforgue et dans quelques cas, l'enjambement se fait d'une strophe à la suivante. Dès ses premiers poèmes, Laforgue utilise ce procédé:

Margaretha, ma bien-aimée, or donc voici
 Ton crâne. Quel poli! l'on dirait de l'ivoire.
 ("Excuse macabre", p.315)

Le poète exploite ici l'effet de suspens contenu dans le rejet de "crâne". L'emploi du rejet devient une technique importante du premier recueil.

Chez Laforgue, la mise en relief à l'aide du rejet ou du contre-rejet attire l'attention du lecteur sur un mot ou une phrase clé qui contient un élément important de sa pensée philosophique. Gustave Kahn, dans sa préface à ses premiers poèmes, parle de la figure du rejet du point de vue de son développement historique:

Ainsi les romantiques, pour augmenter les moyens d'expression de l'alexandrin ou plus généralement des vers à jeu de syllabes pairs, inventèrent le rejet qui consiste en un trompe-l'oeil transmutant deux vers de douze pieds en un vers de quatorze ou quinze et un de neuf ou dix. Il y a là dissonance et bien résolution de la dissonance.¹²

Chez Laforgue, cette technique est employée de la façon suivante:

Espèce de soleil! tu songes: - Voyez-les,
 Ces pantins morphinés, buveurs de lait d'ânesse
 Et de café; sans trêve, en vain, je leur caresse

¹². Gustave KAHN, Premiers poèmes, précédés d'une étude sur le vers libre, Paris, Mercure de France, 1897, p.24.

L'échine de mes feux, ils vont étiolés!)
 ("Encore à cet astre", p.334)

Le rejet crée un certain suspense qui met en évidence le mot ou l'expression. De plus, l'effet est celui d'une jointure latente entre deux vers. Cependant, dans le cas cité, nous remarquons que le contenu du rejet ne se révèle pas très noble ("et de café" et "l'échine"), surtout par rapport à l'importance de la position métrique. Un effet ironique ou du moins moqueur est ainsi suggéré.

Le contre-rejet devient également important par l'effet de suspense, car l'auteur souligne ainsi des mots de prédilection. Par exemple:

Il [un Sphinx] rêve là depuis vingt mille ans!
 Solitaire,
 Flagellé par le vent des siècles voyageurs
 Et depuis vingt mille ans, rien n'aura pu distraire
 La calme fixité de ses grands yeux songeurs.
 ("Le Sphinx", p.397)

Dans ce poème, le mot "solitaire" est souligné par sa position en contre-rejet qui crée une rupture avec le mouvement du poème et lui donne un nouveau rythme. Dans "Désolation" (p.401), le premier vers cité ne contient que le sujet (contre-rejet) placé en position d'importance:

{...}; l'Humanité
 S'assoira sur les monts écoutant dans l'attente
 Le cri d'amour rouler sans fin répercuté
 Aux échos de l'éternité.

Dans les "Préludes autobiographiques" (p.30), l'enjambement domine et est combiné avec une disposition spatiale particulière qui le met en évidence:

Je me suis perdu par mes grands vingt ans, ce soir

De Noël gras.

Ah! dérisoire créature!

Mais à la suite de l'enjambement qui expose une tension entre rythme et syntaxe, le rythme régulier de l'alexandrin est repris. Cependant, dans ce long poème, presque toutes les strophes contiennent un enjambement. La tension entre le mètre et la syntaxe est nettement ressentie, parce que celle-ci travaille contre celui-là. Néanmoins dans cette période, en général, le mètre prédomine encore; dans l'exemple suivant, l'effet en est un de monotonie:

Oh! qu'il est éternel le vent dans les grands chênes!
[...]
Brisez ce violon du terrestre sanglot.
Dans vos déchaînements de clameurs triomphales!
("Désolations", p.439)

Laforge n'exploite ici que timidement le mouvement rythmique. Henri Morier décrit la différence entre le mètre et le rythme comme suit: "Le mètre est descriptif, narratif. Le rythme est expressif". Selon lui, ce dernier libère une "charge sentimentale, un trop-plein du coeur qui n'arriverait pas à s'épancher assez vite au gré de l'écoulement régulier du mètre"¹³.

Un autre phénomène, l'absence de ponctuation dans le long vers qu'est l'alexandrin, réduit le découpage syntaxique et produit un rythme lent en accord parfait avec le sujet du poème:

Voici tomber le soir cher aux âmes mystiques.

¹³. Henri MORIER, Le Rythme du vers libre symboliste, Genève, Les Presses Académiques, 1943, vol.1, p.48.

C'est l'heure calme et triste où les chauves-souris
 Dérangent dans l'air bleu les valse des moustiques,
 Et la fièvre de vivre illumine Paris.
 ("Recueillement du soir", p.433)

Toutefois, lorsque la ponctuation commence à dominer les vers, une expressivité surgit, et le rythme devient alors plus saccadé et haletant:

L'Espoir! toujours l'espoir! Ah! gouffre insatiable
 ("L'Espérance", p.420.)

Ah! triste, triste va, triste, inutile et sale,
 ("Soleil couchant de juin", p.466)

Une accumulation de ponctuation ajoute à l'expressivité qui trouve ainsi sa source en dehors des règles métriques, dans le rythme demandé par le signe de ponctuation:

Oh! les après-midi solitaires d'automne!
 Il neige à tout jamais. On tousse. On n'a personne.
 Un piano voisin joue un air monotone;
 Et, songeant au passé béni, triste, on tisonne.
 (p.441)

Le rythme dynamique confère un élan au vers ou au poème. Un chapitre du traité de versification de Becq de Fouquières traite des "poèmes à mouvements variés":

A une augmentation de vitesse correspond un rapprochement synthétique des idées; à une diminution, un écartement analytique. [...]

Accélérer le mouvement d'un vers, ce sera diriger l'attention sur un acte, sur ce qu'il y a de transitif dans l'idée exprimée; ralentir le mouvement, ce sera, au contraire, retenir l'esprit sur un fait et fixer les images par un dessin plus net de leurs contours.¹⁴

¹⁴. BECQ DE FOUQUIERES, Traité général de versification française, Paris, G. Charpentier, 1879, p.337-8 et p.340.

Ainsi, dans son découpage syntaxique, Laforgue expérimente les variations rythmiques.

La division strophique

Dans Le Sanglot de la terre, le poète fait usage de différents types de strophes. La forme invariable du sonnet prédomine, mais d'autres formes sont aussi exploitées, comme le quatrain d'alexandrins (de nombreux exemples), le quintil ("Devant la grande rosace en vitrail à Notre-Dame de Paris", p.345, "Moeurs", p.361, "Enfer", p.460), et le sixain ("Justice", p.403). Tous ces exemples sont composés de vers isométriques, comme les distiques de "Litanies de misère" (p.325) et de "Litanies de mon triste cœur" (p.449).

De plus, il existe une douzaine de poèmes sans division strophique, dont des poèmes courts ("Intérieur" composé de huit vers, p.381), ainsi que des poèmes plus longs ("Epicuréisme" composé de trente-quatre vers, p.319). Enfin, quelques poèmes comptent des vers hétérométriques ("Au lieu des «derniers sacrements»", des alexandrins et des octosyllabes, p.395).

La rime

La rime est un autre élément important dans un système métrique. Dans cette période, les rimes de Laforgue obéissent presque toujours aux règles traditionnelles: il

fait alterner les rimes masculines et les rimes féminines et il rime un singulier avec un singulier et un pluriel avec un pluriel (le poème "Moeurs", p.361, est une exception). La rime étant répétition de sons, Laforque l'utilise souvent pour produire des impressions de monotonie.

Dans le cas exceptionnel où deux quatrains ne contiennent chacun qu'une rime, la monotonie est évidente. Chaque vers du premier et du deuxième quatrain des "Après-midi d'automne" (p.441) se termine par le même son et ce son est long et mélancolique en lui-même:

Comme la vie est triste! Et triste aussi mon sort.
Seul, sans amour, sans gloire! et la peur de la mort!
Et la peur de la vie, aussi! Suis-je assez fort?
Je voudrais être enfant, avoir ma mère encor.

Le premier quatrain de ce même poème contient les rimes:
automne - personne - monotone - tisonne.

Les rimes plates sont aussi un facteur de régularité monotone dans le poème "Litanies de mon triste coeur" (p.449) et dans "Couchant d'hiver":

Quel couchant douloureux nous avons eu ce soir!
Dans les arbres pleurait un vent de désespoir. (p.357)

Mais au début de la deuxième partie de ce poème, un changement de ton se manifeste, dans le contexte du même schéma de rimes. L'effet de l'enjambement s'y ajoute:

Ouragans inconnus des débâcles finales,
Accourez! déchaînez vos trombes de rafales!
Prenez ce globe immonde et poussif! balayez
Sa lèpre de cités et ses fils ennuyés!

Néanmoins, dans les quatre derniers vers la syntaxe concorde de nouveau avec la métrique, et l'impression du début est recréée.

La rime fonctionne en rapprochant des signifiés par le biais des signifiants et il n'est pas exclu qu'à cela viennent s'ajouter quelques rimes intérieures, qui contribueraient à la cohérence interne du vers:

"Et que Jamais soit Tout, bien intrinséquement,
Très hermétiquement, primordialement!"
("Préludes autobiographiques", p.31)

L'effet peut être humoristique, comme dans ce cas, mais le procédé ne peut pas être systématique, car il surchargerait le poème au niveau des sons associés, et tournerait tous les textes vers l'humoristique.

D'autres jeux de sonorités peuvent également contribuer à un effet humoristique:

Et puisque, en fin de compte, il n'est rien ici-bas
 Qui ne soit vanité, fumée,
Ton crâne..., je puis bien le vendre, n'est-ce pas,
 Margaretha, ma bien-aimée?
("Excuse macabre", p.315)

L'entrecroisement de deux assonances ajoute ici à la légèreté du propos. La rime "fumée - aimée" est renforcée par la rime intérieure avec "vanité", comme l'est la rime "bas - pas" par "soit" et par "Margaretha" dans les vers alternatifs. De même, une scène de boulevard est animée par l'accumulation du son "an":

Torrent sans fin des boulevards,
Femmes fraîches lorgnant au soleil les vitrines
Et passants quêtant leurs regards.
("Guitare", p.322)

Les sons répétés sont un élément important qui donne vie à cette description, comme la couleur dans la peinture.

Les procédés métriques spécifiques au poème philosophique de Laforgue sont finalement peu nombreux. Il exploite une prosodie assez traditionnelle et ne joue que de façon hésitante avec la métrique pour accentuer le mouvement rythmique. L'alexandrin classique est le vers de prédilection de cette première période. Dans quelques cas, une coupe marquée fait concurrence avec la césure ou un autre découpage de l'alexandrin est exploité, mais l'alexandrin romantique permettait déjà une telle variété de découpages. Enfin, l'enjambement fait partie des procédés laforguiens, ainsi que l'emploi de ponctuation pour créer une tension entre la métrique et la syntaxe. L'innovation du poète se situe plutôt dans le choix de contenu ou le mélange de contenus de ses poèmes, ce qui lui permet d'introduire de l'ironie de temps à autre. Ce procédé sera approfondi dans la deuxième période de son écriture.

Néanmoins, nous pouvons dire que le poète se montre conscient des différentes techniques de versification qui peuvent exprimer son spleen cosmique, notamment les démembrements de l'alexandrin classique. Il n'enfreint pas les règles simplement pour mettre un mot clé en évidence,

mais aussi, dans une perspective plus large, pour s'efforcer de modifier des règles désuètes et périmées.

Chapitre 2

La syntaxe développée et le mode interrogatif

Le poème philosophique se caractérise, au niveau du discours, par des considérations réfléchies et développées et de ce fait, l'agencement logique des termes y assume une grande importance. Le deuxième élément caractéristique du poème philosophique que nous allons examiner est la syntaxe développée qui sert d'outil de démonstration dans l'exposition de raisonnements. Le poète, comme le philosophe, doit présenter son point de vue de façon logique et impersonnelle. Pour ce faire, il exploite des connecteurs adversatifs, concessifs et autres qui définissent précisément les rapports entre les différentes parties de la phrase, car le lecteur doit pouvoir suivre le cheminement de la pensée exprimée. Ainsi, le développement des pensées est-il clair. Cependant, Laforgue emploie également un nombre important d'adverbes de lieu. La répétition et l'énumération jouent aussi un rôle important dans ses poèmes.

De plus, le mode interrogatif, troisième élément caractéristique du poème philosophique, prédomine chez notre poète. Le mode interrogatif lui permet d'avancer des considérations philosophiques, tout en montrant leur nature défectueuse. Ce mode se compose de nombreuses questions sans réponses véritables aussi bien directes que

rhétoriques, mais également de phrases exclamatives qui soutiennent l'interrogation générale.

Connecteurs, pronoms relatifs et adverbes

Dans son exploitation du genre du poème philosophique, Laforque se sert efficacement de connecteurs qui sont chargés de définir le rapport entre les propos. Dans le débat philosophique, un moyen efficace de souligner les oppositions est l'emploi de connecteurs adversatifs (or, mais, en revanche) ou concessifs (toutefois, cependant, néanmoins). Le sujet peut ainsi, par exemple, se présenter comme individu par opposition aux "mondes":

Jamais! Puis me voilà dans la nuit rejeté.
 Tout est fini pour moi, cependant que les mondes,
 L'autre éternité, vont continuer leurs rondes,
 Aussi calmes qu'aux temps où je n'ai pas été.
 ("Sonnet pour éventail", p.330)

On voit dans ce texte que les oppositions se trouvent dans le temps et dans l'espace, et que le connecteur concessif ("cependant") articule et souligne ce contraste. Le pronom relatif ("où") situe le sujet et, en conjonction avec la négation, une opposition temporelle est créée.

Le locuteur évoque ses actions pour pouvoir justifier celles-ci par un raisonnement qui semble à première vue adversatif:

Mais moi si dans ces jours de blasphème et de doute
 J'ai devant toi tordu mon coeur
 Pour lui faire suinter ces sanglots goutte à goutte
 Ce n'est pas...
 Ce n'est pas pour gueuser quelque caresse impure
 (sans titre, p.390)

Cependant, les articulations ne se situent pas véritablement sur le plan d'un raisonnement ou de considérations philosophiques, mais autour du locuteur qui cherche à définir son rôle dans la société des hommes.

En 1837, Alfred de Vigny, précurseur de Laforgue, affirmait être le créateur du genre du poème philosophique¹. Il nommait une série de onze poèmes (Les Destinées) poèmes philosophiques et il y exprimait son angoisse et sa solitude morale face au monde. Chez lui, les articulations du raisonnement soutiennent l'exposition d'une pensée complexe:

Si, plus haut parvenus, de glorieux esprits
Vous dédaignent jamais, méprisez leur mépris;
Car ce sommet de tout, dominant toute gloire,
Ils n'y sont pas, ainsi que l'oeil pourrait le croire.²

Une condition est d'abord posée ("si"), et l'attitude à adopter est ensuite expliquée ("méprisez leur mépris"), en conjonction avec une justification du raisonnement ("car"). Les connecteurs sont des indices clairs de mise en rapport explicative entre les diverses parties de la phrase.

Les poèmes philosophiques de Victor Hugo, autre prédécesseur de Laforgue qui exploite ce type d'arguments, s'adressent souvent à Dieu, dans une tentative de communiquer avec le créateur au sujet de la lutte que mène

¹. Jacques-Philippe SAINT-GÉRARD, Les Destinées d'un style, Paris, Minard, Lettres modernes, 1979, p.195.

². Alfred de VIGNY, Les Destinées, Paris, C.E.D.E.S., 1968, "La Flûte", p.47.

l'humanité. En général, ces poèmes philosophiques ne sont pas découpés en strophes. Il est donc d'autant plus nécessaire de se fier à une syntaxe où les rapports entre termes sont clairement établis:

Ceux dont le coeur est bon, ceux dont les jours sont pleins,
Ceux-là vivent, Seigneur! les autres, je les plains.
Car de son vague ennui le néant les enivre,
Car le plus lourd fardeau, c'est d'exister sans vivre.
Inutiles, épars, ils traînent ici-bas
Le sombre accablement d'être en ne pensant pas.³

Une assertion est avancée ("ceux...ceux...ceux..., les autres...") qui divise l'humanité. Le parcours du raisonnement est ensuite exposé, notamment à la suite du "car" explicatif.

Chez Laforgue, les oppositions semblent prédominer; certaines parsèment ses poèmes:

Et tandis que tout change, et s'élève, et s'écroule,
Insensible aux appels qui jaillissent d'en-bas
La loi de l'univers tranquille se déroule
Vers la Fête lointaine où nous ne serons pas!
("Prière suprême", p.417)

Le connecteur "tandis" établit une opposition, mais la nature de celle-ci est remise en question à cause du "tout" englobant, auquel sont attribués des verbes d'action dénotant un mouvement général. L'opposition en jeu n'est élucidée qu'à la fin du deuxième vers cité: l'adverbe "en-bas" est ce à quoi s'oppose "la loi de l'univers", qui n'est nommée qu'au début du troisième vers cité.

³. Victor HUGO, Oeuvres complètes, (Poésie II), Paris, Robert Laffont, 1985, Les Châtiments, "Ceux qui vivent, ce sont ceux qui luttent", p.100.

L'attention du lecteur est ainsi retenue par un effet de suspense. Le pronom relatif "où" introduit une négation et donc une division entre l'ici du locuteur et des hommes et le là-haut de la conjecture philosophique et religieuse.

Nous nous attendrions à trouver un grand nombre de connecteurs ou d'adverbes temporels dans les poèmes du Sanglot de la terre, puisque la question philosophico-religieuse principale de ces textes est celle de savoir si l'éternité existe. Une réponse affirmative impliquerait que tous les autres présupposés sont vrais. Le problème le plus important est donc un problème temporel: le temps est discontinu s'il s'arrête au moment de la mort d'un individu, mais il est continu si l'homme existe encore dans l'éternité. Or, bien que les connecteurs ou adverbes temporels soient présents, ils ne se révèlent pas nombreux:

Nous savons désormais que nul là-haut n'entend,
Que l'univers n'a pas de coeur sinon les nôtres
Et toujours vers un coeur nous sanglotons pourtant.
("Le Sanglot universel", p.447)

L'adverbe "toujours" est en quelque sorte faux dans le sens où il se rapporte non à l'absolu de l'éternité, mais au relatif de la vie de l'homme se voulant éternel. En fin de compte, les marques temporelles employées par Laforgue ne démarquent pas un temps continu d'un temps discontinu. La démarcation définit plutôt l'état du locuteur: entre le moment présent et le passé ("désormais").

Chez Sully Prudhomme, un auteur que Laforgue affirme avoir lu, la spéculation métaphysique est articulée à travers une syntaxe logique:

Car le poète, lui! cherche dans la science
Moins l'orgueil de savoir qu'un baume à sa douleur.
Il n'a pas des savants l'heureuse patience,
Il combat une soif plus âpre que la leur.⁴

La pensée philosophique contenue dans le poème est exposée à l'aide d'éléments de la syntaxe ("moins ... que") qui établissent les rapports entre les idées.

La syntaxe laforguienne est particulièrement développée lorsqu'elle situe le sujet dans son monde et les connecteurs et les adverbes de lieu sont plus nombreux que ceux qui se rapportent au temps. Il s'agit de donner des précisions sur le locuteur dans le monde humain, monde qui occupe alors tout l'espace poétique. A travers la précision spatiale des données, un effort d'abolir le temps est en jeu.

Les prépositions qui situent le locuteur dans son espace revêtent une grande précision, surtout lorsqu'elles sont employées les unes en conjonction avec les autres:

Sous le ciel pluvieux noyé de brumes sales,
Devant l'Océan blême, assis sur un îlot,
Seul, loin de tout, je songe, au clapotis du flot,
Dans le concert hurlant des mourantes rafales.
("Méditation grisâtre", p.348)

De ces quatre vers, trois débutent par des prépositions de lieu, ce qui renforce l'importance du qualificatif qui

⁴. SULLY PRUDHOMME, Oeuvres de Sully Prudhomme (Poésies 1865-1866), Paris, Alphonse Lemerre, 1910, "La Justice", p.157.

commence le troisième vers: "seul". La position de l'individu dans un monde dominé par les éléments de la nature est ainsi soulignée. Cependant, à la suite du qualificatif "seul", la situation géographique réapparaît: "loin de tout". Le poète s'exprime encore par le biais du négatif, puisque l'absolu du "tout" est contré par "loin de".

Néanmoins, dans le même poème, le contenu des réflexions du locuteur fait partie d'une totalité temporelle et spatiale. L'opposition des deux lieux ou des deux mondes (le monde de l'homme et celui de Dieu ou du Témoin du cosmos) ressurgit alors et l'individu disparaît:

Et songe que l'Espace est sans borne, sans borne,
Et que le Temps n'aura jamais...jamais de fin.

Cette évolution se répète dans le poème "Au lieu de songer à se créer une position" (p.316), où le désir de "chevaucher sur le vent" se transforme en réflexion sur les mondes, les soleils et la "ronde universelle". Le poète a donc le choix entre l'opposition temporelle (le présent et l'éternité) qui abolit l'individu et la précision spatiale qui définit l'individu et qui, par surcroît, tente d'abolir le temps. La poésie de Laforgue se veut donc une poésie du lieu voué à l'individu.

Enumérations et répétitions

La syntaxe de Laforgue est élaborée, mais moins à cause des connecteurs, qui sont pourtant souvent employés, qu'à cause d'énumérations et de répétitions. La répétition

sera toujours un procédé important pour notre poète dans la construction de ses textes. A travers les énumérations, il recherche une intensité poétique qui puisse souligner la condition de l'homme, ce dernier étant sa préoccupation particulière:

Comme nous sommes seuls, pourtant, sur notre terre,
Avec notre infini, nos misères, nos dieux,
Abandonnés de tout, sans amour et sans père,
Seuls dans l'affolement universel des Cieux!
("Crépuscule de dimanche d'été", p.356)

Les énumérations peuvent être introduites par des prépositions et celles-là disent ce qui manque à l'homme ("sans"), aussi bien que ce qu'il possède ("avec"). Cependant, les éléments qui lui manquent sont connotés positivement, et ceux qui lui sont associés constituent des valeurs négatives ou du moins incertaines. De plus, le qualificatif "seul", qui se réfère au locuteur, ainsi qu'aux hommes en général, ne fait pas partie d'une énumération. Sa position syntaxique s'accorde avec sa valeur sémantique: ce qualificatif assume toute sa puissance dans son isolement.

Dans ces poèmes, plusieurs séries d'énumérations servent à décrire la vie humaine sous ses différents aspects. En fin de parcours, la variété des composantes se concentre dans le domaine de l'existence misérable de l'homme, de ses souffrances et de son abandon:

Puis, j'ai trop bien fouillé les misères humaines,
Lupanars, hôpitaux, bagnes, maisons de fous,
La faim, le froid, l'amour, les orgueils, les dégoûts,

Les dévouements de chien, les trahisons, les haines.
("L'Oubli", A.H., p.363)

Des structures énumératives de verbes se trouvent aussi dans ce même poème, ainsi que dans "Rabâchages" (A.H., p.368) et des structures énumératives de substantifs dans "Cauchemar" (A.H., p.330), "Marche funèbre pour la mort de la terre" (p.339), "L'Impossible" (p.352) et "Le silence bleu" (A.H., p.357).

Les répétitions abondent dans Le Sanglot de la terre. Par ce moyen, le mot ou le syntagme est amplifié. Un substantif peut être répété accompagné de différents adjectifs s'il joue un rôle important dans le poème:

Mon Coeur énorme et lourd qui ruisselait d'amour
Au fond d'une châsse
Mon Coeur gonflé, sanglant, noir, meurtri, pantelant,
Mais toujours vivace!
("Apothéose", p.399)

Ici, comme ailleurs, le substantif important porte une majuscule (technique qui sera analysée dans le prochain chapitre). La répétition exacte du substantif crée une attente auditive chez le lecteur, attente qui est suspendue et qui devient d'autant plus accentuée que la liste des qualifications qui sépare les répétitions du substantif est longue. Néanmoins, il ne faut pas que les syntagmes qui séparent les répétitions soient trop complexes, sinon l'effet risque d'être perdu pour le lecteur.

La structure du début d'un vers peut être reprise en anaphore. Dans le cas du poème "Intarissablement" (p.350),

le début de la phrase syntaxique ainsi que sa structure générale sont répétés:

Dire qu'au fond des cieux [...]
 Dire que par l'espace [...]
 [...]
 Dire qu'on ne sait rien! et que tout hurle en chœur.
 Et que pourtant [...]
 Le Temps qui va roulant les siècles pêle-mêle
 [...]
 Le Temps, universel et calme écoulement

Le Temps qui ne connaît ni son but, ni sa source,
 Mais [...]
 Tombe dans l'urne bleue intarissablement!

Le rythme devient associatif, et un vers conduit au prochain à travers les débuts de vers identiques et les structures semblables. La pensée qui produit ces vers doit donc être une pensée associative, du moins en partie. En effet, la prédilection du poète pour la répétition est renforcée par les différents vers commençant avec "le Temps". Ils débutent de la même façon et sont récurrents bien qu'espacés. L'alexandrin régulier gouverne le rythme du poème et introduit chaque nouvelle qualification du substantif.

Dans le poème "Pataugement" (p.304), le discours est structuré par la répétition de "tant de" en début de vers, et dans le poème "Sonnet pour éventail" (p.330), une construction avec "que" se répète. La répétition de structures parallèles peut indiquer une tentative d'englober toutes les possibilités imaginables. Dans le poème "Enfer" (p.460), la répétition de la structure anaphorique "quand je" plus un verbe d'action apparaît

régulièrement jusqu'à ce que le connecteur adversatif "mais" vienne prendre sa place:

Quand je regarde au ciel [...]
 Quand je songe au passé [...]
 Quand je vois l'Avenir [...]
 Quand je regarde aller [...]
 Mais si repu de tout je descends en moi-même,
 Mais, comme encor pourtant la musique me verse
 Et tout n'est plus qu'un rêve, et l'homme et
 l'univers.

Cette litanie prédit l'abandon du poème philosophique pour une forme plus à l'échelle de l'individu ("je descends en moi-même"). Le poète privilégie donc les répétitions et les structures anaphoriques qui l'aident à construire ses textes à travers une pensée associative, moins logique que celle de la poésie philosophique.

L'inversion

L'inversion, un procédé courant dans la poésie de la fin du dix-neuvième siècle, est rare chez Laforgue. Les quelques exemples s'expliquent de façon logique par rapport à la versification, ou par rapport à la rime:

De mon gosier en feu sort un cri de terreur;
 Et je les vis scudain dans l'ombre et les ténèbres
 Qui fuyaient en tumulte harcelés par la peur
 ("La Chanson des morts", p.377)

La rime "cri de terreur - peur" impose une inversion du complément et du sujet. Aucune inversion n'est opérée dans le dernier vers cité, mais lorsque l'ordre sujet-verbe est inversé, une dimension de suspense est ajoutée à la scène: "Dire qu'au fond des cieux n'habite nul Songeur" (p.350).

Le sujet est ainsi placé à la fin du vers, mais il peut aussi n'apparaître que dans le prochain vers lorsque les compléments sont antéposés:

Sans repos, sans remords, de vivantes flottilles
Elle [la Force universelle] criblait l'immensité
(sans titre, p.392).

Enfin, notons que nous trouvons un cas d'antéposition de l'adjectif chez Laforque ("ces rouges lèvres", p.461), mais ce phénomène n'est nullement caractéristique de son écriture. Il est utilisé comme procédé suspensif, plutôt que pour sa dimension poétique.

Le mode interrogatif

Le mode interrogatif est une composante fondamentale des poèmes du Sanqlot de la terre. Il marque l'incertitude du poète, incertitude qui est accentuée par rapport à celle de ses contemporains. Ce sentiment provient principalement d'un manque de connaissance de la place de l'homme dans le monde, ainsi que de la place de Dieu. Les questions résultent d'une angoisse qui s'accroît avec la réflexion et qui est énoncée dans des suites de questions.

Le locuteur se submerge complètement dans l'interrogation:

Perdu dans le pourquoi des choses de la terre,
Ecoutant vaguement dans la nuit solitaire
Le roulement impur d'un vieux fiacre attardé.
("Veillée d'avril", p.414)

Ces vers décrivent le processus général que nous retrouvons dans sa forme directe dans la plupart des poèmes de ce

recueil: l'interrogation posée ("le pourquoi"). Ici, la généralité du premier vers nous signale, dans un méta-discours, l'emploi de questions directes. La prédominance de l'interrogation est ainsi signalée. L'adverbe "vaguement", en conjonction avec le participe présent "écoutant" traduit le peu d'attention généralement accordée au moment présent. De plus, les adjectifs "impur", "vieux" et "attardé" du troisième vers relèvent du champ sémantique de l'ennui et de la lassitude, effet de l'interrogation impossible.

Louise Ackermann résume la position des poètes-philosophes de la fin du dix-neuvième siècle dans le poème "Mon Livre" placé en tête du recueil Poésies philosophiques:

Est-ce ma faute à moi si dans ces jours de fièvre
D'ardentes questions se pressent sur ma lèvre?
Si votre Dieu surtout m'inspire des soupçons?
Si la Nature aussi prend des teintes funèbres
Et si j'ai de mon temps, le long de mes vertèbres,
Senti courir tous les frissons?⁵

Le poème philosophique de cette époque se construit donc souvent sur le mode interrogatif, ce qui souligne les incertitudes du poète. Même Rimbaud s'insère dans cette tradition: "Pourquoi l'azur muet et l'espace insondable?"⁶. La répétition de questions dénote la lassitude et surtout

⁵. Louise ACKERMANN, Oeuvres, Paris, Alphonse Lemerre, 1885, p.70.

⁶. Arthur RIMBAUD, "Soleil et chair" (1870), Oeuvres poétiques, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p.28.

l'angoisse du poète de la fin du dix-neuvième siècle face à l'incertitude de ce monde et de l'au-delà.

1. Les questions directes

Dans la plupart des poèmes du Sanqlot de la terre, le lecteur relève des questions directes posées par le locuteur. La question posée peut être courte ou longue et élaborée. L'emploi du mode interrogatif marque le désir de connaître un renseignement. A partir de l'interrogation, on cherche à obtenir la preuve d'un état ou d'un fait et l'absence de réponse est preuve d'un état négatif. Les signes de l'interrogation quelquefois angoissée et inquiète se situent dans la ponctuation et dans la syntaxe. Il faut tenir compte non seulement des syntagmes de la phrase (sujet, groupe verbal, etc.), mais aussi du ton (interrogatif, déclaratif, etc.) contenu dans les actes de langage.

Le rythme de l'interrogation épouse celui de l'émotion et est traduit par le signe du point d'interrogation. De plus, les questions répétées constituent parfois un refrain, ou une partie de refrain dans le poème. La question fondamentale, "Mais qui donc a tiré l'Univers de la nuit?" (p.351), est répétée quatre fois dans le poème "Curiosités déplacées". En fait, si nous tenons compte d'autres questions qui sont en réalité des synonymes de cette première, les répétitions abondent. Par exemple, les

questions "Pourquoi ces choses?" et "Où chercher le Témoin de notre sort?" ne sont que des variations de la même interrogation. La réponse à une de ces questions (si une réponse définitive existait), Dieu, par exemple, constituerait une réponse aux autres. C'est pourquoi la même information est redemandée sous forme de différentes questions.

Les questions posées apparaissent complexes et non rassurantes: le "qui" et le "pourquoi" de notre existence terrestre. Ces questions rendent l'angoisse profonde contenue dans le mode interrogatif et y joignent une difficulté supplémentaire pour le locuteur: celle de découvrir un interlocuteur. Ces questions ne s'adressent pas à l'homme ordinaire, ni même à un théologien, et elles s'adressent difficilement à un Dieu dont l'existence est incertaine.

A la manière de Hamlet, le locuteur interroge alors un crâne qui représente l'Homme. En s'adressant à cet objet impassible, qui ne peut pas donner la réplique, il démontre l'universalité de nos expériences:

Qui fait qu'on passe et meurt sans nul étonnement?
 [...]

Frère, tu crus monter dans la Fête éternelle,
 Et qui peut réveiller tes atomes trahis?
 ("A un crâne qui n'avait plus sa mâchoire inférieure",
 p.443)

L'interrogation est transmise à toute l'humanité par le biais de cet objet métonymique. Le "qui fait que..." est en même temps un "qui" et un "pourquoi", adressé à un

représentant de l'humanité, ce qui permet de scruter les croyances des hommes, par exemple "monter dans la Fête éternelle" au moment de la mort. Ainsi, la naïveté et la fausseté de ces croyances sont mises en évidence à travers le choix du mot "Fête", qui relève du domaine de la fantaisie et de l'illusion. Le mode interrogatif est ainsi le lieu où le locuteur dévoile ses véritables soucis philosophiques.

Les questions adressées à autrui, à l'humanité par exemple, permettent de partager leur poids en suscitant des réponses d'autres lieux. Mais le destin de l'humanité comprend celui du poète et toute l'humanité est confrontée au vide:

Maudissant les écrits d'enfer que j'avais lus.
O pauvre Humanité, pourquoi donc es-tu née?
Qui jouit de tes pleurs? Quelle est ta destinée?
("Justice", p.403)

L'énumération de questions de naissance et de destinée insiste sur leur importance comme problèmes philosophiques. D'ailleurs, la responsabilité du poète est de révéler la situation des hommes (et de tenter de l'éclaircir à l'aide de l'interrogation).

L'Humanité est présentée avec une majuscule, ce qui l'élève au rang de composante de la réflexion, mais ce substantif est qualifié de "pauvre", comme l'est celui qui tient le discours interrogatif. La question caractéristique du "qui", dans ce poème intitulé "Justice", traduit et

répète l'injustice. De plus, l'interrogation soulève tous les aspects et toutes les variantes du problème.

Une des variantes fondamentales de l'injustice et l'autre versant du concept de l'existence de Dieu est celui de l'existence du Diable. Le vocabulaire religieux du premier vers cité ci-dessus est ainsi justifié. Est-ce que la présence possible du Diable, qui donnerait un sens, même négatif, au monde, serait préférable au face à face avec le vide? Le vocabulaire religieux, "maudire" et "enfer", caractérise l'attitude de celui qui interroge pour proscrire le mode négatif.

L'incertitude exprimée à travers l'interrogation a toujours été une composante des poèmes philosophiques du dix-neuvième siècle. Alphonse de Lamartine, poète-philosophe et prédécesseur de Laforgue, use du mode interrogatif pour introduire des considérations philosophiques, morales et métaphysiques:

Ainsi toujours poussés vers de nouveaux rivages,
 Dans la nuit éternelle emportés sans retour,
 Ne pourrons-nous jamais sur l'océan des âges
 Jeter l'ancre un seul jour?

Les Méditations poétiques développent le raisonnement philosophique du poète à l'aide de la métaphore filée. Il se sert des interrogations pour exposer ses doutes philosophiques, et en particulier sa hantise de la mort:

Eternité, néant, passé, sombres abîmes,

⁷. Alphonse de LAMARTINE, Méditations, Paris, Garnier frères, 1968, "Le Lac de B.", p.48.

Que faites-vous des jours que vous engloutissez?
 Parlez: nous rendrez-vous ces extases sublimes?
 Que vous nous ravissez?⁸

Le mode interrogatif, constitué de questions, se manifeste de façon évidente à travers l'expressivité des signes de ponctuation. L'émotion forte (l'angoisse) peut ainsi être formulée.

Laforge accumule des séries d'interrogations qui explorent toutes les variantes du "pourquoi" et du "qui":

Il faut pourtant presser ce mot! Oui, suis-je? suis-je?
 Ce corps renouvelé chaque jour est-il mien?
 Je vois un tourbillon, incessant va et vient
 D'atomes éternels, oublieux, anonymes,
 <...>
 Où sont mes nerfs d'hier, mes muscles de demain?
 <...>
 Qu'étaient mes nerfs d'artiste, et ma chair, et mes os?
 <...>
 Non, mon corps est à tout, et la nature entière
 N'est qu'un perpétuel échange de matière.
 ("Suis-je", p.418-419)

Puisque aucun réconfort ne provient du monde extérieur, le locuteur se questionne à son propre sujet, et très précisément au sujet de son propre corps physique. Les substantifs "atomes", "nerfs", "muscles" et "chair" proviennent du discours scientifique. Cependant, l'accumulation de questions laisse pressentir que l'explication de notre être comme partie de la "nature entière" (cycle naissance - mort - décomposition) n'est pas suffisante. Le cheminement de la pensée du locuteur est

⁸. Ibid., "Le Lac de B.", p.49.

révélé: la réponse scientifique (la nature) ne peut suffire, car elle soulève d'autres questions et d'autres problèmes. Elle ne réussit pas à transformer le mode interrogatif, et ce dernier paraît alors sans issue.

Selon Michael Collie⁹, à cette époque la neurologie est très à la mode, et cela pour la raison suivante: si une description correcte et précise du fonctionnement du corps et du cerveau pouvait être établie en termes physiologiques (c'est-à-dire en expliquant le rôle des nerfs, des différentes parties du cerveau, des instincts, des réflexes et ainsi de suite), une explication métaphysique et religieuse du comportement humain ne serait plus nécessaire. Malheureusement, les explications scientifiques du temps laissent place aux interrogations.

Enfin, il importe de noter que dans le recueil Le Sanglot de la terre, une section s'intitule "Angoisse", et le poème que nous venons d'analyser en fait partie. L'angoisse est une constituante fondamentale du vécu et elle s'exprime et est soutenue par le mode interrogatif adopté devant le mystère de la vie et le sort de l'humanité. Les questions ne peuvent que s'enchaîner les unes à la suite des autres dans ce domaine de la poésie philosophique qui s'attarde aux tourments de l'existence.

⁹. Michael COLLIE, Jules Laforque, Londres, Université de Londres, The Athlone Press, 1977, p.7.

2. Les questions rhétoriques

Les questions laforguiennes directes n'aboutissent à aucune solution satisfaisante, car aucune réponse n'est proposée. Cependant, le poète est conscient de la difficulté de ses questions puisqu'une réponse n'est pas exigée. Lorsqu'une réponse n'est pas attendue, on parle d'une question rhétorique¹⁰. Lita Lundquist propose trois fonctions possibles pour cette figure. L'auteur, par une interrogation, peut suggérer que la réponse est évidente. Il peut y fournir lui-même une réponse, introduisant ainsi le thème. Enfin, l'interrogation peut n'appeler aucune réponse, mais plutôt exprimer des doutes et des incertitudes.

Chez Laforque, le dernier cas d'interrogation rhétorique prédomine. Cependant, la distinction entre question rhétorique et question dont la réponse est une autre question est difficile à déterminer:

Manger, rire, chanter, - pourtant tout est mystère!
 Dans quel but venons-nous sur ce vieux monde, et d'où?
 Sommes-nous seuls? Pourquoi le Mal? Pourquoi la Terre?
 Pourquoi l'éternité stupide? Pourquoi tout?
 Mais non! Mais non, qu'importe à la mêlée humaine?
 L'illusion nous tient! - et nous mène à son port.
 ("Noël résigné", p. 465)

Ici, les notions métaphysiques sont placées à côté des aspects concrets de la vie. Ses éléments quotidiens sont

¹⁰. Lita LUNDQUIST, L'analyse textuelle, Paris, CEDIC, 1983, p.126:

"L'interrogation rhétorique est, dans le discours écrit ou dans le discours oral, une interrogation fictive, dans la mesure où l'interlocuteur ne pourra pas y répondre."

exprimés en infinitifs: manger, rire, chanter. A première vue, cette vision est heureuse. Cependant, dans la deuxième partie du même vers, le contraste est établi: pourtant tout est mystère. Le mystère introduit la notion d'inconnu et l'inconnu fait peur. Les questions de notre but (futur) et de notre origine (passée) se posent et la tranquillité du présent du "manger, rire, chanter" est détruite. Le locuteur cherche alors à élargir sa perspective: "Sommes-nous seuls?" Les arguments métaphysiques entourant l'existence ou la non-existence de Dieu reprennent le dessus dans la forme de répétitions qui traduisent la frustration et le doute: quatre fois "pourquoi?", en terminant avec "pourquoi tout?" qui n'est même plus déguisé en termes métaphysiques. Enfin, à la suite des questions, une position pseudo-résignée est assumée dans le "qu'importe" du penseur devant l'humanité.

Les questions rhétoriques sont répétées à travers le recueil, et la frontière entre question réelle et question rhétorique est difficile à préciser, car une réponse est toujours espérée dans l'impossibilité. La question laforguienne par excellence est "à quoi bon?"¹¹:

Que me fait désormais ce monde de misère!
 Je pleurerai sur lui, mais, lutter, à quoi bon?
 <...>
 La Justice est un mot! L'idéal est un leurre!
 A quoi bon l'existence? - A quoi bon le Progrès?
 ("Lassitude", p.415)

¹¹. Ce thème de "l'à quoi bon" se retrouve fréquemment chez différents poètes de l'époque.

Tout est trop triste et sale. - A quoi bon
l'Existence?
Si ce Globe endormi gelait subitement?
("Rêve", p.454)

Moi, devant vos assauts je me dis: à quoi bon,

Va, va lutteur maudit ton Eden n'est qu'un rêve
(Fragments inédits, p.477)

La répétition incessante de cette même question qui demeure sans réponse, avec diverses variantes ajoutées en supplément, évoque la lassitude et surtout l'ennui. Plus le locuteur y est confronté, plus les mêmes raisonnements ou absences de raisonnements ressurgissent.

En même temps, l'à quoi bon implique la constatation que la seule certitude est la mort. Cette question caractéristique veut peut-être contrer une angoisse trop puissante face à la mort. Le connecteur "désormais" confirme cette tentative d'ériger un mur protecteur. L'indifférence du locuteur est manifestée dans "que me fait..."; ce dernier ne réagit plus ou ne veut plus réagir au monde, même s'il en demeure conscient, car il le qualifie de monde "de misère". Finalement, son "à quoi bon" l'empêche de devoir "lutter", puisque aucune action n'est utile. Tous les grands idéaux sont reniés: Justice, Idéal, et Progrès qui se manifestent comme mots vidés de sens. La seule réponse possible sous-entendue à l'"à quoi bon?" qui résume tout, est: il ne sert à rien de ... La vie n'a pas de sens.

L'impératif est une technique de commande de l'autre (aussi utilisé dans le poème "Eclair de gouffre", p.349, où l'autre consiste en les ouragans) et il peut être ajouté au mode interrogatif:

"Quelqu'un veille-t-il, aux nuits solennelles?
Qu'on parle! Est-ce oubli, hasard ou courroux?
Pourquoi notre sort? C'est à rendre fous!"...
-Les étoiles d'or rêvaient éternelles...
("Sanglot perdu", p.445)

L'impératif s'adresse à un "on" indéfini. La tentative d'arracher une parole à l'autre demeure sans succès et le "sanglot de la terre" est provoqué par le silence de l'autre. Dans les "Préludes autobiographiques", par contre, l'ordre s'adresse à l'homme: "Redevenez plasma! Ni Témoin, ni Spectacle!" (p.31).

Dans notre dernière citation, les points de suspension renforcent aussi l'aspect rhétorique des questions. Trois explications possibles du silence (autre que l'explication troublante de l'absence de Dieu) sont proposées: l'oubli, le hasard, le courroux. Visiblement, aucune de ces possibilités n'est satisfaisante, car le locuteur revient au "pourquoi". L'interrogation intense, soutenue, impossible à éviter ne peut que produire une réaction comme la sienne: "C'est à rendre fous!" Les points de suspension traduisent l'incertitude prolongée où les questions n'aident point. L'impuissance de l'homme est alors accentuée par le contraste avec le cosmos éternel, représenté par les étoiles, et une deuxième série de points

de suspension indique la futilité des questions face à leur indifférence.

La question rhétorique, formulée avec le "ne ... pas" de la négation, est une technique pour obliger une réponse affirmative:

Pourquoi pas? Ah! Dieu! Dieu! l'universelle Mère
Se tient devant ses fils en adoration
L'idéal vers qui râle obstinément la terre,
Est l'état naturel de la création
("Fantaisie", p.341)

Cependant, elle n'adopte pas la position de l'affirmation définitive, tout en laissant néanmoins la possibilité d'une réponse rassurante. Or, la question ne demande pas une réponse oui/non, mais requiert une réponse plus longue (comme tous les "pourquoi", "qui", etc.). Le pourquoi est en effet la question la plus complexe. La seule réponse qui peut y être apportée assume souvent la forme d'une nouvelle question.

Le "pourquoi pas" se montre plus rassurant que le "pourquoi" plutôt inquiétant. "Dieu" est dit et même répété, et le locuteur y ajoute "l'universelle Mère", celle qui est rassurante, bénéfique et généreuse. La possibilité de réponse est ainsi aperçue à condition qu'elle assure un réconfort, c'est-à-dire si la possibilité de l'existence de l'un ou l'autre, de Dieu ou de la Mère, est admise. En même temps, aucune question qui entraînerait une réponse catégorique affirmative ou négative n'est posée.

Dans ce poème, le mot "idéal" est également inséré. Ce mot contient les sèmes d'ordre, d'harmonie et de beauté, c'est-à-dire tout le contraire du chaos qu'introduirait une négation. Ce mot découle du "pourquoi pas?" et évoque un nouvel univers. Cependant, le titre du poème est "Fantaisie", ce qui laisse entendre que le locuteur s'échappe pour un bref moment de sa situation présente. De plus, ce poème se situe dans la section du recueil intitulée "Angoisse". On voit donc que les questions inquiétantes et pressantes ne peuvent se transformer en hypothèses rassurantes que brièvement.

En somme, dans ses monologues interrogatifs, le locuteur oscille entre la pensée que son message est peut-être entendu, ce qui ne fait que soulever d'autres questions, et la pensée que ses questions s'évaporent dans l'indifférence du cosmos: de là, l'emploi de la question rhétorique.

3. Le style exclamatif

Le mode interrogatif se traduit par des questions, mais il est complété par des exclamations dont le poète se sert abondamment et qui dénotent la souffrance et le doute. Ces exclamations se multiplient à mesure que le locuteur progresse dans son discours:

Et j'interroge encor! fou d'angoisse et de doute!
Car il est une Enigme au moins! J'attends! j'attends!
Rien! J'écoute tomber les heures goutte à goutte...

Mais je puis mourir moi! Nul n'attendrit le Temps!
 ("Etonnement", p.452)

La question répétée que nous avons relevée plus haut se transforme en exclamation dans ce même poème: "Mais qui donc a tiré l'Univers de la Nuit!" (p.453) De nouveau, dans ce poème l'interrogation est dite ("Et j'interroge encor!") et les exclamatives très courtes marquent la frustration: "J'attends! j'attends!/ Rien!". Le verbe employé ("attendre") sous-entend le complément d'objet direct "une réponse" et sa répétition marque l'insistance; l'exclamation suivante est la seule possible: Rien! Le vide des points de suspension suit; les signes de ponctuation se répondent. Les exclamations soulignent l'aspect émotif du discours, mais le tourment mène toujours à l'interrogation. La suite d'exclamations, comme la suite de questions (celles-là entourent et soutiennent celles-ci), ne soulage pas l'angoisse mais la renforce.

Vigny est le poète-philosophe qui exploite l'exclamative plus que l'interrogative. Dans les poèmes philosophiques Les Destinées, il observe les souffrances humaines et la fatalité, et constate: "Mais il faut triompher du temps et de l'espace,/ Arriver ou mourir"¹². Il examine les rapports entre Dieu et l'humanité, et ce à travers le mode interrogatif, mais il exprime son angoisse par le moyen d'exclamations variées et d'impératifs. Dans

¹². Alfred de VIGNY, op. cit., "La Maison du berger", p.13.

un examen minutieux de ces onze poèmes, Jacques-Philippe Saint-Gérard constate qu'ils comprennent 101 exclamatives, 76 interrogatives et quatre séries de points de suspension¹³. Les exclamations traduisent l'étonnement du poète devant le monde et la fatalité; les interrogatives se situent plus près de son angoisse, et les points de suspension signalent son incertitude.

De même, chez Hugo, les poèmes philosophiques ne contiennent pas toujours des vers marqués d'interrogations; ce sont les exclamations qui traduisent sa souffrance et surtout son doute:

Considérez qu'on doute, ô mon Dieu! Quand on souffre,
Que l'oeil qui pleure trop finit par s'aveugler,
Qu'un être que son deuil plonge au plus noir du
gouffre
Quand il ne vous voit plus, ne peut vous contempler¹⁴

Hugo veut être en contact direct avec la conscience du Créateur et lorsqu'il ne l'est pas, il interroge à travers ses doutes et ses douleurs.

Nous constatons que le monologue du locuteur de Laforgue est aussi particulièrement rempli d'exclamations lorsqu'il tente de susciter une réponse de Dieu. Les exclamations sont alors constatations, suppositions et hypothèses:

Seul! et l'on ne peut pas, à travers l'infini,
Vers l'éternel témoin de l'angoisse des mondes

¹³. Jacques-Philippe SAINT-GERARD, op. cit., p.169.

¹⁴. Victor HUGO, op. cit., Les Contemplations, "A Villequier, p.413.

Hurler l'universel *Lamasabacktani*!
 [...]
 Mais si tu n'étais pas! Espace, Temps, Cieux, Terre,
 Tout serait le chaos! - Et cela me suffit.
 Tu ne peux pas ne pas être, Témoin des choses!
 [...]
 Que tout s'effondre enfin dans la grande débâcle!
 ("L'angoisse sincère", p.424)

Cette citation souligne les oscillations du locuteur, entre la non-acceptation du néant et le doute face à l'existence de Dieu. Le poème est introduit par "nul ne songe...?", auquel il faut répondre soit en abolissant le "nul" (bien sûr que quelqu'un songe), soit en constatant le manque de réponse. "Seul!", s'exclame-t-il, mais il continue à se référer à "l'éternel témoin", même pour constater son absence. Son manque de conviction face aux deux positions est ainsi bien souligné par le mode interrogatif.

Ensuite, lorsque le poète se réfère aux derniers mots du Christ sur la croix ("l'universel *Lamasabacktani*"), il invoque le problème du doute face à l'existence de Dieu. Même si deux éléments (l'éternel témoin et l'universel *Lamasabacktani* qui revient dans les "Préludes autobiographiques") sont ici niés, il n'empêche qu'ils sont mentionnés. De plus, la force du "Tu ne peux pas ne pas être, Témoin des choses!" et le "chaos" impossible marquent une nouvelle tentative de se convaincre par cette preuve de l'existence de Dieu. Mais le "Et cela me suffit" se montre ambigu; les mots deviennent bivocaux car ils contiennent en même temps leur signification première et leur contraire. Enfin, la pitié est implorée du "Témoin" d'abord à la

deuxième et ensuite à la troisième personne du singulier: ni l'approche ni l'éloignement ne sont possibles.

Le style exclamatif permet aussi une aventure de l'imaginaire, une aventure cosmique:

J'étais sur une tour au milieu des étoiles!
 <...>
 L'énigme du Cosmos dans toute sa stupeur!
 Tout est-il seul? Où suis-je? Où va ce bloc qui roule
 Et m'emporte? - Et je puis mourir! mourir, partir,
 Sans rien savoir! Parlez! O rage, et le temps coule
 Sans retour! Arrêtez! arrêtez! et jouir?
 Car j'ignore tout, moi! Mon heure est là peut-être:
 Je ne sais pas! J'étais dans la nuit, puis je nais.
 <...>
 <...> On ne sait rien! Montre-toi, parais,
 Dieu, témoin éternel! Parle, pourquoi la vie?
 Tout se tait! Oh! l'espace est sans coeur! Un moment!
 Astres! Je ne veux pas mourir! J'ai du génie!
 Ah! redevenir rien irrévocablement!
 ("Eclair du gouffre", p.349)

Le locuteur est situé "sur une tour au milieu des étoiles", où il est de nouveau confronté aux mêmes questions et aux mêmes exclamations. L'"énigme" est toujours présente et l'exclamation "on ne sait rien!" se découvre la matrice du poème (au sens de Michael Riffaterre): il contient tout les autres éléments du poème. En dépit de cette exclamation, le texte se poursuit. Toutefois, la position paradoxale du locuteur l'oblige à prouver qu'il ne sait rien, en espérant découvrir quelque chose, mais tout en sachant que cela est impossible. Il explore du côté du Cosmos, à l'aide de l'impératif qui se veut invocation: il tente d'éliminer la nécessité du mode interrogatif. Mais le doute et les exclamatives ne peuvent qu'accentuer l'angoisse

fondamentale de l'homme qui est celle de la mort, dans le contexte du Cosmos.

Marie-Jeanne Durry remarque que dans le Sanglot, les interjections exclamatives sont des "coups de poings" ou des "soubresauts". Elles se détachent plus du discours qu'elles n'en font partie. Par la suite, commente-t-elle, après le Sanglot, les interjections exclamatives joueront plutôt le rôle de "soupirs mêlés au discours"¹⁵. En effet, dans cette première période, Laforgue recherche l'intensité. Il cherche à réveiller le lecteur et à le rendre conscient du dilemme d'être dans le monde, et pour ce faire, il se sert de procédés dramatiques.

En somme, Laforgue exploite les caractéristiques du mode interrogatif. Des questions directes, marquées par la ponctuation et la syntaxe sont partout en évidence dans son poème philosophique. Cependant, la seule réponse donnée aux questions est la réponse de l'angoisse et de l'inquiétude. Pour cette raison, il est difficile de déterminer dans quelle mesure les questions sont rhétoriques ou non, car à certains moments, le locuteur n'attend plus de réponse. Néanmoins, ce dernier ne s'y résigne jamais tout à fait; l'émotivité de son discours se traduit par des exclamations, des souhaits, et quelques impératifs. Les souhaits font aussi partie de ce discours, car ils ne sont

¹⁵. Marie-Jeanne DURRY, op. cit., p.140-2.

prononcés que lorsque la situation présente laisse à désirer et le mode interrogatif nous fait part d'une situation qui laisse toujours à désirer, ne serait-ce qu'un désir de certitude. Le souhait fonctionne en essayant d'abolir l'état présent, ou du moins les défauts de celui-ci, pour le remplacer par un état plus parfait, ce qui est finalement impossible (voir, par exemple, le poème "Trop tard", p.457, où le locuteur pousse toujours son sanglot).

Le mode interrogatif demeure paradoxal, car il sert à contrer un mode négatif. Cependant, l'accumulation de questions révèle que la possibilité de réponse négative existe toujours. De plus, les exclamatives, qui voudraient éliminer le besoin du mode interrogatif, car elles sont employées pour susciter une réponse, renforcent finalement le doute. L'émotivité du locuteur imprègne le discours de l'angoisse existentielle, discours qui s'éloigne nettement de l'impersonnalité philosophique.

Chapitre 3

Le vocabulaire abstrait et les métaphores lexicalisées du poème philosophique

Le quatrième élément du poème philosophique se manifeste au niveau de la caractérisation sémantique: il s'agit du vocabulaire abstrait. Il expose, de façon claire, les considérations abstraites sur la nature de la vie et de la mort. Souvent dans le poème philosophique, les motifs ne sont pas directement personnels (comme dans la poésie romantique), mais plutôt généraux, existentiels ou cosmiques. Le domaine philosophique possède ses propres termes spécifiques qui expriment des concepts et des idées précises. Ces termes sont repris par les poètes-philosophes.

Le poème philosophique exploite donc toute une série de termes abstraits qui se rapportent aux paradigmes philosophiques traditionnels (corps - âme, malheur - bonheur, etc.), ainsi qu'à d'autres concepts moins rebattus. L'interrogation et le raisonnement philosophiques de chaque poète sont énoncés selon ces oppositions. Dans cette perspective, il faut se souvenir que la langue d'une oeuvre constitue un code particulier. Guiraud explique:

[...] le linguiste y voit non un simple inventaire de formes (le lexique, la grammaire ou la rhétorique de l'auteur) mais un système de valeurs, dans lesquels les signes fonctionnent en

opposition et tirent leur sens de leurs relations réciproques au sein de l'ensemble.¹

Toutefois, selon Jean Cohen, le texte poétique ne permet pas de contraires au niveau des signifiés dans leur sens figuré, car le poème est totalisation. Chez Laforgue, en effet, le positif est transformé en négatif. La vie devient ainsi synonyme d'illusion, car elle mène à la désolation finale.

Cependant, pour faciliter la compréhension du lecteur du poème philosophique, la concrétisation, c'est-à-dire la présentation d'un concept à travers une scène ou un personnage concrets, est un procédé indispensable. Ainsi, le poète peut imaginer un combat entre le Bien et le Mal personnifiés, autre procédé de visualisation.

Bien que cette poésie comprenne un nombre élevé de mots abstraits, l'utilisation de métaphores n'y est pas abolie. Ce dernier élément est important mais non prédominant, étant donné que les métaphores sont surtout des métaphores connues et lexicalisées qui détiennent peu de valeur poétique. L'immensité du cosmos est opposée à l'insignifiance de l'homme et à la petitesse de sa vie.

Les oppositions

Le vocabulaire abstrait qu'emploie Jules Laforgue provient du champ sémantique du surnaturel (Dieu) et du

¹. Pierre GUIRAUD, Essais de stylistique, Paris, Klincksieck, 1969, p.16.

cosmos (les astres, les règnes) qu'il décrit dans toute sa grandeur. La façon la plus claire de considérer un terme abstrait et philosophique est de le présenter avec son contraire pour établir son sens précis. De cette façon, des paradigmes sémantiques sont élaborés et les membres de chaque couple se définissent l'un par rapport à l'autre. Dans la prose, on comprend un terme A par rapport à un terme qui le nie (c'est parce qu'une chose n'est pas autre chose qu'elle est ce qu'elle est.) L'opposition éclaire le sens conceptuel des mots et elle est maintenue dans le rapport antinomique (corps - âme) aussi bien que dans la négation grammaticale (corps - non-corps)².

Laforque développe ses considérations en présentant des couples paradigmatiques qui permettent de réfléchir à la condition humaine. Les qualifications des différents termes sont révélatrices:

Je songe à notre Terre, atome d'un moment,
 Dans l'infini criblé d'étoiles éternelles,
 Au peu qu'ont déchiffré nos débiles prunelles,
 Au tout qui nous est clos inexorablement.

Et notre sort! toujours la même comédie <...>
 ("Triste, triste", p.409)

L'opposition Terre-Infini est dite et située dans le temps et dans l'espace, à des pôles opposés. La terre est réduite à la plus petite unité physique (l'"atome") et temporelle ("un moment"). Par opposition, l'Infini, comme son nom

². Jean COHEN, Le Haut langage, Paris, Seuil, 1979, p.37.

l'indique, occupe le maximum d'espace ("criblé d'étoiles") et de temps ("éternelles").

Une fois ces données établies, l'homme est introduit par le biais du "nous" et de la synecdoque "prunelles", qui le réduit à son strict minimum. La petitesse, qui s'accorde sémantiquement avec les qualifications de la terre, est renforcée par l'adverbe "peu", et l'adjectif "débiles", ce qui souligne le ridicule de cette opposition entre petit (comportant une connotation négative) et grand. De plus, la construction syntaxique des vers met l'opposition peu - tant en évidence, le premier terme s'opposant au "tout" du reste, comme "déchiffré" à "clos inexorablement". Voilà pourquoi notre sort est décrit comme étant toujours (éternellement dans le temps) "la même comédie": il est inconnu et imprévisible. Ainsi, une synonymie est établie entre "sort" et "comédie" (dans son sens péjoratif) qui souligne clairement la situation d'impuissance de l'homme.

Une comparaison de deux mondes institue une opposition majeure qui peut revêtir différentes formes. Le monde connu de l'homme est opposé au monde éternel qui est incertain et inconnu. Ces attributs entraînent d'autres conséquences:

Je suis heureux gratis! - Il est bon ici-bas
De faire, s'il se peut, son paradis, en cas
Que celui de là-haut soit une balançoire,
Comme il est, après tout, bien permis de le croire.
S'il en est un, tant mieux! [...]
("Epicurisme", p.319)

Alors que l'"ici-bas" contraste avec le "là-haut", le ton est léger: le titre "Epicurisme" nous indique une nouvelle

façon positive de considérer la vie et d'y réagir. Les deux mondes différents sont définis l'un par la certitude et l'autre par l'incertitude et la "balançoire", mot familier pour sornette. Le paradis de là-haut, s'il est réel, ne peut qu'accentuer le plaisir de l'ici-bas, et ainsi l'exclamation: "tant mieux!" L'opposition, ainsi que la locution "en cas que" (renforcée par l'insertion du "après tout"), dévoile le caractère conjectural des énoncés. Un enjambement situé au milieu de cette première expression (le "que" étant rejeté) souligne les nuances apportées, ainsi que le ton ironique de l'auteur.

Le "bien permis de croire" dénote un prolongement de l'opposition: ce qui est maintenu par le discours de la religion chrétienne (il existe un paradis) s'oppose à ce que d'autres (philosophes, scientifiques) soutiennent. De ce fait, le contenu même du discours religieux est remis en question.

Laforque s'intéresse aux concepts philosophiques et aux croyances de son époque, croyances dont parle Northrop Frye, de façon plus générale, en terme de mythe. Selon Frye, deux mythes unissent la communauté judéo-chrétienne en actes et suppositions communs: le mythe dominant de la responsabilité et le mythe de la liberté. Ce deuxième mythe soulève une inquiétude concernant le rapport de l'homme à d'autres mondes, d'autres êtres, d'autres vies et d'autres

dimensions du temps et de l'espace³. La nature est considérée comme le produit d'un créateur divin, mais cette présupposition ne repose sur aucun fondement intellectuel et est donc invalide d'un point de vue scientifique; c'est pourquoi elle s'avère source d'anxiété⁴.

Chez Laforgue, des valeurs abstraites, positives et négatives, sont groupées:

Je ne vous aime pas, non, je n'aime personne,
L'Art, le Spleen, la Douleur sont mes seules amours;
("Excuse mélancolique", p.428)

Le verbe "aimer" est employé avec ces abstractions, ce qui semble valoriser positivement les concepts. Cependant, bien que l'Art contienne des connotations positives, les deux autres termes, Spleen et Douleur, relèvent du négatif. Donc, les valeurs négatives se trouvent associées à l'homme et à l'Art. L'évocation d'oppositions apparentes se transforme en moyen d'interroger ces oppositions.

Les oppositions prolifèrent aussi chez d'autres poètes-philosophes. Chez Vigny, l'opposition Mal -

³. Northrop FRYE, The Critical Path, An Essay on the Social Context of Literary Criticism, Bloomington et Londres, Indiana University Press, 1971, p.36.

⁴. Cette remise en question des croyances se retrouve chez différents poètes qui ont précédé Laforgue. Lamartine emploie aussi un vocabulaire philosophique abstrait pour élaborer l'opposition moi / âme. Le problème du mal le préoccupe, ainsi que l'antinomie du coeur et de la raison. Son trajet philosophique le fait passer d'abord par la souffrance, ensuite par le bonheur (christianisme), et enfin par le doute (pessimisme), avant de retrouver la souffrance et de refaire le même cheminement cyclique entre positions contraires.
Marc CITOLEUX, La Poésie philosophique au XIXe siècle: Lamartine, Paris, Plon - Nourrit et Cie, 1906, p.37.

Providence prédomine, mais d'autres oppositions apparaissent: Homme - Femme, bonté - ruse, et corps - âme, problèmes philosophiques omniprésents:

Une lutte éternelle en tout temps, en tout lieu,
Se livre sur la terre, en présence de Dieu,
Entre la bonté d'Homme et la ruse de Femme
Car la Femme est un être impur de corps et d'âme.⁵

On relève, chez Vigny, une catégorie de vocabulaire philosophique qui va alphabétiquement de l'"amour" à la "volonté", et cette catégorie est la plus large des différents types de vocabulaire⁶. Elle comprend aussi, entre autres, les mots: angoisse, bonheur, colère, croyances, détresse, extase, justice, liberté, malheur, mystère, solitude, souffrance, tourment, vérité. Ces termes, dont plusieurs sont antithétiques, dénotent la souffrance du poète, souffrance qui est autant physique que morale.

La présentation de couples antinomiques est donc un procédé inhérent à la démonstration philosophique et nécessaire à la poésie philosophique. Cependant, chez Laforgue, le caractère hypothétique des oppositions est dévoilé. Les oppositions apparentes sont désignées, mais elles sont surtout questionnées.

⁵. Alfred de VIGNY, Les Destinées, Paris, C.E.D.E.S., 1968, "Les Oracles", p.175.

⁶. Jacques-Philippe SAINT-GERARD, Les Destinées d'un style, Paris, Minard, Lettres modernes, 1979, p. 173.

Abolition des contraires

Puisque la poésie se manifeste comme "un procédé de totalisation du sens"⁷, vie et non-vie se totalisent. Le langage "ordinaire" dont la fonction principale est conceptuelle et noétique, selon les termes de Jean Cohen, est très différent du langage pathétique de la poésie. La linguistique structurale suppose la structure oppositive de la langue. Le pôle non-poésie de la langue est alors défini par la différence, ou négation, tandis que le pôle poésie est défini par la non-négation, ou identité.

Cohen affirme, en effet, que "la poésie est un langage sans négation, la poésie n'a pas de contraire". Nous soutenons, à sa suite, que dans la poésie philosophique de Laforgue, même les oppositions explicites ne sont qu'apparentes. Elles s'abolissent dans le deuxième temps de la figure, puisque le positif se révèle sémantiquement non existant ou négatif. Par l'entremise d'épithètes et d'attributs, l'aspect positif est annulé:

Définie comme système d'écarts, la poésie apparaît comme pure négativité, déconstruction de la structure même du langage. Mais c'est la non-poésie qui se constitue comme négation d'elle-même, alors l'apparence se renverse. La stratégie déviationnelle, comme négation de la négation, rend le langage à sa positivité plénière.⁸

L'écart constitue donc la phase négative d'une opération qui inclut aussi une phase positive.

⁷. Jean COHEN, op. cit., p.79.

⁸. Loc. cit.

Nous avons vu que chez Laforgue le monde d'ici-bas, la Terre, semblait s'opposer au monde d'en-haut, le Ciel, mais un même concept peut être mis en rapport avec différents antonymes. Dans une autre perspective, le Ciel semble s'opposer à l'Enfer:

Pauvre sagesse humaine
 Dont le monde est si fier,
 Tu te disais certaine
 D'un ciel et d'un enfer.
 Enfer et ciel, chimère!
 On vit au cimetière
 Sans Dieu ni Lucifer!
 ("La Chanson des morts", p.376)

Mais le poète nomme ces deux concepts pour les abolir. Le substantif "sagesse" qui représente la somme de nos connaissances est qualifié de "humaine" et "pauvre" qui sont en position d'équivalence. Ce dernier adjectif, antéposé, marque la pitié. Cependant, une deuxième idée est aussi présente: il s'agit d'une pauvre quantité, c'est-à-dire de peu de choses, puisque nos connaissances se montrent tellement limitées (confirmé par le passé du verbe "dire"). Dans le présent, ces certitudes se révèlent des incertitudes fondamentales: le ciel et l'enfer (l'après-mort) sont insondables.

Dans le mot "chimère", ciel et enfer sont abolis. Le monde occupe donc à lui seul tout l'espace conceptuel et la question de l'après-vie est résolue par l'introduction du "cimetière". Même l'opposition mort - vie est supprimée puisque le verbe "vivre" est employé en conjonction avec "cimetière", paradoxe qui ne peut être résolu qu'en niant

le constituant mort du couple mort - vie. Enfin, une dernière opposition disparaît, car elle est métonymique avec ciel - enfer: Dieu - Lucifer⁹.

Le poète transforme aussi des valeurs traditionnelles. Lorsque la terre et les souffrances humaines sont énoncées, des termes positifs ou neutres assument une valeur négative par l'entremise de termes négatifs:

La plupart vit et meurt sans soupçonner l'histoire
Du globe, sa misère en l'éternelle gloire,
Sa future agonie au soleil moribond
("Médiocrité", p.335)

Les substantifs peuvent receler une valeur sémantique négative ("misère", "agonie"), mais les adjectifs peuvent aussi assumer cette fonction ("moribond"). Quelquefois le positif coexiste avec le négatif ("sa misère en l'éternelle gloire") mais, dans le contexte du poème, le négatif et donc le pessimisme tendent à prédominer.

Puisque les croyances abstraites sont non prouvées, le versant négatif, qui correspond au mal incompréhensible dans la vie terrestre, prend le dessus et déconstruit les propositions abstraites concernant l'au-delà. Les éléments positifs hypothétiques sont éliminés et l'absurde et le dérisoire de la vie font alors irruption. Sans le support

⁹. Notons aussi que dans un système nihiliste, la valeur des mots peut être engloutie par le vide et le manque de signification: Voyons les cercles du Cercle, en effets et causes,
Dans leurs incessants vortex de métamorphoses.
("Préludes autobiographiques", p.31)

philosophique de l'après-vie, la vie ne peut pas être valorisée positivement:

Ah! L'Illusion morte, on devrait s'en aller.

Hélas! j'attends toujours toujours l'heure sereine,
Où pour la grande nuit dans un coffre de chêne,
Le Destin ce farceur voudra bien m'emballer.
("Sonnet de printemps", p.459)

Le système religieux érigé autour de l'après-vie est qualifié d'"illusion morte". Laforgue emploie cet adjectif avec un concept, mais lorsqu'il est question de l'homme, il utilise une litote: "s'en aller". La valeur positive contenue dans la métaphore "heure sereine" et l'importance connotée par "grande nuit" deviennent insignifiantes à côté du substantif "farceur" qui concorde sémantiquement avec "Illusion" et détermine l'information contenue dans "Destin". Enfin, le verbe "emballer" concorde avec la légèreté de "farceur" et réduit l'homme en le chosifiant. L'ironie du poète, qui se manifeste dans son besoin de termes déguisés, cache son incapacité à être indifférent.

La disparition du versant positif du système terrestre est aussi exprimée par des verbes ou des connecteurs négatifs associés aux substantifs:

Lâche j'ai vu partir l'Art ma dernière idole,
Le Beau ne m'étreint plus d'un immortel transport,
Je sens que j'ai perdu, car avec l'Art s'envole
Cette extase où parfois le vieux désir s'endort.
("Citerne tarie", p.464)

Les verbes renferment la notion de transformation de ce qui a été en ce qui n'est plus: partir, ne plus étreindre, perdre, s'envoler, s'endormir. Le sujet "je" est passif: il

voit partir son "idole" et il sent avoir perdu "cette extase". L'autoqualification de "lâche" montre que toute croyance est reniée, y inclus la croyance en l'Art et l'"extase", même si le processus a été passif. La négation annule "l'immortel transport". Enfin, il reste le "vieux désir" schopenhauerien, négatif lui aussi, car volonté et désir mènent à la souffrance.

Le "tout" de Laforgue est alors totalisant, car il recouvre le monde poétique en entier; l'existence est mise en parallèle avec le néant:

Or, comme tout est seul, que tout sombre au néant,
Que nul témoin ne rêve au fond des bleus abîmes,
Dissous-toi, bloc sublime, en cendres anonymes.
("Memento", p.394)

Le résultat de cette déconstruction est le vide. Les verbes "somber" et "dissoudre", ainsi que les substantifs "abîmes" et "cendres", et l'adjectif "anonymes" se relient tous à ce nouveau champ sémantique. De plus, la négation "nul ne" transforme en valeurs négatives les éléments de la proposition: "témoin", "rêver", et "bleus". Le locuteur répète trois fois des assertions ("que ...") qui sont synonymes et qui dénotent sa volonté de se persuader. De plus, il emploie les absolus "tout" (deux fois) et "nul". Les "tout" se relient au côté négatif qui s'avère vérité: être seul et sombrer au néant.

A un premier niveau, l'opposition est donc totale entre les sèmes de "bloc sublime" et de "cendres anonymes", ce qui est renforcé par la rime à l'intérieur du vers, mais

cette opposition est résolue dans le contexte de la négation. A un deuxième niveau, "bloc sublime" se transforme en "cendres anonymes", et les deux sont alors équivalents dans la conception totale du poète. En effet, dans le langage poétique, à une première lecture, les signifiants peuvent renvoyer à des signifiés en désaccord, ou sans relation apparente entre eux. Cependant, dans un deuxième temps, un signifié renvoie à un autre signifié qui s'accorde, dans l'émotion traduite, avec les autres signifiés. Finalement, le seul conseil prodigué en est un de résignation devant le destin: "dissous-toi"¹⁰.

Dans le langage conceptuel, et dans un système philosophique, les concepts sont compris à travers leurs contraires, mais ce n'est pas le cas dans le langage

¹⁰. En effet, l'époque en est une de pessimisme général. En 1874, Louise Ackermann décrit la situation de l'homme de la façon suivante:

Considéré de loin, à travers mes méditations solitaires, le genre humain m'apparaissait comme le héros d'un drame lamentable qui se joue dans un coin perdu de l'univers, en vertu de lois aveugles, devant une nature indifférente, avec le néant pour dénouement. L'explication que le christianisme s'est imaginé d'en donner n'a apporté à l'humanité qu'un surcroît de ténèbres de luttes et de tortures. En faisant intervenir le caprice divin dans l'arrangement des choses humaines, il les a compliquées, dénaturées.

Les adjectifs, ici, contiennent presque tous des connotations négatives, ainsi que les substantifs énumérés "ténèbres, luttes, tortures". Dès 1830, ces constatations se traduisaient, chez elle, en poésie:

Misérable grain de poussière
Que le néant a rejeté,
Ta vie est un jour sur la terre;
Tu n'est rien dans l'immensité.

Louise ACKERMANN, Oeuvres, Paris, Alphonse Lemerre, 1885, p.xviii et xix.

poétique. En général, le langage poétique totalise le monde; il le rend à son état affectif. Lorsque la poésie cherche à déchiffrer des théories scientifiques, elle doit se servir du vocabulaire abstrait qui y est associé. Les oppositions sont donc présentées, mais le langage poétique ne reste pas neutre. Les contraires explicites et implicites sont abolis, procédé qui permet une vision totalisante du monde.

Majuscules, concrétisation et personnification

Dans la poésie philosophique, la majuscule facilite la compréhension car elle met un mot spécifique en évidence. Dans cette poésie, il est aussi caractéristique de développer un concept en présentant une scène ou un personnage concrets, ce qui aide à visualiser l'abstraction. Enfin, la personnification est un procédé spécifique de concrétisation.

Les majuscules sont nombreuses dans le premier recueil de Jules Laforgue. Pour la plupart, il s'agit de concepts mis en évidence auxquels une importance est ainsi accordée. De même, chez un poète comme Jean Lahor, que connaît Laforgue, les majuscules sont fréquentes:

Quelle est donc la réalité?
Est-ce la Mort? Est-ce la Vie?
La Vie et l'immense clarté,
Ou la Mort, la nuit infinie?

("Le Néant des choses passées")¹¹

D'un point de vue matériel, la majuscule fait ressortir le mot sur la page, car l'oeil y est attiré. Hugo, qui est préoccupé par la question de l'immortalité de l'homme, accorde ainsi une majuscule à des concepts abstraits fondamentaux: l'Humanité, le Mal, l'Infini.

Chez Laforgue, la majuscule dénote souvent la simple mise en valeur d'une abstraction d'une composante de sa réflexion. Il indique ainsi que le concept philosophique en question assume une place importante dans son système de pensée. A l'intérieur de ce système, les mots suivants apparaissent le plus fréquemment avec majuscule: Dieu - Terre - Mal - Bien - Beau - Vrai - Homme. D'autres se présentent aussi: Histoire - Amour - Justice - Loi - Vérité - Espoir - Vertu - Vie - Rien - Destinée - Temps - Espace - Nuit - Eternité - Douleur - Doute. Cependant, parmi les noms avec majuscules, nous en relevons qui sont particuliers à Laforgue: le grand Sommeil - l'Enigme - le Sanglot du Psalmiste - l'Inconscient - les Déserts du Vide - Forêt - Etre Unique - Prostitution - Bêtise humaine - Famine - Soleils - le grand Sanglot - Echos de l'Eternité - Aurore universelle - Fête éternelle des Cieux - Souffle de Terreur - Cercueil. L'originalité provient souvent de la réunion de deux substantifs, ou de l'attribution d'un

¹¹. Jean LAHOR, Oeuvres choisies ("L'Illusion"), Paris, Librairie des annales, 1909, p.53.

adjectif particulier au substantif. Dans les "Préludes autobiographiques", qui résument cette période philosophique, figurent les "Orgues des Résignations" et la "Sainte Piscine ésotérique" (p.33).

Quelquefois un concept peut être élaboré dans le texte du poème. Le concept de Justice est développé:

O Justice, divine essence,
 Pourquoi les méchants impunis,
 Les justes par le sort flétris
 Et la misère et l'opulence?
 Pourquoi l'angoisse et l'ignorance
 Devant l'Enigme qui m'a pris
 Tout est-il seul? Oh! je frémis!
 C'est la nuit calme et le silence.
 ("Litanies nocturnes", p.430)

En réalité, il s'agit de l'absence de Justice. La Justice est qualifiée d'"essence" et elle est la force qui est censée diriger le sort des hommes. Néanmoins, le terme clé non-dit ou matrice de cette strophe est "injustice". Celle-ci s'exprime à travers une transposition de qualificatifs: des qualités positives sont associées au négatif et vice versa. Pour cette raison, la Justice reste à l'état de concept abstrait, et laisse régner son contraire, l'Injustice.

Comme nous l'avons remarqué, la plupart des substantifs à majuscules sont des substantifs abstraits. Il est rare qu'un nom abstrait n'ait pas de majuscule chez Laforge dans cette première période (nous trouvons "âme enrhumée", p.315, que l'adjectif concrétise). Ce procédé paraît donc systématique chez lui. L'attribution de

majuscule confère au nom commun une valeur individuelle, semblable à celle du nom propre. De plus, le substantif abstrait est souvent ancré dans le concret de la description, d'une image, ou d'une scène.

La concrétisation

Dans quelques exemples de poèmes philosophiques de Laforgue, un terme abstrait est développé et expliqué à travers une concrétisation, et en particulier par le moyen de détails scientifiques. Le concept se transforme en réalité visuelle:

Tout pourrira! Vos mains qui (re)tenaient les guides
 Au bois de si noble façon,
 Votre ventre, peau flasque et se creusant de rides,
 Votre cervelle de pinson,
 Vos intestins sucrés, vos pieds souples d'almée
 Vos poumons roses, votre coeur,
 Et votre clitoris qui vous tordait pâmée
 En de longs spasmes de langueur.
 Aux trous de vos bleus yeux rêvera la vermine,
 Vos blonds cheveux, soyeux, ardents,
 Tomberont; et, pour faire aux vers mous bonne mine
 Vous rirez de toutes vos dents.
 ("Guitare", p.323)

Cette évocation de la mort saisie sous son aspect matériel le plus concret, la pourriture, est l'exemple le plus flagrant et surprenant de concrétisation (ce poème rappelle "La Charogne" de Baudelaire; le champ sémantique de la mort contient le verbe "pourrir" chez les deux poètes). La conception générale du Sanplot de la terre au moment de son écriture concorde avec ce type de concrétisation:

l'histoire, le journal d'un parisien de 1880, qui souffre, doute et arrive au néant et cela dans le

décor parisien, les couchants, la Seine, les averses, les pavés gras, les Jablochkoff, et cela dans une langue d'artiste, fouillée et moderne, sans souci des codes du goût, sans crainte du cru, du forcené, des dévergondages cosmologiques, du grotesque, etc. (M.P., p.8)

L'assertion absolue qui commence le poème, "Tout", ne laisse rien se soustraire à ce processus de pourriture alors stratégiquement détaillé. L'énumération se poursuit selon les manuels d'anatomie, après le système digestif, avec le système respiratoire et sanguin. Les parties intérieures et extérieures du corps sont énumérées dans le but de décrire la décomposition complète (à l'exception des dents) effectuée par la mort à l'aide de la vermine, et réitérée dans "vers mous". Les dents et la "bonne mine" relèvent des apparences et l'ironie du locuteur y est contenu. Toutes les parties du corps sont transformées et rendues repoussantes par la seule exclamation: "Tout pourrira!"

Le poète cherche ainsi à caractériser la mort à travers la décomposition future certaine, c'est-à-dire à travers une quantité de détails physiologiques, ce qui crée un effet macabre. Cette concrétisation possède un fondement très réel, ce qui ne sera pas le cas de la concrétisation contenue dans la personnification.

Laforque puise des connaissances dans le domaine scientifique pour illustrer sa conception de la vie de façon concrète. Il nomme différentes formes de vie pour les comprendre:

La vie éclôt au fond des mers des premiers âges,
 Monades, vibrions, polypiers, coquillages.
 ("Litanies de misère", p.325)

Les termes précis des premières formes de vie donnent un point de référence éloigné des concepts abstraits de la philosophie. L'énumération de substantifs traduit le scénario scientifique de notre apparition. D'un côté, les substantifs non familiers du domaine scientifique, désignant des espèces précises, détiennent une force de nouveauté. Mais d'un autre côté, ces organismes étrangers, émanant d'un temps lointain et inconnus du lecteur (à l'exception des coquillages), suscitent finalement un nouveau sentiment d'étrangeté face au monde.

Le poète tente d'apprivoiser une vision philosophique du monde à travers son interprétation poétique et la concrétisation est chargée de donner à voir.

La Personnification

Chez un certain nombre de poètes de la fin du dix-neuvième siècle, la majuscule sert à signaler une personnification du signifié en question. Dans Les Fleurs du Mal, dont parle Laforgue en qualifiant le recueil d'expérience métaphysique, Baudelaire exploite systématiquement la personnification. Cette figure peut être subtilement incorporée dans un vers ("Et l'obscur Ennemi qui nous ronge le coeur" dans "L'Ennemi"), ou elle

peut être élargie comme dans le poème "Les Deux bonnes soeurs":

La Débauche et la Mort sont deux aimables filles,
Prodigues de baisers et riches de santé,
Dont le flanc toujours vierge et drapé de guenilles
Sous l'éternel labeur n'a jamais enfanté.¹²

La personnification est une figure de rhétorique qu'exploite aussi Laforque. Paul Ricoeur nous rappelle qu'Aristote affirmait que "montrer les choses inanimées comme animées n'est point les relier à l'invisible, mais les montrer elles-mêmes comme en acte"¹³. Cette figure donne une forme animée et concrète à un concept abstrait. Pour revenir à la Justice, ce concept est souvent personnifié et même représenté allégoriquement. Laforque se permet aussi de l'imaginer, mais d'un point de vue hypothétique, puisque le mode employé est le conditionnel. Il conçoit les actions concrètes possibles de la Justice:

Du linceul du Néant déroulerait les plis
Réveillerait les Bons de leur paix solennelle
Et les faisant asseoir dans la Fête éternelle,
Vengerait le sanglot des temps ensevelis.
("Lassitude", p.415)

La Justice est d'abord présentée comme force qui agit à l'encontre du Néant, et donc à l'encontre des "plis du linceul" de la mort finale. Si le néant peut être contré, alors un système dialectique se reconstituera et la notion de "Bons" reprendra sa signification, comme celle de "Fête

¹². Charles BAUDELAIRE, Les Fleurs du Mal, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p.41 et 135.

¹³. Paul RICOEUR, La Métaphore vive, Paris, Seuil, 1975, p.50.

éternelle". La Justice est chargée de venger le sanglot qui exprime l'injustice.

A travers la personnification, l'interaction de différents concepts peut être mise en évidence:

Impassible en ses lois la Force universelle
 Ivre de sa fécondité
 En aveugles rayons par la paix solennelle
 Vibrant de toute éternité.

[...]

Mais soudain vers les cieux jaillit un cri de rage
 Le Mal s'accrochait à son dos

[...]

Oh! ce fut formidable et tragique! l'abîme
 Était l'azur des anciens jours.

En silence, tous deux, le Mal et sa victime
 Luttaient, luttèrent sous les cieux sourds

[...]

Et le sanglot des âges commença.
 (sans titre, p.393)

Le combat entre la Force universelle et le Mal, deux forces abstraites, nous est livré en détail et le poème devient alors une mise en scène et une explication de la condition de l'homme.

La "Force universelle" gouverne dans le temps et l'espace ("vibrant de toute éternité"). Une fois l'arrière-plan établi, le poète introduit l'élément déclencheur qui complète le couple: le Mal. La transformation du positif en négatif est établie (l'azur est devenu abîme), et la visualisation du combat explique le "sanglot des âges", central au recueil.

Un autre élément abstrait qui est personnifié dans cette poésie est la Sainte Illusion. Elle n'est qu'apparence:

J'ai contemplé l'Isis bestiale, face à face,
 Du Vrai, du Beau, du Bien, vu la dérision,
 Et gratté tes vieux fards, ô Sainte Illusion;
 Or, maintenant je vais, expiant mon audace.
 ("Berceuse", p.456)

L'enlèvement du masque des apparences ("gratter") révèle l'absence de substance de l'Illusion. La "Sainte Illusion" se rapporte aux explications religieuses, et une nouvelle synonymie est établie entre "au-delà" et "Illusion". L'absurdité du monde annule la valeur des concepts de Vrai, de Beau, et de Bien, maintenant dérisoires.

Dans deux références, Maïa est personnifiée (elle est habillée de voiles, p.338, et elle possède des yeux, p.432)¹⁴. Cependant, l'ironie du poète surgit dans les "Préludes autobiographiques" lorsque l'équivalence est posée: "O Robe de Maïa, ô Jupe de Maman" (p.33). Maïa garde une composante maternelle, tout en possédant une composante féminine mystérieuse qui la rend attirante.

Le globe possède aussi des attributs humains qui sont énumérés dans différents poèmes: des flancs, qui sont

¹⁴. Chez Laforgue, il existe une catégorie de mots provenant de la religion hindoue: Brahma et Bouddha sont des dieux, mais Maïa est un concept. Une référence sans personnification nomme "Maïa l'Illusion" (p.447), ce qui cite littéralement sa signification, et les majuscules évoquent son essence.

Leconte de Lisle avait déjà exposé sa philosophie pessimiste en partie à travers ces mêmes notions:

Mon coeur dans la nuit sombre erre désespéré.
 O Vierge, qui dira ce que je veux connaître:
 L'origine et la fin et les formes de l'Etre?
 <...>

Mâyâ! qui, dans ton sein invisible et béant,
 Contiens l'homme et les Dieux, la vie et le néant.

LECONTE DE LISLE, Poèmes antiques, Paris, Alphonse Lemerre, 1932, "Bhagavat", p.17 et 21.

qualifiés de "maigres" (p.460). L'adjectif particularise le globe, et contient la connotation de son aspect maladif. Il se manifeste "toujours roulant, toujours poussant <son> vieux sanglot" ("Dans la rue", p.446). Les deux participes présents et la répétition de l'adverbe reflètent son destin éternel. Dans "Couchant d'hiver" (p.357-8), la Terre possède des reins qui "n'en peuvent plus". L'image de la terre devient celle d'un corps fatigué. Plus loin, l'image est élargie par un "cerveau pourri", nouveau signe de décomposition de cette entité. La personnification est donc systématique, bien que différentes caractéristiques soient élaborées dans différents poèmes.

Le même procédé de personnification systématique est employé dans le cas de l'Humanité qui "trotte sans trêve" dans le poème "Hue, carcan!" (p.442). Ici, l'allitération en "t" traduit sa légèreté. Elle est représentée sous forme d'entité insouciante et inconsciente; elle est "aveugle" et ne peut pas raisonner logiquement, "folle". L'homme, lui, apparaît bestial à travers les substantifs "troupeau" et "fourmilière" (p.460). Le deuxième terme renforce son peu d'importance et sa petitesse, comme le fait la comparaison avec une limace (p.317).

La majuscule, la concrétisation et la personnification sont des procédés destinés à faciliter la lecture du poème philosophique en soulignant les termes abstraits et en les expliquant par le moyen de la visualisation. Un autre

élément essentiel de la poésie qui est exploité dans le poème philosophique pour illustrer un concept est la métaphore.

Métaphores lexicalisées: la noirceur, le combat, la petitesse

Le travail du philosophe est associé à certaines conventions, dont la logique de l'argumentation, les preuves impersonnelles, et la vérification¹⁵. Le langage philosophique est un langage conceptuel, formé de propositions articulées, et qui cherche à identifier et à élucider le monde objectif. Mais cela semble s'opposer aux conventions poétiques et en particulier à l'emploi des figures. La philosophie se définit comme une pensée articulée à travers la logique et la dialectique. Dans un contexte poétique, par contre, la métaphore associe un monde apparemment objectif au monde subjectif du poète.

Le poème philosophique exploite pourtant des métaphores, mais ce sont en général des métaphores connues et donc lexicalisées ou usées (terme employé par Jean Cohen). Elles possèdent peu de valeur poétique car le lecteur comprend immédiatement leur signification sans toujours les reconnaître comme figure de style. Un travail sur la valeur sémantique des mots ne s'effectue donc pas dans ce cas. Le poète évoque, par exemple, le monde qui

¹⁵. Northrop FRYE, The Critical Path, An Essay on the Social Context of Literary Criticism, Bloomington et Londres, Indiana University Press, 1971, p.43.

opprime et domine l'homme. Dans ce contexte, la métaphore de la lumière exprime un espoir possible. La signification de cette métaphore est facilement saisie, car la métaphore est répandue. Nous retrouvons d'autres métaphores communes dans la poésie philosophique, comme celle de la noirceur ou de la nuit, ainsi que celle du gouffre et de l'abîme, et celle du combat. En fin de compte, ce qui prédomine dans le poème philosophique de Laforgue est le développement de sa pensée abstraite qui s'exprime à travers la personnification et aussi à travers une autre figure, celle du "cœur".

La métaphore fonctionne de façon spécifique. Elle contient deux sujets (un sujet principal et un sujet subsidiaire), comme le constate Max Black. Pour lui, les sujets choisis ne sont pas simplement des "choses", mais plutôt des "systèmes de choses" avec des connotations qui sont en interaction:

The metaphor selects, emphasizes, suppresses and organizes features of the principal subject by implying statements about it that normally apply to the subsidiary subject.¹⁶

¹⁶. "La métaphore choisit, fait valoir, réprime et organise les traits du sujet principal en impliquant des formulations à son égard, formulations qui s'appliquent normalement au sujet subsidiaire."

Max BLACK, Models and Metaphors, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1966 (1962), p.44.

Paul Ricoeur ajoute que "le n'est pas littéral accompagne le est métaphorique"¹⁷. Il examine la tension créée entre le sujet principal et le sujet secondaire, l'interprétation littérale et l'interprétation métaphorique, tension qui opère donc à l'intérieur de la fonction de la copule (identité et différence)¹⁸. La métaphore, même lexicalisée, est donc une mise en rapport qui cherche à éclaircir notre perception et à ajouter à notre compréhension.

Cependant, il est important qu'un lecteur de poème philosophique puisse saisir, avant tout, les éléments du développement de la pensée philosophique. Pour cette raison, ce genre poétique n'exploite pas de figures de rhétorique complexes. Les métaphores connues soulignent la dimension poétique, sans perdre le lecteur dans les complexités de nouvelles images, comme par exemple chez Laforgue, la pluie, les pianos et l'automne qui représentent, dans une extension plus large, la tristesse ou la lassitude.

La métaphore de la noirceur ou de la nuit est une métaphore connue qui se retrouve chez de nombreux poètes. Il ne s'agit pas de provoquer le lecteur par le moyen de métaphores neuves, mais plutôt par le moyen de considérations philosophiques. Chez Laforgue, nous

¹⁷. Paul RICOEUR, La Métaphore vive, Paris, Seuil, 1975, p.271.

¹⁸. Ibid., p.311.

constatons l'opposition symbolique du jour et de la nuit, cette dernière, métaphore commune, représentant la mort:

"Toujours la longue nuit spleenique et solitaire,
Toujours pourrir loin des vivants!"
("Guitare", p.323)

Ici, les trois adjectifs renforcent l'aspect négatif et effrayant de la "nuit", expérience de l'inconnu¹⁹.

L'idée de noirceur est reprise dans le poème "L'Espérance" (p.442) et elle est associée à l'ingestion: "il contempera l'ombre / Manger très-lentement le soleil épuisé." La métaphore de la mort comme noirceur est commune, mais ici elle se développe de différentes manières:

Avez-vous entendu? -Oh! ce cri déchirant!
C'est le sifflet aigu, désolé, solitaire
D'un train noir de damnés pèlerins du mystère
Dans la nuit lamentable à jamais s'engouffrant.
("Une nuit qu'on entendait un chien perdu", p.411)

Dans ce poème, le "train noir" unit la métaphore de la mort comme noirceur et celle de la mort comme voyage. Elle est alors développée: le bruit du sifflet du train est évoqué,

¹⁹. La noirceur se retrouvait déjà chez Lamartine comme métaphore. Dans sa poésie, "sombres abîmes" et "soleil pâle" sont courants. La lumière et le soleil désignent le bon et le positif. Par contre, l'ombre, autre mot de prédilection, représente le vide et l'inconnu:

Le soleil de nos jours pâlit dès son aurore,
Sur nos fronts languissants à peine il jette encore
Quelques rayons tremblants qui combattent la nuit;
L'ombre croît, le jour meurt, tout s'efface et tout fuit!
Alphonse de LAMARTINE, Méditations poétiques, Paris, Garnier frères, 1968, "L'Immortalité", p.17.

Vigny traduit aussi l'angoisse existentielle de l'homme par la métaphore de la "voûte azurée", ainsi que le symbolisme du feu (qui contient un pouvoir régénérateur), de la lumière, du soleil, de l'ombre, et du sang (qui marque la souffrance), entre autres.

ainsi que la cargaison. Les adjectifs ("aigu, désolé, solitaire") dénotent la tragédie que recèle cette expérience. Les pèlerins du mystère sont "damnés", ce qui évoque encore la mort inéluctable. L'adjectif "lamentable" suggère immédiatement les lamentations contenues dans le cri du début. Le verbe final "s'engouffrer" évoque une autre métaphore reliée à la mort: celle du gouffre²⁰. Enfin, le participe présent du verbe et l'expression "à jamais" traduisent un éternel accomplissement.

La métaphore de la bataille ou du combat est employée pour traduire la difficulté de la vie quotidienne: "Car la vie à chaque heure est une âpre bataille" (p.326; la même

²⁰. Les substantifs familiers de gouffre, abîme, et ombre se retrouvent aussi chez Hugo. Ils proviennent de cette même source que sont l'angoisse face au vide et la souffrance face à l'inconnu: Car la pensée est sombre! une pente insensible
Va du monde réel à la pente invisible;
La spirale est profonde, et, quand on y descend,
Sans cesse se prolonge et va s'élargissant;
Et, pour avoir touché quelque énigme fatale,
De ce voyage obscur souvent on revient pâle!
Victor HUGO, Oeuvres complètes (Poésie I), Paris, Robert Laffont, 1985, Les Feuilles d'automne, "La Pente de la rêverie", p.631.

Nous découvrons les mêmes indications de lumière: sombre, obscur, pâle. L'inquiétant, ainsi traduit par le manque de lumière, est renforcé par les notations de profondeur, de descente, et d'élargissement. De plus, cette tentative de découverte s'exprime à travers la métaphore du "voyage". L'influence de Hugo sur les poètes qui l'ont suivi est confirmé par Jean Dornis:

Le fait est que Hugo enferme en lui les germes du symbolisme: hypertrophie du "moi", sens du mystère, de la musique et du symbole, faculté de l'hallucination, capacité d'exprimer l'inexprimable, de saisir l'insaisissable.

Jean DORNIS, La Sensibilité dans la poésie française (1885-1912), Paris, Arthème Fayard, 1912, p.32.

métaphore se trouve chez Jean Richepin²¹). Le destin recèle de la douleur, ce qui explique le "sanglot de la terre" de cette poésie philosophique. L'équivalence posée entre vie et bataille est presque un cliché, mais "à chaque heure" et "âpre" précisent le message que le poète veut transmettre. En effet, les clichés ou les métaphores lexicalisées peuvent être revitalisés en y adjoignant de nouveaux termes. Néanmoins, ici ces termes démontrent une insistance de la part du poète, plutôt qu'une innovation ou un développement de la métaphore.

La métaphore de la petitesse qualifie l'homme et la condition humaine. Il s'agit de diminuer leur importance autant que possible: "L'homme, ce pou rêveur d'un piètre mondicule" (p.329). L'allitération en "p" met la métaphore en évidence, et celle-ci souligne l'aspect ridicule de l'homme. Tout est diminutif, y compris "mondicule". De même, la terre est réduite à un atome, réduction à l'extrême: "<notre terre n'est> Qu'un atome où se joue une farce éphémère" (p.329). La vie est caractérisée par la métaphore du spectacle joué. De plus, l'impact temporel ou autre d'une farce est minime et "éphémère". Le peu de poids de notre existence terrestre prépare la désignation "pantins morphinés, buveurs de lait d'ânesse" (p.334) qui qualifie les hommes. Laforgue puise ses comparaisons de la

²¹. Jean RICHEPIN, La Chanson des queux, Paris, Eugène Fasquelle, 1928, p.259, "A Maurice Boucher": "La vie, âpre et rouge bataille".

petitesse dans le domaine de la science, ou dans celui des insultes.

Dans cette perspective, même les hommes les plus importants ne sont rien face à l'éternité et l'infini :

Les Hugo, les Césars, - un peu de cendre au vent;
Soleils dont la voûte est semée,
Mondes, tout doit un jour s'abîmer au néant,
Margaretha, ma bien-aimée!
("Excuse macabre", p.315)

Le substantif de quantité "peu" qui se réfère à la cendre en laquelle nous sommes transformés dénote l'insignifiance. Les pluriels de "soleils" et "mondes" réduisent l'homme, surtout les grands hommes dont il est question (les Hugo et les Césars pour lesquels le pluriel ne peut rien), et même Margaretha.

Ajoutons à nos remarques que, selon Jean Cohen, la poésie transforme les mots en exclamations implicites dans un univers émotionnel et ces mots s'accordent. En fait, ce processus de totalisation est la phase intermédiaire qui fait passer la déviation (phonétique, syntaxique, sémantique) au pathétique. Donc, à travers la métaphore de la noirceur, par exemple, le noir et le pessimisme deviennent émotions. La métaphore est vérité poétique non contestable.

Le Coeur de tout

La métaphore est un outil de communication efficace pour le poète car elle traduit le langage abstrait en une

image plus concrète. De plus, le langage rationnel et dialectique du raisonnement est transformé en un langage qui fait place aux émotions. Cela est nécessaire pour transmettre une intuition ou un sentiment directement liés à la vision du monde du poète, mais pour lequel il n'existe pas de terme philosophique convenable:

Je suis le Bien-Aimé, le Triste. Que tout m'aime.
 Votre océan d'amour ma Douleur l'a tari,
 J'ai fait de vos sanglots un long sanglot suprême
 Que je couve en ce coeur de tous les coeurs pétris;
 Soleils! je puis pousser le Cri!
 ("Désolation", p.401)

Dans le monde laforguien, il existe un centre, ou une force centrale, "le Coeur de tout", qui incarne le monde intérieur ("le Triste")²². La "Douleur" centrale composée du "long sanglot suprême" (écho du titre "Désolation") est posée comme plus forte que "votre océan d'amour". Le rôle du protecteur universel et maternel est décrit: il "couve" tous les coeurs. Enfin, la possibilité d'une action est affirmée: "je puis pousser le Cri!" La majuscule accorde presque une valeur d'absolu au cri qui est pure émotion. Cependant, la construction "pouvoir" plus infinitif dénote seulement le caractère potentiel de l'action.

La notion de "Coeur de tout" est également exprimée sous forme de "coeur de la Terre":

Astres lointains des soirs, musiques infinies,

²². Nous retrouvons aussi des coeurs, et en particulier des coeurs saignants dans la poésie de Heinrich Heine. Voir Ursula FRANKLIN, Exiles and Ironists, New York, Berne, Francfort, Paris, Peter Lang, 1988, p.50.

Ce Coeur universel ruisselant de douceur
Est le coeur de la Terre et de ses insomnies.
("Hypertrophie", p.359)

Son importance réside dans le contraste avec le cosmos (représenté par les astres) indifférent, ou du moins "lointain". Les "insomnies" de la Terre, qui connotent l'anxiété et l'inquiétude, surtout dans cette forme plurielle, sont placées en opposition aux "musiques infinies".

Dans le poème "Litanies de mon triste coeur" (p.449), chaque distique devient une nouvelle métaphore pour le coeur:

Mon coeur repu de tout est un vieux corbillard
Que traînent au néant des chevaux de brouillard

Mon coeur est un cancer [...]
Mon coeur est un bourdon [...]
Mon coeur est un gourmé blasé [...]

Mon coeur est un noyé vidé d'âme et d'espoirs
Qu'étreint la pieuvre Spleen en ses milles suçoirs.

La métaphore du corbillard et un grand nombre d'autres métaphores se rapportent à la mort. Le corbillard est le premier comparé et le coeur est le comparant. Mais en même temps, le coeur à lui seul représente la vie. Par conséquent, la vie et la mort sont posées comme une équivalence, et la vie devient une mort vivante. En fait, le poème litanique se construit d'une suite d'énumérations qui cherchent à cerner le rôle du coeur²³. Ajoutons enfin

²³. Le locuteur évoque son coeur ou le coeur de l'univers (quelquefois avec majuscule) dans les poèmes "Spleen de printemps" ("mon coeur", A.H., p.429), "Prière" ("mon coeur", A.H., p.441),

que dans le poème du même titre, c'est le locuteur qui devient "le Coeur de tout". Cette métaphore englobe donc mieux que des termes abstraits une conception de la condition de l'homme que Laforgue cherche à cerner.

Dans le domaine philosophique, les termes abstraits sont organisés en couples d'opposés. Cela est apparemment le cas dans la poésie, mais en fait, dans le texte du poème, les contraires sont abolis, car les oppositions hypothétiques ne tiennent pas. La totalité de la vision poétique laforguienne transforme le positif philosophique en négatif. La poésie philosophique se sert de métaphores connues (la noirceur, le combat, la petitesse) et de la technique de la personnification, facile à décoder, pour mettre l'argumentation en évidence. Laforgue utilise ses techniques familières aux lecteurs des poèmes philosophiques. Néanmoins, nous avons remarqué l'utilisation particulière et récurrente du "Coeur de tout", centre de la vision personnelle du poète.

"Petite Chapelle" ("les coeurs crevés", p.336), "Rosace en vitrail" ("ton Coeur", p.343), "Curiosités déplacées" (un coeur de l'univers, p.351), "Apothéose" ("un Coeur", p.400), "L'Angoisse sincère" ("Coeur de l'immensité", p.424), "Désolations" ("le coeur des choses", p.439), "La Sanglot universel" ("l'univers n'a pas de coeur", p.447).

Le poème philosophique est le véhicule d'expression de la première période de l'écriture de Jules Laforgue. Dans la poétique de Laforgue, le "je" n'est pas le sujet abstrait de la discussion philosophique, mais un locuteur qui adopte le ton de la sincérité et qui refuse l'élévation du ton oratoire. Les considérations philosophiques sont donc presque toujours entremêlées d'évocations lyriques (du décor, en particulier). Les considérations philosophiques sont premières, mais elles se révèlent prétexte au lyrisme angoissé du "je" de la poésie intérieure.

Laforgue cherche à mettre à l'épreuve l'artifice prosodique pour témoigner de sa flexibilité possible. Il prône donc la variété et le mouvement dans un genre poétique qui se définit comme plutôt statique. La souplesse de l'alexandrin lui permet une expressivité personnelle. Le poète montre aussi sa maîtrise de différents vers. Il exploite d'autres pauses que la césure (qui s'efface ou disparaît dans certains cas), mais cela à l'intérieur de poèmes contenant des vers à césure traditionnelle, ce qui donne un rythme légèrement imprévisible.

Face à l'incertitude d'explications philosophico-religieuses, l'individu est mis de l'avant. La syntaxe développée de Laforgue, qui est caractérisée par des

connecteurs oppositifs plutôt que les connecteurs explicatifs de ses contemporains, ainsi que par des connecteurs de lieu plutôt que par les connecteurs de temps de considérations sur la vie éternelle, se relie directement à l'individu. De plus, la syntaxe élaborée est composée de moins de connecteurs que d'énumérations et de répétitions, ce qui crée un rythme associatif de la pensée. En réalité, la poésie philosophique de Laforque se veut une poésie à l'échelle de l'individu qui considère son état.

Cette poésie est une poésie d'exploration des possibilités à tous les niveaux. En effet, le mode interrogatif marque l'oscillation entre l'individu à la recherche du "qui" et du "pourquoi", et l'individu avec l'humanité comme interlocuteur. Cette oscillation, qui donne une bivocalité au texte, est traduite par l'accumulation de questions directes et de questions rhétoriques, ainsi que par des exclamations soulignant la frustration et l'impossibilité de prendre position.

Les oppositions sont déconstruites par le biais de qualificatifs négatifs qui surgissent dans la réflexion. Au niveau sémantique, Laforque présente des couples paradigmatiques du système philosophique. Cependant, cette présentation se transforme en démonstration du caractère hypothétique des oppositions.

La personnification sert à apprivoiser des idées et des concepts difficiles. Les majuscules sont

systématiquement employées pour souligner la valeur de concept de certains termes, et pour permettre l'incorporation de certains termes particuliers à la pensée du poète. Par contre, la personnification n'est pas un procédé systématique, sauf dans le cas du "globe" et de "l'Humanité", dont différentes caractéristiques sont décrites dans différents poèmes. De même, les métaphores lexicalisées se relient à la condition humaine. La métaphore est vérité poétique. La métaphore centrale de cette période est celle du "coeur de tout" qui peut tout incorporer, à l'image de cette poésie.

Enfin, la sincérité ne peut s'exprimer, paradoxalement, qu'à travers une légère ironie, d'où les propos banals et l'évocation du quotidien. Le poète ne cherche pas un langage qui serait transcendant pour exprimer ses propos philosophiques, mais se sert du langage courant.

Cette poésie est en fin de compte une poésie personnelle qui veut exposer la condition de l'homme. Elle montre le vide et l'angoisse, contrebalancés par quelques touches d'ironie, à travers un "je" impliqué qui n'est pas un sujet absent. Elle cherche une sincérité et non une élévation au dessus de l'homme. Cette poésie apparaît réflexion intérieure qui laisse passer l'émotif.

Les Complaintes

La deuxième période de l'écriture de Laforgue, celle des complaintes, révèle une exploitation de la chanson populaire, comprenant des longueurs divergentes du vers, des refrains, et une nouvelle organisation strophique. C'est donc dans cette deuxième période que la diversité devient une technique plus répandue au niveau de la versification. Laforgue explore le maximum de combinaisons possibles, aussi bien au niveau des formes métriques des vers qu'au niveau de la structure et des variantes strophiques et qu'au niveau du refrain. Cependant, la diversité des rythmes est si grande que nous devons nous demander s'il s'agit réellement de chanson populaire ou si les complaintes de Laforgue ne se montrent pas plus "savantes".

A première vue, le rythme de la chanson populaire est exploité dans les complaintes. Cependant, la chanson traditionnelle doit conserver un rythme plus fluide que celui de la langue parlée pour pouvoir imiter la chanson. Or, Laforgue compose ses imitations de chansons populaires avec des éléments disparates. En étudiant ces textes, on s'aperçoit que le rythme prosaïque du parler populaire prédomine. De même, dans le vocabulaire employé, le parler populaire est une source première pour la chanson populaire.

On verra que dans L'Imitation de Notre-Dame la Lune, la métrique de Laforgue semble plus régulière et moins

fantaisiste que dans Les Complaintes, mais les sonorités assument une place importante dans celle-là. La syntaxe et la langue deviennent plus sophistiquées, alors qu'un intérêt pour Pierrot et pour la Femme persiste.

Le personnage de Pierrot est utilisé comme masque derrière lequel l'auteur se cache. Pierrot permet l'utilisation de différents types d'ironie, dont le mode ironique, la conjugaison du mode lyrique et du mode prosaïque, et l'utilisation de clichés comme ironie par rapport au langage.

Au niveau sémantique, l'utilisation de mots spécialisés dans les textes poétiques est typique de l'époque. Le jeu de mots et les néologismes y sont ajoutés et sont exploités pour leur potentiel ludique. Le jeu et la dérision font partie de ce nouveau lyrisme. Les exclamations réapparaissent, mais cette fois comme compléments aux interjections et aux incidentes qui brisent la continuité du propos. De même, les parenthèses sont exploitées pour souligner des ajouts mineurs ou pour intégrer une deuxième voix au texte, voix qui mettra en question le premier propos. Cette deuxième voix sera encore plus en évidence dans les Moralités légendaires.

A la suite des Complaintes et de L'Imitation de Notre-Dame la lune, les Moralités légendaires exploitent le mode ironique. Laforgue explore le genre de la parodie qui entretient un rapport étroit avec l'ironie. La parodie

permet une multiplication des voix à l'intérieur du texte car elle demande la référence à un premier texte et sa transformation. Cependant, tout en affirmant l'existence du texte premier, on nie aussi son existence à travers sa transformation. De plus, la parodie laforguienne prône le contraste entre le style familier (composé de structures de phrases de la langue parlée, de parenthèses et d'incidentes) et le sujet mythologique ou littéraire. L'humour joue aussi un rôle important dans ce genre, et il se manifeste dans les Moralités à travers une écriture hyperbolique (répétitions, excès d'adverbes), des jeux de mots, le renouvellement de locutions toutes faites et des anachronismes. Enfin, la voix du narrateur commentant l'histoire soulève la notion de métafiction, c'est-à-dire de texte qui parle de sa propre nature littéraire.

Chapitre 4

La chanson populaire

Dans la deuxième période de son écriture, notre poète explore le rapport entre la chanson populaire et la poésie. La complainte assume une place importante dans la poétique de Laforgue qui intitule son deuxième recueil (le premier publié) Les Complaintes. Il y exploite la construction et les rythmes de ce genre. L'idée de rédiger des complaintes vient à Laforgue à l'occasion de l'inauguration place Denfert du lion de Belfort de Bartholdi (le 20 septembre 1880). Le stimulus précis est la musique des chansons des forains décrivant des crimes célèbres (A.H., p.44)¹. Selon une lettre à sa soeur Marie, datée de mai 1883, il avait alors déjà complété la rédaction d'une vingtaine de complaintes (A.H., p.821).

Laforgue explique sa conception d'une nouvelle poésie dans une lettre de 1882 adressée à Charles Henry:

Je songe à une poésie qui serait de la psychologie dans une forme de rêve, avec des fleurs, du vent, des senteurs. D'inextricables symphonies avec une phrase (un sujet) mélodique, dont le dessin reparaît de temps en temps. (A.H., p.757)

Bien que la référence à la phrase mélodique semble liée à la chanson avec son refrain, l'aspect de rêve semble plus présent dans le recueil qui suit Les Complaintes,

¹. voir aussi O.C., v.5, p.131-2.

L'Imitation de Notre-Dame la Lune. A la fin de 1882, les idées du poète se précisent, du moins au sujet du contenu:

Ce sera des plaintes lamentables rimées à la diable. J'y mettrai celle du Petit Hypertrophique. Il y aura la plainte du Soleil, des 4 Saisons, de la Vieille Fille, du Fœtus, du Pharmacien, de la Phtisique vierge, du Père éternel, de Pan, etc. (A.H., p.809-810)

En mai 1883, dans une lettre à Marie, Laforgue déclare vouloir "faire de l'original à tout prix", et il définit sa conception de la poésie:

[...] disons tout, tout (ce sont en effet surtout les saletés de la vie qui doivent mettre une mélancolie humoristique dans nos vers) mais disons les choses d'une façon raffinée: une poésie ne doit pas être une description exacte (comme une page de roman), mais noyée de rêve. (A.H., p.821)

La description exacte est bannie et le rêve réapparaît. Nous prévoyons donc que les longs développements philosophiques avec enchaînements logiques n'occuperont plus la même place dans la poétique de Laforgue. Par contre, un parti pris de renouvellement de la poésie s'y ajoute.

La chanson populaire

Avant d'examiner la plainte de façon plus détaillée, il est nécessaire de la situer dans le vaste domaine de la chanson populaire. L'appellation "chanson populaire" doit être subdivisée en catégories plus précises avant d'être abordée, mais il existe différentes possibilités de classification. Conrad Laforte, par

exemple, rappelle deux grands systèmes de classification: celui de Jean-Jacques Ampère (1852-3) et celui de Julien Tiersot (1889). Le premier système est plutôt thématique². Dans la classification plus générique de Tiersot, les chansons narratives, épiques, légendaires et historiques font toutes partie d'une première catégorie qui comprend aussi la complainte³. Au lieu de cela, Laforte propose son propre schéma formel composé de six catégories: les chansons en laisse, les chansons strophiques, les chansons en dialogue, les chansons énumératives, les chansons brèves et les chansons sur des timbres⁴.

Néanmoins, de quelque façon que soient répertoriées les chansons populaires, et quelle que soit l'étiquette de la catégorie où se trouve la complainte, la chanson assume une importance pour les poètes de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle. La musique contient une fluidité qui devient une composante essentielle de la définition du vers que Gustave Kahn, défenseur du vers libre, adoptera (il

². Conrad LAFORTE, Poétiques de la chanson traditionnelle française, Québec, Presses Universitaires Laval, 1976, p.4-5. Le système d'Ampère comprend les six catégories suivantes: poésies religieuses, poésies d'origine païenne, poésies didactiques et morales, poésies historiques, poésies romanesques et enfin chants qui se rapportent aux événements de la vie.

³. Ibid., p.6. La deuxième catégorie comprend les chansons anecdotiques et satiriques, la troisième les chansons d'amour, et la quatrième les chansons de danse.

⁴. Ibid. Chaque chapitre porte le titre d'une de ces catégories.

l'emprunte à Banville, dit-il) dans la préface à ses Premiers poèmes:

Le Vers est la parole humaine rythmée de façon à pouvoir être chantée, et à proprement parler, il n'y a pas de poésie et de vers en dehors du chant⁵.

La complainte: historique

Le titre que Jules Laforgue choisit pour son premier recueil publié désigne un sous-genre très spécifique qui nourrit un "horizon d'attente" bien défini chez le lecteur. Il est donc nécessaire d'examiner la tradition de la chanson populaire. Néanmoins, l'innovation du poète se révèle plutôt dans la transgression des lois d'un genre établi⁶. Lorsque les lois sont violées, une remise en question du genre est impliquée et une nouvelle définition de celui-ci doit être mise en place.

Selon la tradition, la complainte est l'expression naïve d'un état d'âme. Tiersot reprend la définition de cette forme en l'élaborant:

COMPLAINTE: <...> Ce mot "se dit, dans le langage ordinaire, de certaines chansons ou cantiques populaires dont le sujet est ordinairement tragique ou piteux". Telle est la définition du Dictionnaire de l'Académie. Littré en précise et en restreint le sens de la manière suivante:
"COMPLAINTE: chanson populaire sur quelque

⁵. Gustave KAHN, "Etude sur le vers libre" dans Premiers poèmes, Paris, Mercure de France, 1897, p.6.

⁶. B. CROCE dans Hans Robert JAUSS, "Littérature médiévale et théorie des genres", dans Gérard GENETTE et al., Théorie des genres, Paris, Seuil, "Points", 1986, p.41.

événement tragique ou sur une légende de dévotion." La complainte, en effet, dans son acception vraiment populaire, est avant tout un récit: elle est le type de la chanson narrative triste et sérieuse. Employer son nom dans le sens d'élégie, de déploration, comme disaient les poètes du seizième siècle, est la détourner de sa véritable signification.⁷

Dans sa préface des Complaintes dans les Oeuvres de Laforgue, Grojnowski reprend la définition du "récit lamentable", tout en précisant que la formulation de Laforgue suit le mode burlesque (du cabaret) qui fait sourire au milieu du sérieux (A.H., p.522). En effet, Laforgue emprunte la forme de la complainte, mais le sujet de ses poèmes ne correspond pas toujours à la définition traditionnelle.

Néanmoins, nous pouvons proposer une explication complémentaire en nous appuyant sur les nettes ressemblances entre la chanson anecdotique et la complainte, parallélisme qui est proposé par Tiersot:

De même que nous avons vu la première <complainte> ne pas craindre de prendre pour sujets les aventures vulgairement dramatiques de la vie courante, de même la chanson ne se tiendra pas toujours dans ces sphères purement imaginaires: elle sait très bien, au contraire, redescendre sur terre, et même nous allons la voir peu à peu devenir singulièrement réaliste. Tout en restant anecdotique, elle quittera d'abord son ton romanesque pour prendre cette allure grivoise qui est, à la vérité, celle sous laquelle elle est la plus répandue.⁸

⁷. Julien TIERSOT, Histoire de la chanson populaire en France, Genève, Minkoff Reprint (Paris, Plon, 1889), 1978, p.6.

⁸. Ibid., p.50.

Le développement de la complainte et celui de la chanson anecdotique s'entremêlent.

De son côté, Paul Bénichou remarque que la complainte contient une "histoire miraculeuse" ou "quelque événement tragique", ce qui la rapproche de la ballade⁹. Enfin, Henri Morier, dans son Dictionnaire, définit la complainte selon sa forme: AaBAaBBbABbA (A et B étant des heptasyllabes et a et b des trisyllabes¹⁰).

La complainte: le parler populaire

Il est certain qu'au dix-neuvième siècle l'intérêt du public, et en particulier des lettrés, pour la chanson populaire ou folklorique se manifeste et s'accroît. Ces chansons sont redécouvertes dans leur simplicité et leur naïveté, notamment pendant la première moitié du siècle. Pendant la deuxième moitié du siècle, leur valeur est acquise et elles continuent à se propager.

Un des grands défenseurs de la chanson populaire est Gérard de Nerval. Dans la section intitulée "Chansons et légendes du Valois" des Filles du Feu, Nerval explique la beauté de ces chansons et cette appréciation devient presque un plaidoyer:

⁹. Paul BENICHO, Nerval et la chanson folklorique, Paris, José Corti, 1970, p.100.

¹⁰. Henri MORIER, Dictionnaire de poétique et de rhétorique, Paris, PUF, 1981 (1961), p.201.

<...> aucun chant des vieilles provinces où s'est toujours parlée la vraie langue française ne nous sera conservé. C'est qu'on n'a jamais voulu admettre dans les livres des vers composés sans souci de la rime, de la prosodie et de la syntaxe; la langue du berger, du marinier, du charretier qui passe, est bien la nôtre, à quelques élisions près, avec des tournures douteuses, des mots hasardés, des terminaisons et des liaisons de fantaisie, mais elle porte un cachet d'ignorance qui révolte l'homme du monde, bien plus que ne fait le patois.¹¹

En somme, Nerval voudrait que cette tradition soit préservée, même si cela nécessite une plus grande flexibilité des règles de la langue lorsqu'il s'agit de transposer le parler du peuple. Il souligne le charme de cette langue:

Observez que la musique se prête admirablement à ces hardiesses ingénues, et trouve dans les assonances, ménagées suffisamment d'ailleurs, toutes les ressources que la poésie doit lui offrir.¹²

Nerval souligne l'importance de cette poésie primitive et notre dette envers elle. Cependant, il verse un peu dans la nostalgie de cette langue, de cette époque et de ces gens, sans analyser le phénomène du point de vue des techniques poétiques comme devront le faire ceux qui voudront l'imiter, y inclus Laforgue.

Notre poète a pu découvrir le ton familier, l'utilisation d'une langue familière et argotique et la description de la réalité familière chez certains de ses

¹¹. Gérard de NERVAL, Oeuvres, Paris, Garnier, tome premier, 1984, p.627-628.

¹². Ibid., p.628.

contemporains. Maurice Mac-Nab, dans ses Chansons du Chat noir transcrit systématiquement et fidèlement le parler populaire avec ses fautes de grammaire et sa prononciation particulière:

On n'en finira donc jamais
Avec tous ces N. de D. d'princes!
Faudrait qu'on les expulserait
Et l'sang du peuple il cri' vingince!¹³

Nous y retrouvons de plus la "Complainte du bon Saint Labre", et dans les Nouvelles Chansons du Chat noir (de 1894), chansons chantées au club le "Chat noir" par les Hydropathes bien avant leur publication, un texte intitulé "Les Foetus".

Certains poèmes de Charles Cros imitent aussi le parler populaire en le transcrivant de façon exacte, comme le fait tout le recueil La Chanson des gueux de Jean Richepin. Ce dernier compose des poèmes en prenant soin d'indiquer "argot classique" ou "argot moderne"¹⁴.

La complainte: simplicité d'expression

La tradition populaire est adoptée par les gens instruits au dix-neuvième siècle. Ces derniers s'inspirent de certains aspects de ces chansons, par exemple, leurs paroles simples et tristes. Paul Bénichou note que ces

¹³. Maurice MAC-NAB, Les Chansons du Chat noir, Paris, Ménestrel, 1892, "L'Expulsion", p.15.

¹⁴. Jean RICHEPIN, La Chanson des gueux, Paris, Eugène Fasquelle, 1928, p. 86 et 87.

chansons sont "légères d'allure et profondes de sentiments", ce qui constitue leur essence poétique particulière¹⁵. Il définit la poésie populaire de façon plus détaillée:

[...] la simplicité impersonnelle et transparente du style, que l'usure des transmissions répétées et le peu de littérature des transmetteurs ont dépouillé de tous les ornements inutiles; l'emploi fréquent de formules et schémas tout faits; la rapidité expressive et pour ainsi dire mnémotechnique du récit; l'allure naïve des sentiments et des idées, qui s'établissent au niveau commun, très en deçà des raffinements contemporains en milieu cultivé; la variété des leçons pour chaque poème, et parfois l'hésitation entre les affabulations différentes; la coexistence du délabrement et de l'incohérence avec les réussites les plus surprenantes, suite du progrès hasardeux et semi-inconscient des textes.¹⁶

Plus près de l'époque de Laforgue, Robert de Souza étudie le rapport entre la poésie populaire et le lyrisme sentimental. Il ne fait que mentionner la simplicité et la naïveté sur lesquelles chacun insiste, pour souligner la "brusquerie d'attaque saisissante", les sentiments, images et motifs qui se succèdent "par à-coups, par sauts, sans explications, sans transitions", la suppression de pronoms et articles et enfin le martèlement ou distention du rythme¹⁷. La poésie populaire apporte non seulement une inspiration générale et une simplicité d'expression, mais

¹⁵. Paul BENICHO, op.cit., p.99.

¹⁶. Ibid., p.14.

¹⁷. Robert de SOUZA, La poésie populaire et le lyrisme sentimental, Paris, Mercure de France, 1899, p.33-4.

aussi certains procédés stylistiques qui imitent le style oral.

Charles Cros intitule la première section de son Coffret de santal "Chansons perpétuelles". Dans les autres sections du même recueil, nous trouvons des titres tels "Madrigal", "Berceuse", "Ballade du dernier amour", et "Chansons des sculpteurs"¹⁸. Ses chansons possèdent un ton particulier:

Bois frissonnants, ciel étoilé,
Mon bien-aimé s'en est allé,
Emportant mon coeur désolé!¹⁹

Le Gautier des Emaux et camées confiait déjà aux Goncourt que "les deux cordes de son oeuvre, les deux vraies grandes notes de son talent, étaient la bouffonnerie et la mélancolie noire"²⁰. Ce mélange de tons ainsi qu'une observation du petit détail sont également cultivés dans les Complaintes. Chez Laforgue, l'air populaire accentue l'ironie en ce sens que les formes naïves traduisent des sentiments plus profonds. Le côté populaire est ainsi employé pour souligner la raillerie.

¹⁸. Charles CROS, Le Coffret de santal, Paris, Gallimard, 1972, p.92, 140, 122 et 177 respectivement.

¹⁹. Ibid., "Nocturne", p.28.

²⁰. Théophile GAUTIER, Emaux et camées, Paris, Gallimard, 1981, "Préface".

La complainte: organisation métrique

Du point de vue du style et de la langue, Nerval constate que pour conserver l'inspiration populaire en poésie, il est nécessaire d'oublier quelque peu la grammaire et la versification²¹, c'est-à-dire les règles associées à l'expression littéraire. Les Complaintes de Laforgue se placent en dehors d'un temps et d'un lieu spécifiques, comme le veut la tradition populaire. De plus, chacune crée sa propre forme. Les divisions strophiques, les rythmes et les rimes sont laissés au poète innovateur. Grojnowski note quelques "inventions", dont l'existence du vers de onze pieds, ainsi que le poème composé d'un vers ("Elle avait un coeur d'or, mais était un peu dinde")²². En somme, les complaintes de Laforgue imitent le mouvement de la chanson, ainsi que le monologue parlé.

Quelques poètes inspirent Laforgue par leur métrique. Le recueil Stalactites de Banville est reconnu pour la variété métrique dans ses poèmes, et un grand nombre de ceux-ci sont en plus formés de strophes hétérométriques. Plusieurs poèmes sont identifiés comme chansons, par exemple "La Chanson du Vin"²³. Charles Cros se sert aussi

²¹. Gérard de NERVAL, op. cit., p.628.

²². Daniel GROJNOWSKI, "La Poétique de Laforgue", dans Critique, n. 237, fév. 1967, p.258.

²³. Théodor de BANVILLE, Stalactites, Paris, Alphonse Lemerre, 1873, p.33.

de strophes hétérométriques et de refrains et il introduit des orgues de Barbarie et des Pierrots dans ses textes²⁴.

Enfin, les lectures personnelles de Laforgue se rapportent aussi à ses nouvelles considérations: Il mentionne Cros (A.H., p.757), Les Chansons des rues et des bois (A.H., p.880)²⁵, ainsi que Sagesse, remarquant au sujet de ce dernier recueil: "négligence absolue de la forme, plaintes d'enfant" (A.H., p.886). Il a étudié la versification de Verlaine qui est composé d'une variété de mètres, dont l'impair. D'autres recueils de Verlaine lui suggèrent peut-être le personnage de Pierrot. Dans Fêtes galantes (de 1869), nous trouvons "Pantomime" et "Colombine" et dans Jadis et naguère (de 1884), un "Pierrot"²⁶.

En fin de compte, l'oeuvre de Laforgue reflète son époque et est en même temps influencée par elle. Ruchon la décrit de la façon suivante:

<...> une absence de tous préjugés littéraires,
de la fantaisie, sans crainte du cru et du
comique, d'abondantes innovations de langue, de

²⁴. Charles CROS, op.cit., p.114, 134 et 157.

²⁵. Les octosyllabes réguliers de Hugo donnent un ton léger à ses propos:

Je vous mets au défi de faire
Une plus charmante chanson
Que l'eau vive où Jeanne et Néère
Trempe leurs pieds dans le cresson.

Victor HUGO, Les Chansons des rues et des bois, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p.98.

²⁶. Paul VERLAINE, Oeuvres poétiques complètes, Paris, Gallimard, 1962, "Pléiade", p.107, 118 et 320 respectivement.

syntaxe, de métrique, des aveux sincères ou tragiques mêlés d'ironie et de cocasserie.

Elle est le miroir d'une époque avide d'art, éblouie par l'épanouissement magnifique de l'Impressionnisme, déprimée par le pessimisme, mystique, idéaliste et sensuelle à la fois, tourmentée de contradictions sans nombre et cherchant avec angoisse "son lieu et sa formule".²⁷

Structures strophiques des Complaintes

La variété de l'organisation strophique et métrique est évidente dans la poésie de Laforgue pendant cette deuxième période. En effet, l'organisation strophique des Complaintes est complexe. Parmi les premiers textes du volume, il est rare de trouver un schéma métrique et strophique qui se répète tel quel dans un autre poème, même lorsque les contenus s'apparentent. Par exemple, la "Complainte de cette bonne lune" (p.44), à l'exception de la première et de la dernière strophes calquées sur la chanson populaire "Sur le pont d'Avignon", contient des quatrains octosyllabiques (sauf deux vers). La "Complainte de la lune en province" (p.61) est bâtie de distiques composés chacun de vers de sept pieds.

Néanmoins, nous pouvons constater les préférences de Laforgue pour l'octosyllabe et l'alexandrin, souvent en combinaison avec un autre vers plus court. Il utilise aussi l'hexasyllabe et l'heptasyllabe fréquemment. Parmi les formules strophiques, les quatrains prédominent et les

²⁷. François RUCHON, Jules Laforgue, Genève, Editions Albert Ciana, 1924, p.10.

sixains sont nombreux. On repère également des strophes de cinq vers, ainsi que des strophes de sept, huit et dix vers.

Certains principes de regroupement de strophes ont été proposés par Philippe Martinon. Selon lui, les strophes hétérométriques devaient être classées selon la longueur de leur vers le plus long: "on mettra donc ensemble celles qui ont des alexandrins, puis celles qui n'en ont pas, dans l'ordre décroissant". De plus, dans les strophes hétérométriques, il fallait tenir compte de la position respective des mesures différentes: "l'on peut dire que 12-12-12-8, pour parler plus brièvement, est plus voisin de 12-12-12-6 que 12-8-12-8, qui est pourtant composé des mêmes mesures"²⁸. Chez Laforgue, l'organisation strophique apparaît complexe et variée, laissant peu de place à une classification, sinon rudimentaire.

La formule de distiques à nombre de pieds fixe que nous avons remarquée dans la "Complainte de cette bonne lune" (p.61), se répète dans plusieurs complaintes: "Complainte-litanies de mon sacré-cœur" (p.120) composée de douze distiques d'alexandrins, de même que "Complainte d'une convalescence en mai" (p.124) et "Complainte du sage de Paris" (p.126). Les distiques servent à exprimer des

²⁸. Philippe MARTINON, Les Strophes, Paris, Librairie ancienne, 1912, p.vii.

observations et des comparaisons importantes, mais succinctes.

D'autres poèmes exploitent également l'alexandrin, dont la "Complainte des condoléances au soleil" (p.103, en quatrains), la "Complainte du temps et de sa commère l'espace" (p.113, en huitains). Yves Le Hir reprend ce que disait Jules Romains sur ce qu'expriment les différents mètres:

L'alexandrin n'est pas un vers dramatique, mais épique et lyrique. Il ne devrait donc apparaître "qu'aux moments où l'inspiration s'étale et s'élargit pour un chant de passion ou de gloire". Au contraire, l'octosyllabe, le vers de Gréban, voilà "le rythme fondamental". Le vers de neuf syllabes "se prête remarquablement à l'expression du trouble, de l'incertitude, de l'instabilité"; le décasyllabe césuré 5 + 5 "a une vertu pathétique". Le vers de 7 et de 5 syllabes "sont requis par certains moments de tension extrême"²⁹

Chez Laforgue, l'alexandrin marque le contraste entre une période élégante et des propos ironiques attaquant les déclarations pessimistes devenues communes. Enfin, une autre complainte conserve un schéma métrique et strophique régulier: la "Complainte sur certains temps déplacés" (p.101, des tercets d'octosyllabes).

Dans certaines complaints de Laforgue, le nombre de syllabes reste fixe, ainsi que le nombre de vers par strophes, mais un dernier vers isolé vient s'ajouter au schéma. La "Complainte de la bonne défunte" (p.49) ainsi

²⁹. Yves LE HIR, Esthétique et structure du vers français, Paris, PUF, 1956, p.178.

est formée de quatre quatrains octosyllabiques, suivis d'un dernier octosyllabe isolé ("Vrai, je ne l'ai jamais connue.") Un octosyllabe isolé se trouve également dans la "Complainte sur certains ennuis" (p.86). La "Complainte d'un autre dimanche" (p.54) contient quatre strophes d'alexandrins groupés en quintils et un dernier vers séparé qui répète le premier (avec changement de l'imparfait au passé simple). Dans ces cas, le nombre de pieds du dernier vers concorde avec le reste du poème, mais il peut aussi en différer.

Dans la "Complainte de la vigie aux minuits polaires" (p.60), la dernière strophe est formée de cinq hexasyllabes plus un octosyllabe, alors que le reste du poème est constitué de trois sixains d'hexasyllabes. Le dernier vers résume et souligne ce qui le précède; il rappelle le désir de "Saigner, ah! saigner plus encore!" Notons en passant que, selon Martinon, les quatrains à rimes croisées et les quatrains et sizains formés d'alexandrins constituent la base du lyrisme français³⁰. Laforgue privilégie cette note lyrique dans ses complaintes.

Certains schémas strophiques répétés contiennent des strophes de vers de longueurs différentes. Cette catégorie de complaintes embrasse le nombre le plus élevé d'exemples, ce qui n'est pas surprenant puisque les strophes hétérométriques sont fréquentes dans la chanson populaire.

³⁰. Philippe MARTINON, op. cit., p.2 et 5.

Selon Jean Ajalbert, à cette époque existait une rivalité entre les partisans de la vieille chanson (Béranger, Nadaud, Désaugiers, Dupont) et ceux de la nouvelle chanson (Jules Jouy, Aristide Bruant, Mac-Nab, Victor Meusy), cette dernière étant véritablement conçue pour être chantée. Elle n'hésitait pas à se servir de l'assonance, et elle refusait de se plier aux conventions de la rime et de la césure. La première, par contre, se découpait soit en quatrains symétriques, soit en "d'incommodes strophes, grosses et lourdes comme des pavés, avec un vers qui se répercut<ait> à la fin, maladroitement". Quelquefois elle était composée de vers de toutes longueurs, mais cela, sans justification³¹.

Chez Laforgue, la "Complainte-placet de Faust fils" (p.37) est constituée de quatrains formés sur le schéma métrique suivant (nous indiquons le nombre de pieds dans chaque vers): 8-8-8-4. Le schéma de la "Complainte des nostalgies préhistoriques" (p.69) est le suivant: 8-8-8-8-6. Martinon déclare que: "les strophes hétérométriques se construisent presque toujours sur deux mesures, qui sont généralement entre elles, autant que possible, dans un rapport mathématique simple"³². Cependant, Laforgue s'aventure plus loin et dans le cas de la "Complainte à

³¹. Jean AJALBERT, Mémoires en vrac au temps du symbolisme 1880-1890, Paris, Albin Michel, 1938, p.317.

³². Philippe MARTINON, op.cit., p.445.

Notre-Dame des soirs" (p.38), le schéma devient 12-12-12-12-6-7-8. L'alexandrin est aussi représenté dans la "Complainte des blackboulés" (p.79), 12-4-4-12, ainsi que dans la "Complainte des consolations" (p.81), 12-12-12-12-6. Le schéma devient 10-10-10-7-3-14 pour la "Complainte du pauvre chevalier errant" (p.73). Enfin, dans cette catégorie deux poèmes possèdent le même schéma (12-12-12-6): la "Complainte des bons ménages" (p.82) et l'"Autre complainte de Lord Pierrot" (p.85). Nous notons une forte tendance à l'abrègement en fin de strophe. Ce raccourcissement de la longueur du dernier vers de la strophe se retrouve aussi chez Hugo³³; l'effet en est d'alléger la fin de la strophe.

Parmi les strophes hétérométriques, certaines strophes sont composées d'un nombre de vers élevé, comme dans les exemples déjà cités. Nous pouvons y ajouter la "Complainte du pauvre jeune homme" (p.106), 8-8-8-8-2-4-8-8-10-8-4 et la "Complainte variations sur le mot "falot, falotte" (p.111) qui demandent des répétitions d'un même vers dans la strophe, à la manière des chansons populaires, pour créer leur effet.

Laforge n'est pas seul à expérimenter de tels procédés prosodiques. La variation de structures métriques intéresse également d'autres poètes de la même époque,

³³. Benoît de CORNULIER, "La strophe classique à la lumière des Contemplations", Revue des lettres modernes, "Hugo 2", 1988, Paris, Minard, p.122.

comme Verlaine. Alors que le début de Sagesse est surtout constitué de strophes isométriques d'alexandrins et d'octosyllabes, (nous n'y repérons qu'un exemple de strophe hétérométrique: 12-6-12-6), la troisième partie du recueil se compose de structures variées, notamment de strophes isométriques de vers de cinq, sept, neuf et même onze syllabes. Une des sections consiste en une alternance de deux types de strophes, le premier étant 5-5-13-5-5-13, et le deuxième 9-9-9-9-9³⁴. Cependant, nous constatons immédiatement que les variations sont beaucoup moins nombreuses que celles de Laforgue qui semble vouloir expérimenter le maximum de combinaisons. Banville explore également quelques variations dans les "chansons" du recueil Les Stalactites ("La Chanson du vin" 5-5-4-5-5-4 et "A une petite Chanteuse des rues" 7-3-7-7-3-7), mais ces strophes restent fixes³⁵. Laforgue, lui, sonde systématiquement les possibilités de la strophe. Dans une lettre de juillet 1885 à Charles Henry, il affirme: "J'ai insisté sur l'esthétique empirique de la complainte" (O.C., v.5, p.131-2). Le poète cherche donc son rythme dans l'élaboration concrète du maximum de combinaisons métriques différentes. Il explore aussi l'alternance bistrophique, c'est-à-dire une alternance régulière de deux types de

³⁴. Paul VERLAINE, Sagesse. Parallèlement, Paris, Garnier-Flammarion, 1977, p.85-6, IIIe partie, section VII.

³⁵. Théodore de BANVILLE, Les Stalactites, Paris, Alphonse Lemerre, 1873, p.33 et 68.

strophes (isométriques ou hétérométriques) qui possèdent chacune une structure métrique autonome.

Dans la catégorie de poèmes dont la structure rythmique se déploie sur plus d'une strophe (généralement sur deux ou trois), six complaintes s'avèrent bistrophiques. La "Complainte du pauvre corps humain" (p.91) est formée de quintils d'octosyllabes et de distiques d'hexasyllabes, l'"Autre complainte de l'orgue de barbarie" (p.71) contient des strophes de 6-6-6-6-4-4 et des distiques de sept pieds, et la "Complainte du soir des comices agricoles" (p.95) des tercets de 12-3-12 et des distiques octosyllabiques. En fait, ces distiques jouent le rôle de refrains (et nous en reparlerons), même si les répétitions sont loins d'être exactes. La deuxième strophe du schéma bistrophique constitue également un refrain (comme dans la chanson) dans d'autres exemples: la "Complainte de la fin des journées" (p.58), 10-10-10-6-12 et 3-3-3, la "Complainte du vent qui s'ennuie la nuit" formée de huitains d'octosyllabes et d'une strophe répétée 4-3-4-3-4-4-4 (p.89), et la "Complainte des grands pins dans une villa abandonnée" (p.99) composé de quatrains et de distiques d'alexandrins qui encadrent une strophe répétée 8-8-8-3. La dissonance des rythmes qui en résulte permet au poète d'explorer et de contraster un monde lyrique et un monde quotidien, prosaïque.

La structure rythmique se déploie sur trois strophes dans la "Complainte des mounis du Mont-Martre" (p.118): 10-10-5-10-10 et 8-8-8-8-8 et 4-4-4-4. Dans la "Complainte des pianos qu'on entend dans les quartiers aisés" (p.46), elle se développe à travers quatre strophes, dont trois isométriques et une hétérométrique: 12-12-12-12 et 8-8 et 4-4 et 7-7-8-8.

Les autres complaintes possèdent des formules encore plus complexes. En général, non seulement sont-elles dotées d'un schéma strophique qui se répète, mais elles contiennent l'insertion d'autres types de strophes. Quelquefois les complaintes sont formées uniquement de diverses strophes isométriques ou hétérométriques ajoutées les unes aux autres sans répétition. Un exemple du schéma régulier avec l'ajout de strophes qui n'appartiennent pas à la structure régulière est celui de la "Complainte propitiatoire à l'inconscient" (p.35) où le schéma 8-8 et 12-12-12-12 se répète quatre fois, mais deux strophes y sont ajoutées à la fin: 10-10 et 8-4. Dans ces cas, Laforgue semble vouloir contester les constatations de Becq de Fouquières selon qui:

Le poème peut se diviser en un certain nombre de périodes inégales entre elles; mais les rapports de ces parties au tout ne sont point indifférents; ils doivent être proportionnels aux subdivisions logiques de la pensée générale.³⁶

³⁶. BECQ de FOUQUIERES, Traité général de versification française, Paris, Charpentier, 1879, p.345.

Les dernières strophes se présentent comme une conclusion aux propos du locuteur, ce qui justifie leur structure nouvelle. Cependant, cela ne s'avère pas le cas dans les quelques exemples de strophes libres que nous allons voir.

Deux poèmes, "Complainte des voix sous le figuier boudhique" (p.40) et "Complainte des formalités nuptiales" (p.75), sont composés de strophes libres, c'est-à-dire que les structures strophiques ne se répètent pas; la forme de chaque strophe varie, car le poète se concentre sur la continuité du dialogue entre les voix (communiantes, voluptantes, paranymphe, jeunes gens, et le figuier) dans le premier cas, et entre "lui" et "elle" dans l'autre. La "Complainte de Lord Pierrot" (p.83) qui est présentée en forme de dialogue appartient également à cette catégorie.

Cette analyse détaillée des variantes dans la structure strophique des complaintes nous amène à nous demander pourquoi Laŕorgue explore toutes ces possibilités. Il dépasse, en effet, en complexité les combinaisons et agencements exploités par la chanson populaire. Ses complaintes deviennent plutôt "savantes"; et il serait difficile de les retenir par coeur pour les chanter ou les répéter. Ces complaintes ne possèdent pas toutes les caractéristiques des chansons populaires, même si elles en contiennent certaines, comme les refrains; l'analyse métrique nous le confirmera. Examinons d'abord cette même

question de schémas strophiques dans le deuxième recueil de cette période.

Schéma strophique de l'Imitation de Notre-Dame la Lune

La composition strophique des poèmes de L'Imitation de Notre-Dame la Lune apparaît plus simple que celle des Complaintes. Dans L'Imitation nous trouvons en général des poèmes à nombre de vers par strophe et surtout à nombre de pieds fixes et invariables à travers tout le poème. Parmi les vingt-deux qui composent ce recueil, les poèmes en alexandrins et en octosyllabes sont les plus courants. On y trouve aussi des vers de quatre, neuf ou dix syllabes. Le quatrain est souvent employé comme schéma strophique, ainsi que le tercet et le quintil.

Les poèmes composés d'alexandrins ("Un mot au soleil pour commencer" (p.135), "Climat, faune et flore de la lune" (p.141), "Pierrots (scène courte mais typique)" (p.151), "Etats" (p.166), "La lune est stérile" (p.167) et le poème "Nobles et touchantes divagations sous la lune" (p.172) présentent des descriptions et des affirmations concernant le monde lunaire ou s'y adressant. Les poèmes composés d'octosyllabes ("Guitare" (p.144), "Dialogue avant le lever de la lune" (p.161), "Lunes en détresse" (p.163), "Petits mystères" (p.164) et "Nuitamment" (p.165)) sont plus intimes et leur rythme est plus rapide et plus léger. Nous repérons aussi d'autres comptes de syllabes: "Litanies

des premiers quartiers de la lune" (p.137) et "Litanies des derniers quartiers de la lune" (p.176), en vers de quatre pieds, presque moqueurs, "Jeux" (p.175), neuf pieds, et "Clair de lune" (p.140) et "Au large" (p.139), dix pieds.

Quelques poèmes possèdent des schémas strophiques plus complexes, notamment les poèmes mettant en scène les Pierrots. Le premier "Pierrots" (p.145) contient sept quatrains octosyllabiques, huit quatrains d'hexasyllabes et enfin quatorze quatrains octosyllabiques. Le deuxième "Pierrots" (p.150) est formé de quatre quatrains 12-12-12-8. "Locution des Pierrots" (p.153) est composé de strophes hétéroclites: trois quatrains 10-7-7-10, quinze quatrains octosyllabiques, trois quatrains décasyllabiques, etc. Le poème "Stérilités" (p.169) comprend trois strophes de cinq vers 7-3-7-7-7. Laforgue n'est pas réticent à l'utilisation du rythme impair. Philippe Martinon remarquait déjà que l'impair était important pour les symbolistes:

Verlaine avait recommandé les rythmes impairs et donné l'exemple. Il fut suivi non seulement par les symbolistes, mais aussi par Richépin, qui, comme lui, à l'aide des vers de neuf et onze, put innover à son aise. Toutefois, ces vers ne paraissent pas avoir beaucoup d'avenir. Les symbolistes firent autre chose; ils s'ingénierent, dans leurs recherches musicales, à associer, croiser ou embrasser des vers dont les mesures ne différaient que d'une syllabe, comme neuf et huit, ou huit et sept.³⁷

Laforgue s'apparente ainsi à Verlaine par l'usage de vers impairs, mais il se montre d'abord intéressé par les

³⁷. Philippe MARTINON, op. cit., p.76.

variations de ces vers et ensuite par leur effet. La métrique, et surtout les variations métriques, inspirées par celles de la chanson populaire, sont d'une importance capitale pendant cette période. Mais Laforgue ne s'inspire pas uniquement de la métrique des chansons populaires, il s'inspire de toutes leurs composantes, et une des composantes fondamentales de la chanson est le refrain.

Définition du refrain

Les médiévistes distinguent entre les chansons à refrain, où le même refrain est répété après chaque strophe, et les chansons avec des refrains, où le refrain varie après chaque strophe. Ces dernières proviennent de la tradition littéraire, par opposition aux premières qui proviennent de la tradition orale.³⁸

Conrad Laforte, dans son étude de la chanson appelée folklorique, propose une classification plus élaborée du refrain, soit d'après la forme, soit d'après le sens. Il existe trois cas dans les deux catégories:

- d'après la forme :

1/ Le refrain peut constituer avec le couplet une structure strophique. 2/ Le refrain ne fait pas partie de la strophe mais forme à lui seul une seconde strophe plus ou moins longue d'un vers, d'un distique, d'un tercet, etc. 3/ Le

³⁸. Conrad LAFORTE, Survivances médiévales dans la chanson folklorique, Québec, Presses de l'université Laval, 1981, p.18.

refrain est précédé d'un vers signal, c'est-à-dire d'un vers ou d'une syllabe ou plus qui sépare les deux formes ("Oh!).

- d'après le sens:

1/ Les refrains qui renforcent le sens de la chanson. 2/ Les refrains qui ont un sens indépendant de celui du scénario. 3/ Les refrains onomatopéiques.³⁹

Dans notre étude, nous distinguerons entre les refrains et répétitions et les structures répétitives des poèmes. Ces dernières seront considérées dans le contexte de la syntaxe. Les refrains proprement dits composent une strophe ou en font partie et se répètent soit à intervalles réguliers à la même position dans la strophe, soit avec de légères variations. Lorsque la variation entre vers qui occupent la même position dans le schéma strophique est trop grande, ou lorsque les vers répétés changent de place dans la strophe, nous en parlons dans la perspective des structures répétitives. La répétition est un phénomène de reprise d'un vers ou d'une partie de vers tel quel ou avec variations. Ce vers ne remplit pas les conditions du refrain puisqu'il est varié et/ou ne se répète pas à intervalles réguliers. Cependant, il peut, dans certains cas, créer l'effet d'un refrain.

³⁹. Conrad LAFORTE, Poétiques de la chanson traditionnelle française, p.119.

Les refrains

Les poèmes à refrains comme tels ne sont pas très nombreux pour un recueil qui s'intitule Les Complaintes. Cependant, si nous y ajoutons les poèmes avec refrain, c'est-à-dire les répétitions de vers et de schémas strophiques complexes, nous couvrons presque tous les poèmes dans le recueil.

Laforque avait utilisé les ressources du refrain dès ses premiers poèmes. Parmi ceux-ci, nous trouvons deux poèmes à refrain répété après chaque strophe, dans le premier cas huit fois en tout, et dans le deuxième cinq fois:

O convoi solennel des soleils magnifiques,
 Nouez et dénouez vos vastes masses d'or,
 Doucement, tristement, sur de graves musiques,
 Menez le deuil très-lent de votre soeur qui dort.
 ("Marche funèbre pour la mort de la Terre", p.338)

L'effet créé par ce long refrain renforce la lenteur, la monotonie et la solennité du poème. Dans le deuxième exemple, un refrain plus court rappelle la présence des morts:

Ils hurlent en sifflant et l'ardente rafale
 Emporte les éclats de leur voix sépulcrale.
 ("La chanson des morts", p.376)

Ces alexandrins contrastent avec les hexasyllabes des strophes qu'ils suivent; le refrain ralentit donc le mouvement du poème.

D'autres poètes, notamment Jean Richepin, se servent de refrains comme facteur de régularité pour composer des

"chansons" littéraires. "Le Fou" de La Chanson des gueux contient un refrain bâti sur des répétitions:

Ah! qui donc m'achètera
 Mon joli piège,
 Mon joli piège?
 Ah! qui donc m'achètera
 Mon joli piège à rat?

Le refrain des "Vrais gueux" imite le parler populaire:

Qui qu'est gueux?
 C'est-il nous
 Ou ben ceux
 Qu'a des sous?⁴⁰

Dans le recueil Les Complaintes, le refrain varie toujours légèrement à travers le poème, ce qui trahit son origine littéraire. Dans certains cas, une des variations du refrain est reprise, comme dans la "Complainte des Mounis du Mont-Martre" (p.118). La première et la dernière version du refrain sont:

Voici le soir,
 Grince, musique
 Hypertrophique
 Des remontoires!

Cependant, dans la deuxième et troisième version, les deux premiers vers sont variés:

Sûrs, chaque soir,
 De la musique
 Hypertrophique
 Des remontoirs!

Dans la "Complainte du vent qui s'ennuie la nuit" (p.89), dont le titre montre déjà des rimes intérieures, la

⁴⁰. Jean RICHPIN, La Chanson des gueux, Paris, Eugène Fasquelle, 1928, p.18 et 36.

variation du refrain conserve les mêmes rimes. Les deux premières versions du refrain donnent :

Le vent assiège
 Dans sa tour,
 Le sortilège
 De l'Amour;
 Et, pris au piège,
 Le sacrilège
 Geint sans retour.

Ensuite, le refrain devient :

O vent, allège
 Ton discours
 Des vains cortèges
 De l'humour;
 Je rentre au piège,
 Peut-être y vais-je
 Tuer l'Amour!

Les rimes conservées dans ces vers courts permettent de maintenir des sonorités assez semblables pour que le lecteur y reconnaisse un refrain. Les variations sont encore plus nombreuses dans la "Complainte du pauvre corps humain" (p.91). La première et la troisième fois que le refrain est énoncé il dit: "Voyez l'homme, voyez! / Si ça n'fait pas pitié!" La deuxième et la quatrième énonciations donnent: "Et sa compagne! allons, / Ma bell', nous nous valons." La cinquième énonciation devient: "Oh! ce couple, voyez! / Non, ça fait trop pitié." La dernière explique: "Nature est sans pitié / Pour son petit dernier." Tous ces refrains créent l'effet d'une deuxième voix, ou d'un deuxième locuteur dont le rôle serait de commenter ce qui est énoncé. Une certaine bivocalité est ainsi construite.

Les refrains dans la "Complainte des pianos qu'on entend dans les quartiers aisés" (p.46) sont développés de manière encore plus complexe. A chaque reprise, ils varient légèrement, selon une de deux variantes. La première variante est:

"Tu t'en vas et tu nous laisses,
Tu nous laiss's et tu t'en vas,
Défaire et refaire ses tresses,
Broder d'éternels canevas."

La deuxième variante donne:

"Tu t'en vas et tu nous quittes,
Tu nous quitt's et tu t'en vas!
Couvent gris, choeurs de Sulamites,
Sur nos seins nuls croisons nos bras."

La troisième et la cinquième versions du refrain reprennent les deux premiers vers de la première version, suivis de:

- La source des frais rosiers baisse,
Vraiment! Et lui qui ne vient pas...
- Que ne suis-je morte à la messe!
O mois, ô linges, ô repas!

La quatrième version du refrain reprend les deux premiers vers de la deuxième version, suivis de:

Mais tu nous reviendras bien vite
Guérir mon beau mal, n'est-ce pas?

Dans l'ordre, les différentes versions marquent une progression et ici une deuxième histoire se noue en marge de la première. De même, dans le poème "Autre complainte de l'orgue de barbarie" (p.71) le refrain constitue un dialogue, avec une répétition du deuxième vers à chaque fois en conjonction avec un changement du premier vers, à partir du modèle:

-Bien sûr. C'est ce que je veux.
Ah! Je suis-t-il malheureux!

Les autres versions conservent le deuxième vers et les premiers vers deviennent: "-Après? qu'est-ce qu'on y peut?", "-Eh bien! Aimerais-tu mieux...", "Ah! ça qu'est-ce que je veux?", "Enfin! quels sont donc tes vœux?" La progression est ainsi mise en évidence, mais toutes les variantes sont des commentaires qui se rattachent à la strophe en question sans pour autant en faire partie.

Enfin, dans plusieurs cas, le refrain est légèrement varié d'une fois à l'autre, mais les sonorités sont proches et les vers sont généralement assez courts (de quatre pieds au maximum):

Maints ciboires
De déboires,
Un encor!
[...]

Offertoire,
En mémoire
D'un consort.
[...]

Pauvre histoire!
Transitoire
Passe-port?
[...]

Vomitoire
De la Foire,
C'est la mort.
("Complainte de la fin des journées", p.58)

La syntaxe du raccourci est ici exploitée. Le même phénomène se reproduit dans la "Complainte de l'oubli des morts" (p.104). L'imitation par sonorités donne une touche impressionniste à la répétition. Enfin, dans la "Complainte

propitiatoire à l'Inconscient" (p.35), le refrain, si nous pouvons parler de refrain, est constitué d'une parodie du "Notre père". Les variantes sont alors assez différentes entre elles, mais facilement reconnaissables comme suite pour le lecteur:

O Loi, qui êtes parce que Vous Etes,
Que Votre Nom soit la Retraite![...]

Que votre inconsciente Volonté
Soit faite dans l'Eternité! [...]

Non, rien; délivrez-nous de la Pensée,
Lèpre originelle, ivresse insensée

Ici, nous choisissons de parler de refrain car l'exemple est un cas particulier dans le sens où tout le monde connaît la version originale de cette prière. Une attente est donc produite chez le lecteur, comme dans le cas des refrains répétés sans ou avec de légères variations.

Un certain nombre de répétitions dans les Complaintes font aussi partie de la structure des strophes. Il s'agit souvent du ou des derniers vers de chaque strophe. Dans la "Complainte d'un certain dimanche" (p.52), les neuvième et dixième vers, les derniers de chaque strophe, sont répétés avec variations: "Ah! jusqu'à ce que la nature soit bien bonne, / Moi je veux vivre monotone" ou "Faudra-t-il vivre monotone?" ou "Tâchons de vivre monotone". Dans la "Complainte variations sur le mot "falot, falotte" (p.111), le premier vers de chaque strophe est "Falot, falotte!", et le septième et dernier "Falot! falot!". De même dans la "Complainte des complaintes" (p.130), le

huitième et dernier vers de chaque strophe est une interrogation: "Pourquoi? pourquoi". A la fin de la troisième et dernière strophe, une légère variation typographique se présente: "POURQUOI! -Pourquoi?" Ces répétitions créent l'effet d'un refrain ou d'une récurrence précise dans le texte.

Dans la "Complainte à Notre-Dame des soirs" (p.38), le sixième et avant-dernier vers est répété avec de légères modifications: "O Notre-Dame des Soirs", "Oui, Notre-Dame des Soirs", "Ah! Notre-Dame des Soirs", et "Notre-Dame, Notre-Dame des Soirs". Enfin, dans la "Complainte de l'époux outragé" (p.109), les répliques sont alternées entre le mari et la femme. Le deuxième des trois vers de la réplique du mari est toujours "Corbleu, ma moitié!" et le deuxième vers de la femme se répète aussi: "Mon Dieu, mon ami". De plus, dans le cadre d'une réplique, le troisième vers répète exactement le premier.

Dans un dernier exemple, la "Complainte du foetus du poète" (p.55), l'expression "En avant!" est reprise au début d'une strophe sur deux, ainsi que dans l'avant-dernier vers de l'avant-dernière strophe, juste avant le vers "Ah! maman..." Ces répétitions deviennent une particularité de l'écriture de Laforgue à ce moment. Elles se transforment en touches impressionnistes ou en commentaires bivocaliques qui élargissent la perspective du poème.

Néanmoins, certaines répétitions sont plus complexes. Dans la "Complainte du pauvre jeune homme" (p.106), le poète indique "sur l'air populaire "Quand le bonhomme' revient du bois"". Les deux premiers vers de chacune des quatre premières strophes sont exactement identiques: "Quand ce jeune homme' rentra chez lui". Les deux premiers vers de la cinquième strophe reprennent: "Lors, ce jeune homme aux tels ennuis", ce qui caractérise le jeune homme, plutôt que le moment temporel. Dans la sixième strophe nous trouvons: "Quand les croq'morts vinrent chez lui", nouvelle situation temporelle. De plus, le sixième vers de toutes les strophes est une répétition des substantifs du cinquième vers avec un qualificatif en supplément. Le neuvième vers de toutes les strophes, suivant la tradition, articule le refrain onomatopéique "digue dondaine, digue dondaine", et le onzième vers "Digue dondaine, digue dondon!". Enfin, pour ajouter à la complexité des répétitions, le dixième vers de chaque strophe de ce poème est un retour du huitième vers. Ces répétitions ne se suivent pas immédiatement, et la répétition ne s'avère pas exacte, ce qui rend la complainte plus complexe. Ce faisant, Laforgue suit le patron rythmique de la chanson indiquée.

Dans quelques poèmes de Laforgue, l'organisation strophique est telle que nous pouvons parler de structure répétitive. La "Complainte de l'orgue de barbarie" (p.50),

par exemple, encadrée des deux strophes que nous avons vues, est pour le reste structurée par l'alternance de deux strophes, la première étant un quatrain de vers de cinq pieds, et la deuxième deux vers décasyllabiques. L'alternance des deux types de strophes se poursuit ainsi et les deux vers de dix pieds donnent l'illusion d'un refrain: certaines strophes concordent au niveau de la syntaxe puisque elles sont formées d'énumérations, mais ce n'est pas le cas de toutes.

La "Complainte de l'automne monotone" est bâtie sur l'alternance entre des sixains hétérosyllabiques et des quintils de vers de quatre pieds. Dans la "Complainte de l'ange incurable" (p.67), deux distiques en alexandrins se suivent et viennent ensuite deux vers 3-2 ou dans les deux derniers cas 3-3. L'impression de refrain est également produite par les deux vers octosyllabiques qui suivent des tercets de 12-3-12 dans la "Complainte du soir des comices agricoles" (p.95). Toutes les répétitions bâtissent alors un texte complet avec reprises et légères variations.

Rythme de la chanson populaire

Nous pouvons affirmer que Laforgue avait un sens aigu du mètre et du rythme, car ses remarques au sujet de ses contemporains sont très justes à cet égard. Dans les Mélanges posthumes, il note chez Baudelaire "l'alexandrin à rimes plates" et "le vers qui *enchasuble* en ses plis

lamés de mots cassants en té la pensée subtile" (M.P., p.115). Sa critique de Corbière est précise:

Dans une pièce six masculines viennent après deux féminines puis la pièce reprend son alterné régulier. -Souvent ces vers ont une syllabe en trop ou en pas assez. Cependant jamais une pièce tout en féminines ou tout en masculines. Les mots en ion ont tantôt une tantôt deux syllabes, cependant, il n'osera jamais faire rimer un singulier avec un pluriel. Rien de rythmes voulus, sauf un son net renversé. (M.P., p.124)

Il remarque aussi "ces tas d'alexandrins qui sans raison, par ci par là, n'ont que onze syllabes" (M.P., p.121).

Dans ses Complaintes, Laforgue se sert de quelques chansons populaires connues ou qui semblent familières au lecteur. Dans deux cas, le poète encadre sa complainte de parties de chansons familières composées de vers brefs exprimant des considérations succinctes. Les première et dernière strophes de la "Complainte des cloches" (p.97) sont presque identiques:

Bin bam, bin bam,
Les cloches, les cloches,
Chansons en l'air, pauvres reproches!
Bin bam, bin bam,
Les cloches en Brabant!

La seule différence entre les deux strophes consiste en une petite note ironique de l'auteur ajoutée à la fin de la dernière strophe: "1. Et ailleurs". La répétition et l'exploitation de mots onomatopéiques contribuent à la simplicité de la syntaxe. De plus, le texte contenu entre ces deux strophes suit un rythme régulier qui se répète et qui est celui de la chanson populaire.

Ainsi, la première strophe de la "Complainte de cette bonne lune" (p.44-5) présente un pastiche du "Pont d'Avignon":

Dans l'giron
Du Patron,
On y danse, on y danse,
Dans l'giron
Du Patron,
On y danse tous en rond.

La dernière strophe constitue une nouvelle variation de ces courts vers qui contiennent un taux élevé de redondance:

Sous l'plafond
Sans fond
On y danse, on y danse,
Sous l'plafond
Sans fond
On y danse tous en rond.

Les propositions ne sont ni longues, ni compliquées. Encore une fois, le texte de ce poème formé d'octosyllabes est basé sur le rythme récurrent de la chanson populaire. La "Complainte de l'orgue de Barbarie" (p.50) débute et se termine avec la même strophe, ce qui donne une impression de monotonie, à l'exception du deuxième vers qui devient: "Scie autant que Souffre-Douleur".

L'emploi et la transformation par Laforgue de chansons populaires connues est examiné par Yves-Alain Favre. Il insiste sur la composante rythmique ainsi que mélodique apportée par "Sur le pont d'Avignon" dans la "Complainte de cette bonne lune" dont nous avons parlé, "Nous n'irons plus au bois" dans la "Complainte du printemps", "Au clair de la lune" et "Il pleut bergère" dans la "Complainte du pauvre

jeune homme" (où le poète spécifie "sur l'air populaire: "Quand le bonhomme revint du bois")), qui assume le rythme de la chanson populaire (p.106), et par "Tu t'en vas et tu nous laisses" dans la "Complainte des pianos"⁴¹. Le découpage de cette syntaxe simple sans longs détours crée le rythme.

Dans le texte de la "Complainte de l'époux outragé", l'auteur indique "sur l'air populaire "Qu'allais-tu faire à la fontaine?" Les répliques sont alternées entre mari et femme et le troisième vers de chaque réplique réitère toujours le premier. Les répétitions se découvrent nombreuses et constantes et elles bâtissent le rythme.

Quelques autres complaintes doivent être ajoutées à ce répertoire puisqu'elles manifestent un rythme proche de celui de la chanson populaire. La "Complainte du roi de Thulé" (p.93), la "Complainte de l'oubli des morts" (p.104), et la "Complainte variations sur le mot "falot, falotte"" (p.111) ont toutes un rythme simple et répétitif et elles contiennent un récit; ce sont des chansons narratives. Certaines répétitions de vers sont également comprises dans ces complaintes. On sait que les répétitions sont importantes comme technique mnémonique dans la chanson populaire: elles permettent de retenir le rythme de la chanson et de se concentrer sur le contenu.

⁴¹. Yves-Alain FAVRE, "Composition et signification des Complaintes", dans James HIDDLESTON, Laforque aujourd'hui, Paris, José Corti, 1988, p.101, n.17.

Le rythme du parler populaire

Dans son étude du vers libre symboliste, Morier affirme que le rythme est expressif: il permet de transmettre un contenu pathétique et "il libère une charge sentimentale, un trop-plein du coeur qui n'arriverait pas à s'épancher assez vite au gré de l'écoulement régulier du mètre"⁴². Le rythme est le mouvement particulier du vers. L'allure des vers de Laforgue, à l'exception des quelques textes étudiés qui s'appuient sur la chanson populaire, apparaît souvent prosaïque, comme le note François Ruchon au sujet des alexandrins de Laforgue. Ruchon explique que les alexandrins sont soit "dénudés de rythme" (et cela est le cas le plus fréquent), soit plus réguliers. Ces vers servent à transmettre l'imperfection des sentiments et des êtres⁴³. En effet, pour Mazaleyrat, tout poète cherche "la structure rythmique la plus propre à mettre en valeur sa création"⁴⁴. Si dans sa première période Laforgue s'attaque à la concordance syntaxe - mètre, dans cette deuxième période, le problème du lien entre les segments rythmiques constitutifs du vers prend le dessus.

⁴². Henri MORIER, Le Rythme du vers libre symboliste, v.1, Genève, Les Presses académiques, 1943, p.48.

⁴³. François RUCHON, Jules Laforgue, Genève, Albert Ciana, 1924, p.186.

⁴⁴. Jean MAZALEYRAT, Eléments de métrique française, Paris, Armand Colin, 1974, p.40.

Il existe donc un autre rythme dans les Complaintes que celui de la chanson populaire. Ces chansons sont écrites en langue populaire mais, chez Laforgue, les paroles ne sont pas toujours "chantées". En effet, un certain nombre de vers boitent et relèvent clairement d'un langage parlé. Ces poèmes s'apparentent moins aux chansons populaires (à un langage qui pourrait être facilement chanté) qu'à un parler populaire qu'ils cherchent souvent à imiter. En effet, ces poèmes se situent plus près du langage prosaïque que de la chanson:

-Elles! ramper vers elles d'adoration?
 Ou que sur leur misère humaine je me vautre?
 Elle m'aime, *infiniment*! Non, d'occasion!
 Si non *moi*, ce serait *infiniment* un autre!
 ("Complainte propitiatoire à l'Inconscient", p.35)

De plus, la ponctuation sert souvent à renforcer les haltes et les hésitations de ces vers: "Mon pauvre vieux, il le faut pourtant! et puis, va, / Vivre est encor le meilleur parti ici-bas." (p.68) Les insertions comme "va" constituent un premier indice du langage parlé (nous en reparlerons) et le rythme de celui-ci n'est point régulier. Nous sentons que les vers forment des paroles dites et non chantées à un interlocuteur (peut-être absent):

Introïbo, voici l'Epoux!
 Hallali! songe au pôle, aspire;
 Je t'achèterai des bijoux,
 Garde-moi ton ut de martyre...
 Quoi! bébé bercé, c'est donc tout?
 Tu n'as plus rien à dire?
 ("Complainte des noces de Pierrot", p.88)

Quelquefois une deuxième voix semble répondre, ce qui varie encore le rythme:

Mais, Elle est ton bonheur! -Non! je suis trop immense
Trop chose. Comment donc! mais ma seule présence
Ici-bas, vraie à s'y mirer, est l'air de Tout:
De la Femme au Silence!
("Complainte des consolations", p.81)

Les pauses et les précisions dans la chanson sont traduites par la disposition spatiale des vers sur la page, dont les enjambements. Laforque privilégie un rythme familier et prosaïque pour exprimer des paroles qui se constituent. Un effet de spontanéité est ainsi créé.

Les enjambements et le découpage métrique

Pour Jean-Pierre Richard, la prosodie de la complainte devient un "battement maladif et obstiné"⁴⁵. Ce rythme est créé en partie à l'aide des enjambements qui produisent une tension entre découpage syntaxique et découpage métrique. Les enjambements brisent la régularité du vers et imposent un nouveau rythme qui ici est souvent plus prosaïque:

L'Homme et sa compagne sont serfs
De corps, tourbillonnants cloaques
Aux mailles de harpes de nerfs
Serves de tout et que détraque
Un fier répertoire d'attaques.
("Complainte du pauvre corps humain", p.91)

Lorsque le lecteur est obligé de compléter le sens d'un vers en le liant à un autre, la métrique et la syntaxe s'opposent. Le rythme peut varier tellement dans ces poèmes

⁴⁵. Jean-Pierre RICHARD, "Le sang de la complainte", Poétique 40, nov. 1979, p.488.

qu'il doit se recréer presque à chaque vers, et il devient alors hésitant:

Ma complainte n'a pas eu de commencement,
Que je sache, et n'aura nulle fin; autrement,
Je serais l'anachronisme absolu. Pullule
Donc, azur possédé du mètre et du pendule!
("Complainte du temps et de sa commère l'espace",
p.114)

Le rythme n'est plus celui de l'allure oratoire; il ne traduit plus un long développement raisonné philosophique comme dans la période du Sanglot de la terre, mais plutôt une réflexion qui se déroule au moment même de son énonciation. Les hésitations et changements de rythme traduisent la spontanéité du processus en action.

Les coupes métriques sont exploitées pour varier les vers. La diversité des coupes, en conjonction avec les enjambements, ne fait que renforcer la dimension parlée des vers des Complaintes. En fait, Laforgue multiplie les vers volontairement maladroits et boiteux. La ponctuation change le rythme et souligne l'emplacement des coupes: " -Dans l'orgue qui par déchirements se châtie, / Croupir, des étés, sous les vitraux, en langueur" (p.35). Voici un exemple de l'effet combiné de l'enjambement et d'une ponctuation expressive:

-Crucifier l'infini dans des toiles comme
Un mouchoir, et qu'on dise: "Oh! l'Idéal s'est tu!"
Formuler Tout! En fugues sans fin dire l'Homme!
Etre l'âme des arts à zones que veux-tu?
("Complainte propitiatoire à l'inconscient", p.35)

La variété des coupes qui se suivent dans une strophe et même dans un poème peut être très grande. Par exemple, un alexandrin 8-4 est suivi d'un alexandrin 7-5: "Et si ta dignité se cabre? à deux genoux, / Nous te fermerons la bouche avec des bijoux" (p.42). Le mouvement des coupes exprime souvent un sentiment particulier:

Menez l'âme que les Lettres ont bien nourrie,
Les pianos, les pianos, dans les quartiers aisés!
Premiers soirs, sans pardessus, chaste flânerie,
Aux complaints des nerfs incompris ou brisés.
("Complainte des pianos qu'on entend dans les
quartiers aisés", p.46)

Le rythme des strophes hétérométriques est déjà varié, mais les diverses coupes à l'intérieur de chaque vers renforcent le mouvement particulier qui y est évoqué. Le mouvement en question est celui du fœtus à l'approche de la naissance:

En avant!
Sauvé des steppes du mucus, à la nage
Têter soleil! et soûl de lait d'or, bavant,
Dodo à les seins dorloteurs des nuages,
Voyageurs savants!
("Complainte du fœtus de poète, p.55)

La structure laforguienne se rapporte toujours au contenu de la complainte.

Dans L'Imitation, le découpage métrique continue de montrer une grande variété, mais pas autant que dans les Complaintes. L'enjambement est toujours utilisé, et la valeur expressive de la ponctuation aussi: "Et, nuits! que partout la même Ame! En est-il une / Qui n'aboie à l'Exil ainsi qu'un chien perdu?" (p.172) De même, le rythme est quelquefois haletant:

-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...
 ("Un mot au soleil pour commencer", p.136)

En général, cependant, la régularité est maintenue, ce qui met en relief le contenu thématique de la blancheur, ainsi que le personnage omniprésent de Pierrot.

Enfin, il faut noter un autre aspect de la métrique de Laforgue. L'enjambement joue en même temps un deuxième rôle: il montre le caractère poétique de ces textes en soulignant une figure de rhétorique:

Le vent s'époumonne
 A reverdir la bûche où mon grand coeur tisonne
 ("Complainte de l'automne monotone", p.65)

Mon Coeur est un désert altéré, bien que soûl
 De ce vin revomi, l'universel dégoût.
 ("Complainte-litanies de mon sacré coeur", p.120)

Où l'Etat tient gratis les fils de la soupape
 D'échappement des apoplectiques Cosmos!
 ("La lune est stérile", p.167)

[...] et les bonnes prairies
 Blanches des traversins rafraîchissant leur creux
 ("Les linges, le cygne", p.171)

De cette façon, Laforgue renforce un effet ou en crée un autre.

Disons, en conclusion, qu'à la suite de Baudelaire et d'autres, Laforgue, tout en restant conscient des techniques poétiques traditionnelles, tente des combinaisons métriques et même strophiques nouvelles. Il s'aventure de plus en plus dans l'expérimentation: il varie strophes, mouvements rythmiques, et coupes. A première vue,

nous pouvons penser qu'il s'attache au rythme de la chanson populaire, mais en réalité, il utilise plus souvent le rythme spontané et quelquefois hésitant du langage oral. Cela est vrai aussi bien au niveau rythmique qu'au niveau métrique. Enfin, ce qui est impressionnant et innovateur chez lui est sa volonté d'essayer toutes les combinaisons possibles pour pouvoir créer une variété, un contraste, et surtout une expressivité nouvelle.

Chapitre 5

Le Masque de Pierrot

Dans la deuxième période de l'écriture de Laforque, Pierrot est un personnage qui prédomine, surtout dans Les Complaintes, et il devient la marionnette que l'auteur fait gesticuler. Ce dernier contrôle son personnage et le personnage devient donc le masque derrière lequel l'auteur peut se cacher. Dans L'Imitation de Notre-Dame la Lune, les images et les allusions lunaires prédominent¹. Cependant, ces deux recueils sont liés par un mode ironique et une certaine voix ironique, qui trouve son incarnation la plus juste dans le personnage de Pierrot et qui permet une distanciation de l'auteur par rapport à son texte.

Le poète cherche à exploiter tous les aspects de ce personnage. Pour ce faire, il établit un portrait du personnage d'abord basé sur le stéréotype de Pierrot, et il explore ensuite ses propres variantes, par rapport à la fonction qu'assume le personnage. L'ironie dans sa poésie passe par l'utilisation d'un style lyrique en conjonction avec un style prosaïque. Pierrot a aussi droit à une voix

¹. Notons en passant l'importance de cette lune pour Laforque qui avait publié cette description dans la Revue parisienne du 4 mai 1879:

Je vaguais par le boulevard avec les allures graves qui me caractérisent. Huit heures venait de sonner à la Sorbonne; tout dormait dans le vieux Paris. La lune ressemblait à une belle médaille neuve; j'en étais intrigué. (Pages de la quête, p.97)

et le lecteur découvre que les paroles de ce dernier sont souvent constituées de clichés. Enfin, un nouveau métalangage est exploré par l'entremise de Pierrot.

Historique de Pierrot

Pierrot est un personnage déjà connu dans la tradition littéraire, mais il provient en réalité de la culture populaire, et existait en images bien avant d'être capté par des textes écrits. Champfleury évoquait ainsi la force des images populaires:

L'image populaire gravée pour le peuple parlait au peuple. Le châtiment du crime, le souvenir des traits héroïques y étaient tracés en colorations voyantes. Cet enseignement était clair, visible, rapide. La bonne humeur recouvrait la leçon de morale.²

Le personnage de Pierrot possède de multiples facettes, depuis son apparition dans la commedia dell'arte en passant par les pantomimes françaises, jusqu'à sa présence dans la littérature française de la fin du dix-neuvième siècle. Les caractéristiques du personnage le rattachent d'abord à un monde merveilleux, éloignant ainsi le lecteur du quotidien. Ensuite, Pierrot est souvent un intrus qui se moque de l'autre ou le ridiculise par le biais du renversement de rôles. Enfin, Pierrot juge et renie le monde ou la tradition en exposant leurs failles.

². CHAMPFLEURY, pseud. de Jules FLEURY, Histoire de l'imagerie populaire, Paris, E. Dentu, 1869, p. xxii.

Pour les anthropologues, le Pierrot provient du clown qui existait dans différentes sociétés et qui se moquait de ses rites. Le clown rituel se définit comme une "projection dans le mythe du magicien qui viole le tabou pour satisfaire aux besoins de sa collectivité"³. Ce clown avait le droit d'enfreindre les règles de la société pour apaiser le groupe social (par procuration). Cependant, le clown de la société ne ressemble pas exactement au clown ou au Pierrot dans l'art, mais les deux occupent une position privilégiée qui permet une distanciation. Chez Laforgue, Pierrot emploie le langage clownesque de la dérision.

Dans le domaine artistique, la commedia dell'arte improvisait des scènes et des pièces comiques dans lesquelles jouaient certains personnages connus et typés, dont Pedrolino. Pierrot provient de ce Pedrolino au visage blanc poudré, un des masques mineurs sans fixité de caractère pour lequel il n'existait pas encore de structures comiques établies.

En France, le rôle de Pierrot évolue peu avant l'arrivée sur la scène française du grand mime Deburau (1796-1846). Le rôle de Pierrot est alors interchangeable avec celui du personnage de Gilles, comme l'explique Robert Storey. Le personnage était alors l'incarnation du

³. Laura MAKARIUS, "Clowns rituels et comportements symboliques", Diogenes, n.69, 1970, p.49.

paresseux, du glouton, et du lâche, sans sexualité, qui jouait le rôle de valet ou de cousin d'Arlequin⁴.

Dans les années 1820, des développements cruciaux de la pantomime sont incorporés dans la tradition. La pantomime devient alors moins acrobatique et en même temps moins sérieuse qu'avant. De plus, Pierrot remplace Arlequin comme vedette du spectacle⁵.

Du point de vue littéraire, entre 1820 et 1860, les scénarios comiques ainsi que les descriptions de saltimbanques et de cirques abondent. Les romanciers exploitent ces données pour ajouter de la couleur locale à leurs récits. Ainsi, les Pierrots et les clowns mis en scène par les poètes de la fin du dix-neuvième siècle font déjà partie d'une longue tradition et sont même des personnages stéréotypés⁶.

Néanmoins, à la suite des pantomimes de Champfleury et d'autres, deux transformations ont lieu dans le personnage qui devient un mélancolique. Premièrement, l'action est vue

⁴. Robert STOREY, Pierrots on the stage of desire, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1985, p.12-13.

⁵. Les pantomimes peuvent alors être classifiées en quatre types: la pantomime-mélodrame qui se joue de plus en plus souvent avec dialogue, bien que Pierrot reste silencieux, la pantomime-réaliste qui met en scène la vie quotidienne, la pantomime-féerie, plus fantaisiste, et enfin la pantomime-villageoise où se joue un drame rustique, dont Pierrot peut être la victime. CHAMPFLEURY, Souvenirs des Funambules, dans Robert STOREY, op. cit., p.14-15.

⁶. Louisa JONES, Sad Clowns and Pale Pierrots, Lexington, Kentucky, French Forum Publishers, 1984, p.11.

de plus en plus du point de vue de Pierrot lui-même, ce qui provoque une identification au personnage, comme nous le verrons dans les textes de Laforgue. Deuxièmement, le personnage devient de plus en plus polarisé: il se montre soit un Pierrot aristocrate qui souffre, soit un Pierrot prolétaire qui est une brute sans remords⁷.

Cependant, Pierrot (et le Pierrot laforguien en est un bon exemple), personnage double, expose ses contradictions: il grimace de l'extérieur, tout en vivant son malaise à l'intérieur. Il provoque le rire et le rire, explique Baudelaire, démontre la dualité dans l'homme "qui a la capacité d'être soi et un autre"⁸.

A la fin du dix-neuvième siècle, Pierrot est devenu le pâle mystique mis en scène par Laforgue et d'autres. Pour notre poète, il vit une situation d'échec par rapport aux femmes. Starobinski constate à ce sujet que ce personnage est une image "prédestinée à représenter la déconfiture de la masculinité face à la féminité triomphante"⁹. En effet, "Pierrot fumiste" met en scène le désillusionnement face à la femme.

Pierrot possède un statut spécial. Il est en même temps supérieur et inférieur à la norme, plus près de

⁷. Ibid., p.106.

⁸. Charles BAUDELAIRE, "De l'Essence du rire", Curiosités esthétiques; L'Art romantique, Paris, Garnier, 1962, p.262.

⁹. Jean STAROBINSKI, Portrait de l'artiste en saltimbanque, Genève, Albert Skira, 1970, p.74.

l'élévation mystique ou de l'animalité (c'est-à-dire se livrant à ses instincts d'animal) que les hommes ordinaires. Son monde se révèle souvent un monde à l'envers¹⁰. De plus, il existe une confusion entre le rôle et le moi de Pierrot, la scène et la vie, ce qui permet le renversement de l'ordre et de la hiérarchie sociale à travers le rire¹¹. Pauline Newman-Gordon remarque:

Pierrot est un dilletante et une girouette qui tourne à tout vent. Il est perméable à toutes les puissances de suggestion et à tous les caprices du hasard. Il attire l'Inconscient et se fait accueil.¹²

Le Pierrot laforquien souligne l'illusion et la désillusion par rapport à la vie. Le regard qu'il porte finalement sur la réalité familière est un regard qui s'attache à son côté sordide. Le quotidien est exposé et déprécié à travers la chanson populaire. Starobinski qualifie le clown de "révélateur qui porte la condition

¹⁰. Pierre Reboul explique l'influence du poète allemand Henri Heine et de son attitude, à la fin du dix-neuvième siècle, attitude qui rejoint celle de Pierrot: "face aux navrantes stupidités de la création, il ne reste à l'homme que la fantaisie. On fait le pitre, délicatement, sur de la boue".

Pierre REBOUL, Laforque, Paris, Hatier, 1960, p.40.

Ursula Franklin ajoute à cela que les Complaintes sont des parodies de la poésie d'amour à la manière de Heine. (Ursula FRANKLIN, Exiles and Ironists, New York, Berne, Francfort, Paris, Peter Lang, 1988, p.58.)

¹¹. Louisa JONES, op. cit., p.10.

¹². Pauline NEWMAN-GORDON, Corbière - Laforque - Apollinaire ou le rire en pleurs, Paris, Nouvelles Editions Debrasse, 1964, p.61.

humaine à l'amère conscience d'elle-même"¹³. Le monde devient ainsi un lieu sans signification et sans valeurs, à part celles que choisit l'homme conscient de ce vide¹⁴. Hiddleston décrit le Pierrot laforguien qui retourne "au vide de l'espace et au temps nul, seules garanties de la lucidité et de l'authenticité du poète"¹⁵.

En somme, Pierrot possède trois caractéristiques importantes: il se voit de l'extérieur, il met en scène ses états émotifs, et il rit de lui-même. A partir de cela, les écrivains et créateurs de pantomime imaginent toute une variété de rôles pour le personnage¹⁶.

¹³. Jean STAROBINSKI, Portrait de l'artiste en saltimbanque, Genève, Albert Skira, 1970, p.14.

¹⁴. Richard PEARCE, Stages of the Clown, Londres et Amsterdam, Faffer et Simons, 1970, p.116.

¹⁵. James HIDDLESTON, Laforque aujourd'hui, Paris, José Corti, 1988, p.62.

¹⁶. Jacques DERRIDA, La Dissémination, Seuil, 1972, "La Double séance", p.233:

On y rencontrerait, entre autre croisements, un Pierrot mort et vivant, un Pierrot valet de la mort <...>, un Pierrot pendu (de Champfleury) pour avoir volé un livre, un Pierrot qui se déguise en un matelas sur lequel sa Colombine fait plus ou moins l'amour avec Arlequin.

De même, chaque critique voyait dans les pantomimes de Pierrot, jouées par Deburau, ses propres désirs. Pour Nodier, le mime était un innocent naturel; pour Janin, il était le reflet de la duplicité et d'une vulgarité vitale; Gautier y trouvait la fantaisie de l'imaginaire et le monde du conte de fée, le désir exaucé même dans le crime, un prétexte donc au paradoxe; et Nerval y recherchait les formes du folklore traditionnel; d'autres y voyaient une réconciliation de la fantaisie et de la logique, de la nature et de l'artifice, du visage et du masque. Voir Louisa JONES, Op. cit., pour d'autres exemples voir p.112.

Chez Laforgue, la fonction de Pierrot est de permettre l'emploi de certaines conventions littéraires, notamment le mode ironique et les images contrastantes du lyrique et du prosaïque, ainsi que l'ironie face au langage. Dans l'ironie, deux éléments contradictoires co-existent. Ce rapprochement de contraires se découvre également dans la tradition du carnaval, tradition sociale et littéraire dont le clown fait partie. Mikhaïl Bakhtine explique: "Le carnaval rapproche, réunit, marie, amalgame le sacré et le profane, le haut et le bas, le sublime et l'insignifiant, la sagesse et la sottise, etc."¹⁷

Pierrot et le mode ironique

Pierrot apparaît dans le recueil Les Complaintes, où certains poèmes lui appartiennent exclusivement (trois poèmes portent son nom dans leurs titres: "Complainte de Lord Pierrot", "Autre Complainte de Lord Pierrot", et "Complainte des noces de Pierrot"). Dans L'Imitation, son rôle s'élargit et se développe. Quatre poèmes qui se suivent directement, dont le premier est composé de cinq sections et le dernier de seize sections, contiennent le nom de Pierrot au pluriel, dans leurs titres. Trois des textes s'intitulent "Pierrots", et le quatrième "Locutions

¹⁷. Mikhaïl BAKHTINE, La Poétique de Dostoïevski, Paris, Seuil, 1970, p.171.

des Pierrots". Il s'agit donc véritablement d'un personnage de prédilection pour Laforgue.

Le Pierrot de Laforgue est présenté à travers une version pastichée de la chanson populaire à son sujet, "Au clair de la lune". La structure de cette chanson est reprise, mais les paroles sont transformées: "Béons à la Lune, / La bouche en zéro" (p.83)¹⁸. Le vocabulaire simple

¹⁸. Selon Storey, l'association "poétique" entre le Pierrot de la pantomime et la lune ("Au clair de la lune") provient du mime Paul Legrand qui occupa la scène à la suite de Deburau. Robert STOREY, op. cit., p. 218, n.4. p.54.

Le "Pierrot lunaire" d'Albert Giraud met en scène cette relation entre Pierrot et la lune:

Pierrot <...>
Se mire <...>
Rit en silence de se voir
Coiffé par sa blanche parente
D'un croissant de Lune hilarante!

Albert GIRAUD, Pierrot lunaire, Paris, Alphonse Lemerre, 1884, p.93, "Miroir".

Dans "Pierrot Narcisse", Giraud synthétise les caractéristiques de Pierrot, et met en évidence son altérité typique:

(Pierrot à Arlequin):
Taisez-vous, Arlequin! Pierrot c'est l'étranger,
C'est le passant qu'on ne connaît jamais, l'avare
De son coeur orageux et fou, c'est le barbare
Qui pleure de ce qui vous fait rire, et qui rit
De tout ce qui vous fait pleurer, c'est un esprit,
Une lumière espiègle et pensive qui vibre
Un peu plus haut que votre amour! Pierrot est libre!

Cette pièce résume en effet les différences entre Pierrot et les autres et indique que son vide et sa bêtise se définissent comme altérité fondamentale, car Pierrot est stéréotypé comme un être pitoyable. Richepin l'évoque aussi dans sa "Ballade pour les pauvres petits Pierrots" dans laquelle le dernier vers de chaque strophe répète "les pauvres petits Pierrots".
Jean RICHPIN, La Chanson des gueux, Paris, Eugène Fasquelle, 1928, p.157.

est conservé, et la nouvelle image révèle le côté bête de Pierrot, ce qui y ajoute une touche humoristique.

Fontanier définit l'ironie en disant que cette figure "consiste à dire par une raillerie, ou plaisante, ou sérieuse, le contraire de ce qu'on pense, ou de ce qu'on veut faire penser"¹⁹. Muecke ajoute que l'ironie implique une hypersensibilité à un univers "permanently out of joint and unfailingly grotesque"²⁰. Lorsque tout est questionné, l'ironie "instable" (ou socratique -l'ironie infinie) entre en jeu. Cette dernière est plus subtile, plus provocatrice, et ainsi plus destructrice, que l'ironie stable qui est souvent définie par la figure de rhétorique de l'antiphrase.

A l'aide de certaines indications, un style ironique peut être repéré comme tel. Lorsque l'ironie traverse un texte, ce texte devient au moins double dans le sens qu'il incorpore d'autres discours (l'affirmation littérale et la négation implicite), l'ambivalence du référent étant une composante de l'ironie. Pour Linda Hutcheon, l'ironie est signalée et évaluée par la transgression répétée de normes (syntaxiques, sémantiques, diégétiques)²¹. L'ironie peut se

¹⁹. Pierre FONTANIER, Les Figures du discours, p.145.

²⁰. D.C. MUECKE, The Compass of Irony, Londres, Methuen, 1969, p.27.

²¹. Linda HUTCHEON, "Ironie, satire, parodie", Poétique 46, avril 1981, p.153.

présenter comme une mise en question par le moyen de la dérision.

L'ironie se révèle une composante nécessaire du portrait laforguien des Pierrots:

Ils vont, se sustentant d'azur!
Et parfois aussi de légumes (p.145)

En tête-à-tête avec la femme
Ils ont toujours l'air d'être un tiers,
Confondent demain avec hier,
Et demandent Rien avec âme! (p.147)

Le manque de lien logique entre "azur" et "légumes" déroute le lecteur, ainsi que le fait de "demand<er> Rien". Les deux éléments en présence semblent en contradiction.

Le stéréotype de Pierrot est approfondi par le poète. Il s'agit surtout de description et de caractérisation, dans laquelle la blancheur occupe une place prédominante, mais les éléments de blancheur relèvent souvent de l'étrange et même de l'exotique:

les Pierrots, phalènes des dolmens (p.135)

Une face imberbe au cold-cream,
Un air d'hydrocéphale asperge. (p.145)

Ces dandys de la Lune (p.146)

Blancs enfants de chœur de la Lune (p.148)

L'étrange, par le fait qu'il n'est pas inclus dans notre horizon d'attente, contredit ce à quoi nous nous attendions et relève alors de l'ironie.

Pierrot, personnage stéréotypé, est associé à la blancheur, ce qui implique que sa relation avec la lune est

intime et privilégiée²². Dans L'Imitation de Notre-Dame la lune, l'imagination de Laforgue se tourne vers l'espace lunaire:

[...] une mince plaquette, quelque chose comme contribution (beitrag) au culte de la lune, plusieurs piécettes à la Lune, un décameron de pierrots, et sur les succédanés de la lune pendant le jour: les perles, les phtysiques, les cygnes, la neige et les linges. (L.A., avril 1885, p.100)

La blancheur devient le sème sous-jacent du recueil, et la lune le point central qui relie toutes les composantes sémantiques, variantes proposées par Laforgue. Toutes les

²². Gautier avait déjà associé la blancheur du personnage à la lune:

(Pierrot seul):

La justice s'était prise d'un goût pour moi;
Elle s'inquiétait de mes chants à la lune,
De mes moyens de vivre et de chercher fortune;

Théophile GAUTIER, Théâtre, Paris, Charpentier, 1894, p.174.

Banville aussi avait employé cette association: "Où Pierrot, l'homme subtil, / Cache-t-il / Sa face de clair de lune?" Théodore de BANVILLE, Les Stalactites 1843-1872, Paris, Alphonse Lemerre, 1873, "A une petite chanteuse des rues", p.68.

Jean Richepin avait même fait de la lune un personnage ironique (qui devenait l'amante de Pierrot). Pierrot: "Et jamais je ne coucherai avec toi, ô Lune adorée, Lune cruelle, Lune ironique". Jean RICHEPIN, "Les Noces de Pierrot", Théâtre chimérique, Paris, Charpentier, 1896, p.263.

Verlaine explore aussi le personnage de Pierrot, et cela depuis les poèmes "Pantomime" et "Colombine" des Fêtes galantes (publié en 1869) jusqu'au "Pierrot gamin" de Parallèlement (publié en 1889). Le poème "Pierrot" de Jadis et naguère (1884) explore les différents aspects ainsi que les métamorphoses de ce personnage de façon très détaillée:

Ce n'est plus le rêveur lunaire du vieil air
Qui riait aux aïeux dans les dessus de porte;
Sa gaité, comme sa chandelle, hélas! est morte,
Et son spectre aujourd'hui nous hante, mince et clair.

Le côté railleur du personnage est diminué, alors que son côté pathétique et pessimiste prend le dessus.

analogies possibles entre la lune et la blancheur sont évoquées ("Ils sont de la secte du Blême", p.145). Pierrot et sa Lune sont des outils qui servent à décrypter des ressemblances fondamentales, métaphoriques, et quelquefois étranges entre tout ce qui est blancheur. Nous nous attendons donc que la lune soit aussi décrite dans son étrangeté avec un certain humour:

La lune en son halo ravagé n'est qu'un oeil
Mangé de mouches, tout rayonnant des grands deuils.
("Complainte des voix sous le figuier boudhique",
p.40)

D'abord, la lune assume de multiples identités, ce qui permet différentes variantes, mais les différentes identités se démentent; elle apparaît aussi bien comme divinité (Diane, Astarté), personne (miss, Révérende), concept (Inconscient, nihil), lieu (dortoir, nécropole), qu'objet (scapulaire, oeil-de-chat)²³. Plusieurs poèmes de L'Imitation ne sont composés que d'une prolifération d'images de la lune: "Litanies des premiers quartiers de la lune" (p.137), "Guitare" (p.144), "La lune est stérile" (p.167), et aussi "Litanies des derniers quartiers de la lune" (p.176). Dans ces quatre poèmes, il est clair que Pierrot entretient un rapport étroit avec la lune: "Oh! qu'un Philippe de Champagne, / Mais né pierrot, vienne et te peigne!" (p.144). Le double sens de "peigne" (de Champagne étant peintre) contribue au langage clownesque

²³. Daniel GROJNOWSKI, "Poétique du rien", Europe, vol. 63, n.673, mai 1985, p.48-65, p.59.

bâti sur le double sens et l'ironie. La lune est l'image qui permet de joindre et de motiver les autres images, mais une certaine confusion face à cette prolifération donne un ton légèrement ironique à ces textes.

L'adoration de la Lune se développe en religion et Pierrot en est l'officiant, ce qui permet une exploitation du vocabulaire religieux sur le mode ironique: "Très-Révérende Supérieure / Du cloître où l'on ne sait plus l'heure" (p.144)²⁴. La dignité contenue dans le premier vers ne concorde pas avec le ton léger du deuxième. En fait, toutes les caractéristiques sémantiques s'entremêlent par apposition:

Eucharistie
De l'Arcadie,

Qui fais de l'oeil
Aux coeurs en deuil,

Ciel des idylles
Qu'on veut stériles,

Fonts baptismaux
Des blancs pierrots
("Litanies des derniers quartiers de la lune", INDL,
p.176)

L'argumentation poussée à son extrême est un autre aspect de l'ironie. Chez Laforgue, la lune est très proche de la Femme et celle-là représente même celle-ci à certains moments dans le texte:

²⁴. Par contre, le soleil est dénigré avec un vocabulaire excessivement négatif: "Soleil! soudard plaqué d'ordres et de crachats" (p.135).

Jaloux tombeau
 De Salammbô,
 [...]
 Dame très-lasse
 De nos terrasses
 ("Litanies des premiers quartiers de la lune", p.137)

Le résultat de cette conjonction est que la lune devient maîtresse de Pierrot, car Pierrot remplace la Femme par la lune. Il s'adresse à Elle en employant les paroles de l'amoureux:

O Lune, vous allez me trouver romanesque,
 Mais voyons, oh! seulement de temps en temps est-c'que
 Ce serait fol à moi de me dire, entre nous,
 Ton Christophe Colomb, ô Colombe, à genoux?
 ("Etats", p.166)

Le rapport entre Pierrot et la lune se développe de façon intime, mais aussi avec une composante ironique. Le mode ironique sert à tracer le portrait de Pierrot comme masque. L'ironie permet une distanciation par rapport à ce qui est évoqué, ce qui donne un ton nouveau à la poésie de cette période de l'écriture de Laforgue. Ce mode sera encore plus évident dans les images contrastantes et dans les paroles mêmes de Pierrot. Ce dernier se trouve dans des situations de nature contradictoire, ce qui invite un style alternant entre le lyrique et le prosaïque.

Images contrastantes: le lyrique et le prosaïque

Pierrot, en tant que personnage connu sur la scène littéraire, se retrouve dans des situations stéréotypées, développées d'abord dans les pantomimes et reprises dans

des romans, pièces de théâtre, et poèmes²⁵. Dans son environnement, Pierrot permet une ironie développée à travers des images contrastantes, car son monde est évoqué à travers des envolées lyriques qui sont rapidement contredites par un langage prosaïque. Le lyrisme et le prosaïsme peuvent se suivre de près ou ils peuvent s'entremêler.

Puisque le personnage de Pierrot est le véhicule dont se sert Laforgue pour transmettre l'ironie, il est utile d'examiner l'attitude d'un auteur à l'égard de son personnage. Mikhaïl Bakhtine décrit le cas de Dostoïevski et ses remarques générales peuvent aussi s'appliquer à l'attitude de Laforgue:

²⁵. Par exemple, les poèmes des Odes funambulesques de Théodore Banville dévoilent les situations typiques et ridicules dans lesquelles Pierrot se trouve dans un langage contradictoire: "Monsieur, mime Pierrot, vous êtes trop bon, et vous êtes même joli, pour un bibre accablé de caducité". Théodore de BANVILLE, Ibid., p.116.

Joris-Karl Huysmans explore les ridicules du personnage dans sa pantomime "Pierrot sceptique", texte que Laforgue a lu en mars 1882 (A.H., p.758). ce Pierrot paraît sans émotions devant les événements de la vie:

Il n'a besoin des sympathies douloureuses de personne. Si sa femme a commis la bêtise de mourir, il n'en est en aucune façon responsable. D'autres femmes errent en quête du Monsieur qui acceptera leurs amoureuses exigences, il saura choisir parmi elles, voilà! et vive la ligne!

Les pouvoirs de raisonnement de ce personnage opèrent de façon exactement contraire à nos pouvoirs de raisonnement conventionnels et cela se voit dans le langage où "bêtise" se rapporte à "mourir" et l'expression finale n'a aucun rapport avec le texte. Joris-Karl HUYSMANS, Oeuvres complètes, v. 5, Paris, G. Crès, 1928, avec Léon Hennique, "Pierrot sceptique", 1928, p.95-126, p.106.

[...] le héros intéresse Dostoïevski comme point de vue particulier sur le monde et sur lui-même, comme la position de l'homme cherchant la raison d'être et la valeur de la réalité environnante et de sa propre personne.²⁶

Les scènes entre Pierrot et la Femme relèvent en général de la mésentente dans le domaine amoureux²⁷. Le poète emploie des envolées lyriques pour mieux souligner le côté prosaïque de la vie ("Que la vie est quotidienne!"). Le locuteur apparaît personnage résigné et ironique, considérant l'amour mais se montrant en même temps dépourvu devant ses "spleens d'amour". Dans Les Complaintes, son désir est bloqué et même s'il ne s'agit pas toujours de Pierrot comme tel, ce personnage représente le mieux le ton des deux recueils.

La Femme incite le locuteur à s'exprimer sur le mode lyrique²⁸. L'idéal du locuteur est centré autour de jeunes

²⁶. Mikhaïl BAKHTINE, op. cit., p.82.

²⁷. Dans son compte-rendu "Shakespeare aux Funambules", daté de 1842, Gautier évoque les mimiques de Pierrot, et en particulier une situation stéréotypée: "La surprise des parents <...> fait voir clairement le danger qu'il y a pour des duchesses d'épouser des pierrots sans prendre d'informations." La convention de s'informer au sujet d'un époux éventuel est soulignée et la mise en relief devient une morale pour les spectateurs dans leurs relations sociales. Les situations dépeintes par Laforgue ne font pas exception de ce point de vue.
Théophile GAUTIER, Souvenirs de théâtre, d'art et de critique, Paris, G. Charpentier, 1883, p.67.

²⁸. En théorie, pour Laforgue, l'existence de la femme, complément de l'homme, est possible si elle est dépouillée de son rôle conventionnel:

<...> il faut les <les femmes> tuer puisqu'on ne peut les saisir; ou bien les rassurer, les reformer, leur faire passer le goût des bijoux, en faire véritablement nos compagnes égales, nos amies

filles vierges, ce qui l'incite à employer un certain lyrisme. Il cherche "une enfant pure / Chaste aux "et puis?" (p.37). Lorsque l'idéal est ainsi exprimé, les jeunes filles deviennent désirables sous tous leurs aspects:

Jolie ou vague? triste ou sage? encore pure?
O jours, tout m'est égal? ou, monde, moi je veux?
("Complainte des pianos qu'on entend dans les
quartiers aisés", p.46)

Son lyrisme se concentre alors sur la toilette féminine qui nourrit sa vision:

Puis, frêle mise au monde! ô Toute Fine,
O ma Tout-universelle orpheline,
Au fond de chapelles de mousseline
Pâle, ou jonquille à pois noirs,
Dans les soirs,
Feu-d'artificeront envers vous mes sens encensoirs!
("Complainte du pauvre Chevalier-Errant", p.73)

Ce mode, qui produit le néologisme "feu-d'artificeront"²⁹, engendre des fantasmes qui se poursuivent à travers les textes.

Un certain optimisme se manifeste dans le souhait général du coeur individuel: "-Ah! qu'une, d'elle-même, un beau soir sût venir, / Ne voyant que boire à mes lèvres, ou

intimes, des associés d'ici-bas, les habiller
autrement, leur couper les cheveux, leur tout dire.
(M.P., p.48)

²⁹. En effet, les délices de la toilette féminine sont importants pour le poète: "on est forcé par l'évidence à s'avouer que la légende du mauvais goût allemand, surtout sur ce chapitre de la toilette féminine, n'a pas été inventée à plaisir" (C.2, p.98-9).

mourir!" (p.83-4) Mais le souhait s'énonce sur le mode de l'hypothétique. L'optimisme demeure, même implicite, dans le pessimisme qui demande à être démenti: "Qui m'a jamais rêvé? Je voudrais le savoir! / Elles vous sourient avec âme, et puis bonsoir" (p.124). Le souhait non réalisé et peut-être non-réalisable fait partie du mode lyrique.

Cependant, un autre mode est aussi présent: celui du prosaïque. La présence de ces deux modes ensemble crée la figure de l'inconséquence dans cette poésie. Cette figure est définie par Jean Cohen comme la coordination de deux idées qui n'ont apparemment aucun rapport logique entre elles. L'ironie produit la coexistence de l'idée de la Femme comme idéal et de l'idée de la Femme comme illusion, qui sont en contradiction évidente³⁰. D'un côté, le locuteur est capable d'adorer la Femme sur le mode lyrique, mais de l'autre, il constate ses défauts sur le mode prosaïque.

³⁰. Notons qu'en 1860 paraît Masques et bouffons de Maurice Sand. L'auteur y raconte l'histoire de Pedrolino, le Pierrot de la commedia, qui est trahi par sa femme, et qui reproche alors à cette dernière sa coquetterie. Cependant, il finit par demander pardon à sa femme, car il accepte que la faute est la sienne. Selon Louisa Jones, cette description aurait contribué à la transition en ce type d'amant des Pierrots fin-de-siècle, puisque ce rôle ne faisait pas partie du répertoire de Deburau. Louisa E. JONES, op. cit., p.98.

Il existe une ambiguïté dans ce portrait, puisque Pierrot est attaché à l'image de sa femme, mais celle-ci apparaît comme une coquette. Cette ambiguïté se retrouve sur le mode ironique chez Laforge.

Chez Laforgue, la composante positive du féminin implique inévitablement une composante négative, car, on l'a vu, la Femme est l'instrument qui permet la perpétuation de la race par le moyen de la reproduction³¹.

Dans les premiers poèmes de Laforgue, l'humour éclairait la réalité et la médiocrité de la vie à deux et le lyrique co-existait avec le prosaïque:

Comme ils sont beaux tous deux! Comme elle a les pieds
grands!
Lui les a plus petits, mais odoriférants
("Idylle", p.379)

Le contraste entre les détails anatomiques concrets crée le ridicule de la scène et le titre, qui contredit le reste du poème, devient ironique. Lorsque l'idéal de la femme est évoqué, il est poussé à l'extrême. La femme devient tellement fragile qu'aucune vie de couple n'est possible: "Et depuis ce jour-là mon épouse est sous verre" ("La femme est une malade", p.380). L'incertitude et l'ambiguïté de cette attitude sont encore plus manifestes lorsque

³¹. "C'est la femme qui sauvera le monde. C'est elle qui dissipera de son sourire terrestre les vapeurs électriques de la fin d'été du Pessimisme. L'homme est mort, vive la Femme! Elle croit au moi, et n'a pas peur de la mort, et est fermée aux angoisses métaphysiques et au désespoir de l'Inconnaissable. Elle est la vie contente. Sa vocation immuable et inextirpable, sa raison d'être est de perpétuer la vie [...]" (M.P., p.52-3)

Chez Laforgue, l'évocation de la race humaine s'associe à l'évocation d'une force plus puissante qu'elle:

Tout vient d'un seul impératif catégorique,
Mais qu'il a le bras long, et la matrice loin!
L'amour, l'amour qui rêve, ascétise et fornique;
Que n'aimons-nous pour nous dans notre petit coin?
("Nobles et touchantes divagations sous la lune", p.172)

Ceci relève directement de la théorie de Schopenhauer.

l'abstrait hypothétique est considéré dans la forme interrogative: "O virtuosités à deux et, vrai! si seules, / Etes-vous bien la clef des havres de l'Oubli?" (p.361)³². L'attitude du locuteur est double: sa moquerie est opposée à sa mélancolie. L'ambiguïté de sa position provient de l'ambiguïté du sentiment même de désir qui, Freud nous l'affirme, est composé d'amour et de haine.

Par contre, les occupations féminines observées relèvent d'une vision qui n'est certainement pas idéalisée: "La femme, en cheveux, hume un bas, qu'elle ravaude" ("Intérieur", p.318). La réalité quotidienne est soulignée par les verbes "humer" et "ravauder" qui sont tout le contraire du lyrique.

Un ton plus cynique l'emporte lorsque le locuteur parle des "vendanges sexiproques" (p.38). Les adjectifs, en particulier, peuvent être durs et moqueurs:

Puis, parmi des vierges débiles,
Prendre un air imbécile.
("Complainte des nostalgies préhistoriques", p.70)

³². Cette ambiguïté est manifeste dans l'attitude d'Alain-Fournier (disciple de Laforque):

Il lui fallait l'union des âmes avant celle des corps et un certain absolu d'affection où se plonger. Toutes les exigences de Laforque, il les reconnaissait pour siennes.

Et aussi les déceptions, car il n'était pas sans se rendre compte confusément de ce que son rêve avait d'irréalisable. Il en éprouvait d'avance cette même irritation désolée qu'il voyait chez Laforque se tourner en ironie. "Ironique parce que blessé et seulement pour cela".

Jacques RIVIERE, "Introduction", dans ALAIN-FOURNIER, Miracles, Paris, Gallimard, 1924, p.24.

Aimer, uniquement, ces jupes éphémères?
 Autant dire aux soleils: fêtez vos centenaires.
 ("Complainte du sage de Paris", p. 126)

L'aspect prosaïque des scènes est souligné:

C'est le mouchoir laissé, parlant d'âme et de chair
 Et de scènes! (Je vous pris la main sous la table,
 J'eus même des accents vraiment inimitables),
 Mais ces malentendus! l'adieu noir! -Je m'en vais!
 ("Les linges, le cygne", INDL, p.170)

Les substantifs "scènes" et "malentendus" au pluriel et "adieu" relèvent de la réalité de la relation amoureuse. Son côté positif n'est plus mis de l'avant, mais plutôt son côté désagréable. Lorsque les apparences sont dépassées, la situation devient impossible: "-Elles! ramper vers elles d'adoration? / Ou que sur leur misère humaine je me vautre?" (p.35) L'interrogation représente alors une situation inimaginable. Une autre réalité est alors présentée: "Je songeais: oui, divins, ces yeux! mais rien n'existe / Derrière! Son âme est affaire d'oculiste" (p.151). Ainsi, l'oeil vide de la Femme devient symbole de son manque d'attraits autres que purement physiques.

Dans les vers de Laforgue, la réalité amoureuse est jugée avec ironie et elle déçoit, car la Femme est caractérisée de tout sauf de "femme": "O femme, mammifère à chignon, ô fétiche, / On t'absout; c'est un Dieu qui par tes yeux nous triche" (p.42). L'allitération en "f" se rapporte à la femme ("Ta fleur se fane, ô fiancée", p.89), ainsi que l'allitération en "m" ("Tes yeux se font mortels, mais ton destin m'appelle, / Car il sait que, pour naître

aux moissons mutuelles", p.76). Deux attitudes demeurent en présence l'une de l'autre, et la vision totale ne peut qu'être ironique: l'idylle positive exprimée dans un langage lyrique et l'illusion négative exprimée dans un langage prosaïque et finalement moqueur³³.

Chez Laforgue, le rapport de Pierrot à la Femme est caractérisé en même temps par une mélancolie et par une moquerie de la part de Pierrot ("Tu condimentes mes piments mystiques, / J'assaisonne tes saisons", p.74):

T'ai-je fait de la peine?
Oh! viens vers les fontaines
Où tournent les phalènes
Des Nuits Elyséennes!

-Pimbèche aux yeux vaincus, bellâtre aux beaux jarrets
Donnez votre fumier à la fleur du Regret.
("Complainte des printemps", p.63)

L'emploi de deux structures strophiques dans ce poème renforce l'oscillation entre le mode lyrique et le mode prosaïque. Storey décrit les pantomimes-féeries comme une oscillation entre le désir et la frustration, entre le vœu et l'angoisse³⁴. Ce rapport pourrait être représenté par la figure de l'antithèse, l'inconséquence poussée à sa

³³. Dans ses Chansons du Chat noir, Mac-Nab fait preuve de moquerie dans son choix de mots, mais sans le cynisme apparent de Laforgue:

S'il est vrai qu'ici-bas l'on ne puisse être heureux
Sans qu'on se soit donné le plaisir d'être deux,
Il faut bien l'avouer, dans la nature entière,
L'être le plus à plaindre est ... le ver solitaire.

Maurice MAC-NAB, Chansons du Chat noir, Paris, Ménéstrel, 1892, "Vae soli!", p.114.

³⁴. Robert STOREY, op. cit., p.29.

limite³⁵. Finalement, l'illusion et l'idylle, deux attitudes diamétralement opposées, se rejoignent chez Laforgue, sans que l'une l'emporte sur l'autre:

Ah! tout le long du coeur
Un vieil ennui m'effleure...
M'est avis qu'il est l'heure
De renaître moqueur.
("Locutions des Pierrots", p.156)

L'ambivalence du référent, dans ce cas l'attitude au moins double du locuteur, est une composante de l'ironie. Les notions bakhtiniennes de double isotopie et de bivocalité deviennent importantes alors, et en découle la possibilité d'une polyphonie résultant d'une ironie infinie dans laquelle le référent serait absent. Nous débouchons sur une ironie infinie si la confrontation de significations en présence (dans une phrase, ou dans le texte en entier dans le cas de la parodie) ne laisse place qu'à une impossibilité de résolution, et ainsi à un vide fondamental.

Pierrot, qui étale ses états émotifs, permet cette confrontation du positif et du négatif à travers le lyrique et le prosaïque, c'est-à-dire dans la dissonance qui devient une partie fondamentale de la poétique de Laforgue

³⁵. Dans Pierrot assassin de sa femme, de Paul Margueritte, l'attitude de Pierrot envers sa femme peut aussi être caractérisée d'oxymorique. Il affirme: "J'ai trouvé! Je vais chatouiller ma femme jusqu'à ce que mort s'ensuive, voilà!" Jacques DERRIDA, "La Double séance", La Dissémination, Paris, Seuil, 1972, p.228.

La mort est paradoxalement associé à la gaieté et la plaisanterie.

durant cette période. Cette dissonance cherche à traduire la réalité aussi bien lyrique que prosaïque du monde quotidien. De plus, elle sera reflétée, comme nous le verrons dans le prochain chapitre, au niveau sémantique des textes. Cependant, avant cette analyse, il faut considérer l'auto-ironie.

Voix de Pierrot: clichés

Dans Les Complaintes, une multiplicité de personnages sont mis en scène, chaque complainte ayant sa tonalité particulière et sa situation d'énonciation propre. En effet, chaque complainte est prononcée par une voix distincte, dont l'expression devient alors le centre d'intérêt du poème. La variété des voix implique pour Laforgue l'exploration d'une variété de façons de dire. Néanmoins, chaque locuteur se ressemble, étant un personnage résigné et ironique devant les "spleens d'amour".

A ce moment-ci de son évolution poétique, les voix importent beaucoup à Laforgue. Les titres de ses poèmes donnent des indications sur la provenance de la voix poétique:

[...] car si le titre instaurait littéralement une musique, on voit que, grammaticalement aussi, il fabrique une certaine danse du sens, il construit un équilibre, toujours plus ou moins

déséquilibré: celui qu'aura à entretenir, jusqu'à sa fin, le texte du poème.³⁶

Le titre porte ainsi un proto-sémantisme; il oriente le sens. Les titres des Complaintes mettent en scène un personnage, un locuteur, une voix qui parlera dans le poème. Par exemple, une des voix récurrentes est celle de l'orgue de Barbarie. La voix de cet instrument révèle le vide fondamental du monde. L'orgue apparaissait déjà chez Richepin:

La voix lamentable et meurtrie
Des vieux orgues de Barbarie,
Qui tour à tour chatouille et mord,
Semble la voix triste et falote
D'un fou qui ricane et sanglote
Sur son lit de mort.³⁷

La présence de cet instrument de musique en poésie n'est pas nouvelle, mais la façon dont Laforgue l'utilise est particulière. L'orgue devient le sujet principal; ses airs contiennent la mélancolie du monde qui entoure le locuteur. Michael Hamburger explique la technique laforguienne comme suit:

At the same time [as buffoonery and mocking alienation and unhappiness that have become poetic commonplaces], there is a shift of emphasis from the alienated sensibility to the world around it, for the reader is free to attribute that refrain not to the poet's voice, but to the barrel-organ of the title. Laforgue's

³⁶. Jean-Pierre RICHARD, "Les Complaintes: petite note sur les titres", dans James HIDDLESTON, Laforgue aujourd'hui, Paris, José Corti, 1988, p.89.

³⁷. Jean RICHEPIN, La Chanson des queux, Paris, Eugène Fasquelle, 1928, "Variations d'automne sur l'orgue de Barbarie", p.134.

subtlety has hit on the "objective correlative", one of whose modes is the persona.³⁸

La perspective s'est donc déplacée du cosmos extérieur à un monde intérieur, ce qui entraîne des changements dans l'expression poétique. De cette façon, le sujet des poèmes parle, et cette voix, si elle n'est pas toujours celle de Pierrot, ressemble fortement à la sienne. Laforgue d'ailleurs confirmait l'importance des voix dans ce recueil: "Vous verrez que j'ai beaucoup ajouté à la pièce "Les Voix", etc... pour moi la plus importante (significative) dans ce sens du volume" (C.1., p.126, mai ou juin 1885, à Léon Vanier).

Le fait de donner la parole à Pierrot est innovateur. Parmi les poètes de l'époque, Théophile Gautier est un des rares qui s'intéresse à l'expression de Pierrot. Cela implique d'abord une volonté de faire parler Pierrot, et non simplement de parler de lui, mais de plus une tentative de laisser Pierrot parler de sa propre voix, et non de la voix d'un auteur qui cherche à l'analyser. Gautier intitule sa pièce "Pierrot posthume"³⁹ et la

³⁸. "En même temps <que la bouffonnerie et l'aliénation moqueuse et la tristesse qui sont devenues des lieux communs poétiques>, il y a un changement d'accent de la sensibilité aliénée au monde qui l'entoure, car le lecteur est libre d'attribuer le refrain non à la voix du poète, mais à l'orgue du titre. La subtilité de Laforgue est tombée sur le "corrélatif objectif", duquel un des modes est le persona." Michael HAMBURGER, The Truth of Poetry, Manchester, Carcanet New Press, 1982 (1969), p.52.

³⁹. Théophile GAUTIER, Théâtre, pp.167-203.

première représentation a lieu en 1847 (la pièce est reprise en 1864). L'auteur compose son texte en alexandrins réguliers à rimes plates:

(Pierrot)

Fi donc! Faire Arlequin cocu?
C'est votre époux! j'irai commettre un adultère,
Et, funèbre galant sorti de dessous terre,
Faire, en flagrant délit de conversation
Criminelle, surprendre une apparition?
Non, je suis trop moral.⁴⁰

L'expression "flagrant délit" appelle "crime", qui est énoncé dans sa forme adjectivale, mais l'association de cet adjectif avec "conversation" surprend. De même, l'association entre les adjectifs "funèbre" et "galant" est presque oxymorique. Les paroles de Pierrot racontent son approche non conventionnelle de situations conventionnelles ou stéréotypées. Cette pièce est également imprégnée d'humour noir.

En poésie, le monologue dramatique comprend trois éléments: un locuteur particulier, un interlocuteur, et une révélation de caractère. Le locuteur joue le rôle de médiateur entre le poète et ses lecteurs et son rôle est vu dans la forme d'expression que prend son discours. La voix poétique se définit moins comme un thème que comme une forme.

Selon T.S. Eliot, le poète dispose d'un choix entre trois voix. La première voix est celle du poète qui se parle et qui médite: la voix de la poésie lyrique. La

⁴⁰. Ibid., p.187.

deuxième est celle du poète qui s'adresse à un auditoire (pour l'amuser ou l'instruire). Enfin, la troisième voix est celle du poète qui tente de créer un personnage dramatique. Dans la période des Complaintes et de L'Imitation où l'auteur élabore l'aspect lunaire de ce premier recueil, il se sert du troisième "je" dénommé ce qui lui permet une certaine distanciation par rapport au "je" lyrique du Sanlot de la terre, ainsi qu'une variété de modes d'expression.

Le personnage créé par le poète s'exprime en vers et prononce des paroles dites à un autre personnage imaginaire. Cette troisième voix s'explique comme celle du poète possédé par un personnage⁴¹. La façon dont un sujet est évoqué se définit donc à travers le personnage. L'auteur épouse les structures de pensée de ce dernier, sans nécessairement y réussir tout à fait:

The poet, speaking, as Browning does, in his own voice, cannot bring a character to life: he can only mimic a character otherwise known to us. And does not the point of mimicry lie in the recognition of the person mimicked, and in the incompleteness of the illusion?⁴²

Dans le cas de Laforgue, son attention et son adresse sont concentrées sur les mots exploités qui définissent le

⁴¹. T.S. Eliot, The Three Voices of Poetry, Londres, Cambridge University Press, 1953, p.4.

⁴². Ibid., p.14. "Le poète, parlant comme Browning le fait de sa propre voix ne peut pas animer un personnage: il ne peut qu'imiter un personnage autrement connu de nous. Et est-ce que le but de l'imitation ne se trouve pas dans la reconnaissance de la personne imitée, et dans l'aspect incomplet de l'illusion?"

personnage même, et qui doivent séduire le lecteur. Le poète assume donc un rôle, ou se crée un masque à partir des mots pour parler à son auditoire.

La fonction de la voix de Pierrot est le déploiement d'une ironie par rapport au langage, car Pierrot s'exprime en clichés et l'autre, la Femme, lui répond en phrases toutes faites du domaine amoureux. Laforgue laisse à son Pierrot le soin de s'expliquer en discours direct, dans ses propres paroles. Le poète s'intéresse à la façon de s'exprimer de Pierrot et il peut ainsi souligner les clichés et transmettre des jeux de mots osés. Les pensées et les souhaits du personnage se révèlent à travers des clichés: "-Ah! qu'une, d'elle-même, un beau soir sût venir, / Ne voyant que boire à mes lèvres ou mourir!" (p.84) L'énonciation hyperbolique est humoristique. Dans un dialogue avec l'Autre, Pierrot ne répond que par des clichés: "Tout est relatif", et "Après vous, s'il vous plaît" (p.85). Quelques-uns de ces clichés sont des formules de politesse, mais ces formules deviennent incohérentes, puisqu'elles ne se réfèrent ni à la situation, ni à la réplique précédente. Ces formules sont hors sujet et hors contexte. Elles démontrent, en fin de compte, le refus de Pierrot de s'impliquer dans quelque situation que ce soit. Pour Elisabeth Howe, ces expressions

stéréotypées sont une parodie de la rhétorique romantique et de l'éloquence bourgeoise⁴³.

Le personnage de Pierrot exploite la réponse ironique: "-J'ai le coeur triste comme un lampion forain... / Bah! j'irai passer la nuit dans le premier train" (p.84). Le contraste entre les émotions décrites et apparemment ressenties, et l'action proposée comme réponse est tellement large et inattendu que l'effet en est comique: l'un semble démentir l'autre, mais les deux éléments opposés restent présents dans le discours ironique. Le langage, tout comme le gestuel du Pierrot de la pantomime, se moque des conventions de la société, tout en les exploitant. Il existe, en plus de l'ironie dont nous avons déjà parlé, une ironie "différée" qui "fait parler certains personnages d'après l'idée qu'on veut en donner"⁴⁴. Il n'est donc pas surprenant que l'ironie puisse avoir recours au cliché.

Certaines figures, comme la répétition, peuvent faire partie de la figure de l'ironie dans le discours de Pierrot. Dans le poème "Complainte sur certains ennuis" (p.86), le vers "Ces êtres-là sont adorables!" est répété deux fois. Le contexte établi par les autres vers en conjonction avec la répétition du vers cité crée un mode

⁴³. Elisabeth HOWE, "Repeated Forms in Laforgue", Nottingham French Studies, vol.24, n.2, octobre 1985, p.41.

⁴⁴. Bernard DUPRIEZ, Gradus. Les Procédés littéraires, Paris, Union générale d'Éditions, 1984, p.265.

ironique centré sur cette répétition. D'autres figures peuvent aussi contribuer à un effet ironique, par exemple la comparaison négative:

Ah! madame, ce n'est vraiment pas bien,
 Quand on n'est pas la Joconde,
 D'en adopter le maintien
 Pour induire en spleens tout bleus le pauv'monde!
 ("Locutions des Pierrots", p.153)

La comparaison boiteuse qui est confirmée sous un angle, mais niée sous un autre, apparaît comme contradiction et cette ambivalence des deux éléments en présence crée l'ironie.

La réplique répétée de la Femme est: "--Tout cela vous honore, / Lord Pierrot, mais encore?" Ce refrain change légèrement à la fin du poème "Complainte de Lord Pierrot" (p.84): " -Oh! de moins en moins drôle; / Pierrot sait mal son rôle?" L'incompréhension entre Pierrot et l'autre féminin se manifeste dans les interrogations. Elisabeth Howe affirme que les personnages de Laforgue possèdent des voix qui se ressemblent, car ce qu'ils disent est une répétition de paroles dites par d'autres⁴⁵.

Les clichés sont omniprésents dans les textes de Laforgue et ce dernier tente de retrouver ou de renouveler leur poids sémantique. Il peut légèrement changer le cliché pour y attirer l'attention du lecteur. Dans la lettre à Charles Henry citée ci-dessus, Laforgue affirme: "tout est

⁴⁵. Elisabeth HOWE, op. cit., p. 46.

subtlety has hit on the "objective correlative", one of whose modes is the persona.³⁸

La perspective s'est donc déplacée du cosmos extérieur à un monde intérieur, ce qui entraîne des changements dans l'expression poétique. De cette façon, le sujet des poèmes parle, et cette voix, si elle n'est pas toujours celle de Pierrot, ressemble fortement à la sienne. Laforgue d'ailleurs confirmait l'importance des voix dans ce recueil: "Vous verrez que j'ai beaucoup ajouté à la pièce "Les Voix", etc... pour moi la plus importante (significative) dans ce sens du volume" (C.1., p.126, mai ou juin 1885, à Léon Vanier).

Le fait de donner la parole à Pierrot est innovateur. Parmi les poètes du dix-neuvième siècle, Théophile Gautier est un des rares qui s'intéresse à l'expression de Pierrot. Cela implique d'abord une volonté de faire parler Pierrot, et non simplement de parler de lui, mais de plus une tentative de laisser Pierrot parler de sa propre voix, et non de la voix d'un auteur qui cherche à l'analyser. Gautier intitule sa pièce "Pierrot posthume"³⁹ et la

³⁸. "En même temps <que la bouffonnerie et l'aliénation moqueuse et la tristesse qui sont devenues des lieux communs poétiques>, il y a un changement d'accent de la sensibilité aliénée au monde qui l'entoure, car le lecteur est libre d'attribuer le refrain non à la voix du poète, mais à l'orgue du titre. La subtilité de Laforgue est tombée sur le "corrélatif objectif", duquel un des modes est le persona." Michael HAMBURGER, The Truth of Poetry, Manchester, Carcanet New Press, 1982 (1969), p.52.

³⁹. Théophile GAUTIER, Théâtre, pp.167-203.

Métalangage de Pierrot

Selon Starobinski, le clown révèle une image hyperbolique de l'artiste. Il devient une "façon détournée et parodique de poser la question de l'art"⁴⁶. En effet, à la fin du dix-neuvième siècle, un parallèle entre le fonctionnement du personnage de Pierrot et la tâche de l'écrivain a été exploité et cette mise en parallèle existe dans certains textes de Laforgue. Dans une lettre de février 1882 à Mme Maltzer, le poète interrogeait :

Adorez-vous le cirque? je viens d'y passer cinq soirées consécutives. Les clowns me paraissent arrivés à la vraie sagesse. Je devrais être clown, j'ai manqué ma destinée. (A.H., p.753)

Le masque et le déguisement de Pierrot deviennent une façon pour l'artiste de se distinguer, et de dire des vérités sur un ton ironique. La duplicité ironique révèle, en quelque sorte, la voix la plus authentique de l'artiste⁴⁷ face au vide moral et spirituel de la société. Ainsi, le sourire de Pierrot souligne-t-il la stupidité et la bêtise du monde⁴⁸.

Le masque de Pierrot permet l'emploi d'une auto-ironie. Un métalangage et une distanciation entrent alors en jeu. Le personnage de Pierrot profère des répliques au

⁴⁶. Jean STAROBINSKI, op.cit., p.9.

⁴⁷. Louisa JONES, op. cit., p.14.

⁴⁸. Ibid., p.121.

sujet de la création littéraire, car il est personnage double - acteur et meneur de l'action:

Ah! tu me comprends n'est-ce pas,
 Toi, ma moins pauvre rime?
 [...]
 -Mon dieu, mon dieu! je n'ai rien eu,
 J'en suis encore aux poncifs thèmes!
 ("Complainte des noces de Pierrot", p.88)

Mais voici qu'un beau soir, infortunée à point,
 Elle meurt! -Oh! là, là; bon, changement de thème!
 ("Pierrots (On a des principes)", p.150)

Le langage de Pierrot devient métalangage, et par là même le personnage cache et montre l'écrivain. Cette manière d'employer le personnage en question est innovatrice. Les contemporains du poète explorent les situations dans lesquelles Pierrot se trouve, de façon beaucoup plus traditionnelle, à l'exception peut-être de Banville. Malgré tout, ce dernier ne se trouve pas aussi près du personnage; il en parle à la troisième personne. Chez lui, Pierrot entretient un rapport étroit avec le clown, ce dernier occupant le terrain des exploits physiques, et le premier des exploits plutôt méta-physiques:

Enfin, de son vil échafaud,
 Le clown sauta si haut, si haut,
 Qu'il creva le plafond de toiles
 Au son du cor et du tambour,
 Et, le coeur dévoré d'amour,
 Alla rouler dans les étoiles.⁴⁹

⁴⁹. Théodore de BANVILLE, Oeuvres de Théodore de Banville, v.6, 1845-1859, Paris, Alphonse Lemerre, 1892, "Le Saut du tremplin", p.291.

Par ce biais, le rôle de Pierrot se rapproche du rôle du poète qui est lui aussi saltimbanque et doit se donner en spectacle à travers des exploits langagiers:

Et, voulant protester du moins
Devant les immortels témoins
En faveur des Dieux qu'on renie,
Quoique son âme soit ailleurs,
Il te prend tes masques railleurs
Et ton rire, ô sainte Ironie!⁵⁰

Chez Laforgue, le locuteur contribue aussi au portrait de Pierrot: "Encore un de mes Pierrots mort; / Mort d'un chronique orphelinisme" (p.158). Il existe donc plusieurs niveaux dans le texte et le locuteur ne fait que souligner les composantes du portrait de Pierrot, ce qui inclut une ressemblance à l'écrivain.

En fin de compte, le personnage de Pierrot devient symbole, dans le sens où l'entendaient les symbolistes:

Par le symbole, le poète, tout en disant ce qu'il dit, fait entendre autre chose et, grâce à de mystérieuses analogies, la parole convie, restrictive à la fois suggestive, à la perception de l'inexprimé.⁵¹

Pierrot, dans son rapport intime avec la lune, permet une poésie lyrique, mais qui révèle aussi l'homme perdu dans son monde de clichés vides et de situations stéréotypées, qui se retrouve face à la femme, et qui cherche à s'évader de la réalité ennuyeuse à l'aide d'une ironie remettant son

⁵⁰. Ibid., "La Corde roide", p.23.

⁵¹. Catulle MENDES, Enquête sur la poésie (1900), dans Jean DORNIS, La Sensibilité dans la poésie française (1885-1912), Paris, Arthème Fayard, 1912, p.96.

monde en question. C'est un personnage derrière lequel l'auteur peut se cacher pour se distancier de lui-même et pour s'exprimer plus librement.

Finalement, l'abondance des mots, que ce soit dans le portrait de Pierrot, dans sa mise en scène avec la Femme, ou dans ses propres paroles, ne sert qu'à révéler l'absence de sens derrière leur façade et l'arbitraire du signe. Les mots sont creux, leurs signifiés sont inexistants. Seul existe l'ennui transmis par la répétition des signifiants. Cette poésie ironique sert à exprimer en même temps la mélancolie et l'ennui. Le lyrisme laforguien comprend le jeu et la dérision de l'univers des mots et de l'esthétique verbale. Ainsi, l'ambivalence de l'ironie se reflète sur le personnage. Dans son étude des genres, Bakhtine remarque que la figure centrale de "l'homme ridicule" laisse nettement entrevoir l'image ambivalente, comico-sérieuse du "sage stupide" et du "bouffon tragique" de la littérature carnavalesquée⁵². L'ironie, qui est une façon de voir la condition de l'homme, est clairement une composante fondamentale de cette période, et elle se révèle à travers le portrait de Pierrot, sa mise en scène, ainsi que ses paroles. L'effet résulte en la démystification et la désacralisation générale de la littérature. Ce dernier aspect nous invite à examiner les mots de façon plus détaillée dans Les Complaintes et dans L'Imitation.

⁵². Mikhaïl BAKHTINE, op. cit., p.202.

Chapitre 6

Langue parlée, langue littéraire et jeux de mots

Au club des Hydropathes avant 1885, année de la publication des Complaintes, Jules Laforgue se familiarise avec les chansons populaires, avec leurs paroles et surtout avec leur rythme et leur syntaxe. On y chante "Le Bon Diable" et "Ce n'est pas une grue" (A.H., p.521). Certains des contemporains de Laforgue s'aventurent aussi dans le domaine de la chanson populaire. Dès 1882, Laforgue lit des auteurs comme Charles Cros (A.H., p.50). A cette époque, Hugo a déjà publié ses Chansons des rues et des bois (des quatrains de vers courts), et Laforgue les relit en juin 1883 avec Sagesse de Verlaine (A.H., p.56). Laforgue oscille entre une langue parlée propre à la chanson populaire et une langue plus littéraire qui emploie une syntaxe plus développée.

La structure de la langue parlée est calquée à l'aide de différentes techniques. Les incidentes et les interjections font partie de la langue parlée. Elles prennent la forme d'exclamations nombreuses. Les exclamations affirmatives relèvent de la langue parlée par leur brièveté et par leur tension exclamative. Les élisions imitent cette langue familière qui est employée dans le discours direct des textes. Enfin, l'utilisation particulière des parenthèses s'insère parmi les composantes

de la langue parlée dans le sens où elles comprennent un commentaire sur ce qui vient d'être exprimé.

La langue littéraire se traduit par deux phénomènes assez répandus dans Les Complaintes: de longues énumérations non justifiées et de longues phrases disloquées, où le sujet et le prédicat ne viennent qu'à la fin de la phrase.

De plus, les deux recueils Les Complaintes et L'Imitation de Notre-Dame la Lune sont liés par l'insistance sur la valeur et le sens des mots, à travers les néologismes, les clichés et les jeux de mots dans toute leur extension. Le jeu de mots, exercice littéraire, occupe une place fondamentale dans ces deux recueils qui cherchent à renouveler le langage poétique.

Exclamations, interjections, et incidentes

La chanson populaire est composée pour être écoutée et cette dimension orale se retrouve dans Les Complaintes de Laforgue, bien qu'il s'agisse de textes écrits et destinés à la lecture. En effet, les caractéristiques d'un texte oral diffèrent de celles d'un texte écrit, car le premier est reçu par la voie auditive et le deuxième par la voie visuelle.

Les incidentes et les interjections parsèment les poèmes de Laforgue et sont souvent suivis d'un point d'exclamation. Elles donnent un ton familier à ce qui est

dit. Les incidentes (par exemple "dit-il" ou "ma parole") ne sont pas aussi nombreuses que les interjections, mais elles sont en évidence:

Tes soleils de Panurge! dis, (p.37)
Où... vos lèvres (dit-on!) à jamais nous dissèquent?
(p.39)

Mon pauvre vieux, il le faut pourtant! et puis, va,
Vivre est encor le meilleur parti ici-bas.
("Complainte de l'Ange incurable", p.68)

Le "va" n'ajoute pas à la signification du vers comme telle, mais constitue une marque de ton. L'insertion d'interjections devient signe de l'oralité: Te nourrisse, horreur! horreur! horreur! à la sonde." (p.80) Nous sentons que l'interjection reproduit le commentaire spontané et la réaction première de celui qui parle. Les interjections sont omniprésentes et variées. Le "hélas!" est très fréquent: Hélas! le bonheur est là, mais lui se dérobe..." (p.41) Les possibilités sont nombreuses: "Mais quoi!" (p.52), "Eh bien!" et "Miséricorde!" (p.71), "Mon Dieu!" (p.123), et "Certes!" (p.161). Ces différentes exclamations donnent l'effet de spontanéité au discours, ce qui est renforcé par leur variété, et manifestent de l'émotion. Nous trouvons aussi de nombreux exemples du "oh!" et du "ah!". D'autres variantes sont également employées:

-Fi! votre Terre est un suppôt (p.44)

Psitt! aux hérédités en ponctuels ferments (p.47)

Nous relevons "Chut!" (p.50 et 164), "Hop!" (p.83), et "Bah!" (p.84) qui sont plus onomatopéiques. Ellen Sakari commente:

L'emploi excessif de répétitions de tout genre et surtout d'interjections et d'exclamations est l'une des caractéristiques frappantes de l'écriture laforquienne. Ces tics donnent aux phrases, à partir des Complaintes, une certaine nervosité, un aspect haché. Comme nous avons déjà pu le voir, la phrase laforquienne ne coule pas fluide et équilibrée; elle est, au contraire, coupée par toutes sortes d'expansions et d'ajouts.¹

L'effet de la surcharge de ponctuation est particulier. La complainte chantée requiert des intonations et des gestes variés, et à défaut de cela, face à la page écrite, le poète doit substituer une expressivité à l'aide de la ponctuation. Dans Les Complaintes, tous les poèmes sans exceptions comptent au moins un point d'exclamation, et souvent plusieurs. Cette marque sert à renforcer ce qui vient d'être dit (l'assertion). Les exclamations brèves font partie de la langue parlée dans la mesure où elles sont succinctes et traduisent une réaction immédiate, sans l'intermédiaire de la pensée élaborée:

Elle est partie hier. Suis-je pas triste d'elle?
 Mais c'est vrai! Voilà donc le fond de mon chagrin!
 Oh! ma vie est aux plis de ta jupe fidèle!
 ("Complainte d'un certain dimanche", p.52)

Ces exclamations sont surtout affirmatives et le signe de ponctuation leur donne une force supplémentaire. Les propositions peuvent même être entrecoupées de points d'exclamation:

Si tu savais! les fantaisies!
 Dont Je puis être le ferment!

¹. Ellen SAKARI, L'Écriture clownesque de Jules Laforque, Jyvaskyla, Jyvaskylan Yliopisto, 1983, p.42.

("Complainte-placet de Faust fils", p.37)

Le vers est ainsi brisé, ce qui renforce chaque segment et en accélère le mouvement. Tout ce qui concerne le discours amoureux est souvent véhiculé de cette manière:

-Mon dieu, mon dieu! je n'ai rien eu,
J'en suis encore aux poncifs thèmes!
("Complainte des noces de Pierrot", p.88)

Les constatations émotives trouvent leur forme naturelle dans les exclamations affirmatives qui se suivent et qui traduisent une intensité dans les propos.

La langue parlée est encore plus manifeste lorsqu'un locuteur et un interlocuteur (discours rapporté) se servent d'exclamations:

Mais ces malentendus! l'adieu noir! -Je m'en vais!
-Il fait nuit! -Que m'importe! à moi, chemins mauvais!
("Les linges, le cygne", p.170)

Tout est exprimé et compris en peu de mots, sans liens logiques, ce qui laisse prédominer l'émotion de la situation. Cette nouvelle syntaxe apparaît être un développement fondamental, car elle peut être mise en parallèle avec la syntaxe réduite qui est caractéristique de la poésie moderne:

It is from that point of view, in respect of syntax, that modern poetry, so diverse in all other ways, is seen as one. And we can define it thus: what is common to all modern poetry is the assertion or the assumption (most often the latter) that syntax in poetry is wholly different from syntax as understood by logicians and grammarians. <...> This is, surely, the one symbolist innovation that is at the root of all

the technical novelties that the symbolist poets introduced.²

La structure orale sert donc d'outil à la composition poétique. Par le biais de la syntaxe orale, le poète construit un texte débarrassé des liens logiques, explicatifs, causaux, et autres, du texte littéraire "normal". Dans le cas du poème en prose "Grande Complainte de la ville de Paris" (p.116), l'énumération parsemée de points d'exclamation ressemble considérablement au processus d'association libre:

Encore des cris! Seul dépôt! soupers de centième!
Machines cylindriques Marinoni! Tout garanti,
tout pour rien!

Les connecteurs sont pratiquement absents des vers de Laforgue de cette période et les points d'exclamation maintiennent l'intensité.

Les exclamations incluent aussi des vérités générales ("L'Homme a besoin qu'on le stimule!" p.118 et "Faut mourir, frères!" p.146) et des constatations ("Mon Dieu, qu'on est follement solitaire!" p.58 et "Tout vient d'un seul impératif catégorique, / Mais qu'il a le bras long, et

². Donald DAIRE, Articulate Energy, dans Michael HAMBURGER, The Truth of Poetry, Manchester, Carcanet New Press, 1982 (1969), p.23: "C'est de ce point de vue, au niveau de la syntaxe, que la poésie moderne, qui est tellement diverse de toute autre manière, est vue comme une. Et nous pouvons la définir de la façon suivante: ce qui est courant dans toute poésie moderne est l'affirmation ou la supposition (le plus souvent celle-ci) qu'en poésie, la syntaxe est entièrement différente de la syntaxe comme elle est comprise par les logiciens et les grammairiens. <...> Cela est, sûrement, l'innovation symboliste qui est à la base de toutes les nouveautés techniques que les poètes symbolistes ont introduites.

la matrice loin!" p.172). La ponctuation renforce alors la nature conventionnelle de ce qui vient d'être dit. Elle devient une marque d'ironie.

Enfin, le point d'exclamation peut mettre une figure ou une image en évidence:

Violuptés à vif! (p.69)

-O croisés de mon sang! transporter les cités!
Bénir la Pâque universelle, sans salaires!
("Complainte propitiatoire à l'inconscient", p.35)

Sois l'Ambulance
De nos croyances!
("Litanies des premiers quartiers de la lune", p.138)

Le nombre de pieds peu élevé dans le dernier exemple souligne davantage le raccourci. Par là, L'Imitation se rapproche dans son style de la définition que donne Léon Guichard du style décadent:

Ils <les décadents> étaient pris du même désir d'introduire dans leurs vers plus de mystère, plus de rêve, plus de musique, et de substituer au mode narratif et didactique une méthode synthétique aux raccourcis violents.³

Les raccourcis, souvent ponctués de points d'exclamation chez Laforgue, suppriment les liens logiques entre les membres de la proposition, ce qui crée la nouvelle syntaxe dont nous avons parlé. La langue parlée se construit sans nécessairement exploiter les transitions, les connecteurs, et les coordinations de la langue écrite. Le style apparaît donc souvent plus dénudé.

³. Léon GUICHARD, Jules Laforgue et ses poésies, Paris, Nizet, 1977, p.23-24.

Langue parlée: élision

Dans ses plaintes, Laforgue reproduit le ton familier de la chanson populaire. L'élision de voyelles ou de consonnes, ainsi qu'un certain vocabulaire contribuent à cet effet. Nous trouvons quelques exemples de calques des élisions de la langue parlée: "fair' taire" et "V'là l' fontainier!" (p.101), "on n' parl' jamais" et "j'te brûl'rai la cervelle" (p.110), et "à cet' heur'" (p.184). Certaines constructions syntaxiques proviennent du langage parlé:

-Merci, merci, je n'ai que ma mie,
Juste que je l'entends gémir!
("Complainte de cette bonne lune", p.44)

L'omission d'un "c'est" devant "juste que" signale le caractère oral des vers où les phrases sont en général moins développées. De plus, le poète traduit par le moyen de l'élision la prononciation familière exacte.

L'élision de voyelles était systématiquement employée par un autre poète, Jean Richepin, dans son recueil la Chanson des queux:

Proclamons les princip's de l'art!
Que tout l'mond' s'épanche!
Le marbre est un' matière à part,
Y en n'a pas d'plus blanche.⁴

De plus, ce poète condense et déforme les mots pour en transmettre la prononciation exacte: "Mais gna d'chez soi

⁴. Jean RICHPIN, La Chanson des queux, Paris, Eugène Fasquelle, 1928, "Chanson des sculpteurs", p.177.

/ Qu'pour ceux qu'a d'quoi"⁵. Ce procédé n'est pas systématique chez Laforgue, mais il revient assez souvent dans le recueil pour que le lecteur n'oublie pas la dimension orale de ces vers.

Le discours direct

Le discours direct que le poète exploite joue un rôle paradoxal dans le sens où il est formé de paroles dites, mais les guillemets marquent son caractère littéraire. Les deux recueils en question sont parsemés de vers ou de parties de vers placés entre guillemets.

Les phrases entre guillemets s'avèrent souvent des phrases toutes faites:

"J'ai du génie, enfin: nulle ne veut m'aimer!" (p.57)

"Je t'aime pour toi tout seul!" (p.150)

Quelquefois les guillemets soulignent la qualité artificielle du cliché:

"Jouons au plus fidèle!" -"A quoi bon, ô Nature!

"Autant à qui perd gagne!"

("Autre Complainte de Lord Pierrot", p.85)

Dans le cas de la "Complainte du roi de Thulé" (p.93), après une présentation de la situation, c'est le personnage du roi qui prend la parole lui-même. Le discours direct donne l'impression d'une voix nouvelle autre que celle du locuteur qui se prononce. Il donne un aspect bivocal au poème, car un autre message semble alors être transmis à

⁵. Ibid., "Chansons de mendiants", p.7.

l'intérieur du texte. Ruchon propose une classification des plaintes selon la forme, et sa première catégorie, qui est celle des poèmes d'expression directe, comprend la "Complainte du roi de Thulé" ainsi que la "Complainte des cloches". Sa deuxième catégorie contient les dialogues: "Complainte des pianos qu'on entend dans les quartiers aisés"⁶.

En même temps, bien que les guillemets relèvent de l'artifice littéraire, le discours direct lui-même, c'est-à-dire ce qui se situe à l'intérieur des guillemets, possède comme base la structure orale du langage et les expressions familières:

-"Mais, tout est un rire à la Justice! et d'où vient
Mon coeur, ah! mon sacré-coeur, s'il ne rime à rien?"
("Complainte du sage de Paris", p.129)

La répétition du mot "coeur", ainsi que l'emploi de l'interjection "ah!" proviennent d'une langue parlée qui est ainsi reproduite à l'intérieur du signe conventionnel que sont les guillemets.

L'emploi des parenthèses

Un procédé particulier à Laforgue pendant cette période est l'utilisation des parenthèses. Leur signification varie, mais elles interrompent toujours le

⁶. François RUCHON, Jules Laforgue, Genève, Editions Albert Ciana, 1924, p.81, n.2. Ses deux autres catégories sont constituées des plaintes à entrecroisement des thèmes et des plaintes à strophes avec antistrophe ou refrain.

déroulement de la syntaxe et introduisent un élément supplémentaire au milieu des autres. Dans ce contexte, les parenthèses font partie du langage oral puisqu'elles contiennent une digression ou un type de monologue intérieur qui demande un changement de ton et même de débit. Les parenthèses suspendent donc le développement syntaxique pendant un bref moment. Chez Laforque, les parenthèses peuvent contenir un ajout mineur, qui ne fait que nuancer la proposition. Cependant, elles peuvent aussi renfermer un ajout majeur en parallèle avec le sujet.

Les ajouts mineurs fournissent des précisions sans changer le sens des considérations et une touche d'humour y est quelquefois apportée:

Justement, une nous appelle,
 Pour l'aider à chercher sa bague,
 Perdue (où dans ce terrain vague?)
 Un souvenir d'AMOUR, dit-elle!
 ("Complainte sur certains ennuis", p.86)

Les parenthèses contiennent un commentaire du locuteur en aparté.

L'ajout majeur, au contraire, tend à fournir un nouvel aperçu de la scène et une dimension ironique est ajoutée aux propos. Une voix peut contenir plusieurs composantes qui ne s'harmonisent pas nécessairement et qui ne prononcent pas tout à fait le même discours:

Abstraites amours! quel infini mitoyen
 Tourne entre nos deux Touts? Sommes-nous deux? ou
 bien,
 (Tais-toi si tu ne peux me prouver à outrance,
 Illico, le fondement de la connaissance,

Et, par ce chant: Pensée, Objet, Identité!
 Souffler le Doute, songe d'un siècle d'été.)
 ("Complainte du temps et de sa commère l'espace",
 p.113-4)

Une espèce de sous-conversation se déroule dans les parenthèses, qui deviennent le véhicule d'autres considérations, mais les unes n'excluent ni ne démentent les autres. Un rapport ironique est ainsi créé entre les deux discours.

D'autres constatations sont dévoilées à l'intérieur des limites formées par ces marques typographiques. Ainsi, une deuxième scène peut s'y jouer:

C'est le mouchoir laissé, parlant d'âme et de chair
 Et de scènes! (Je vous pris la main sous la table,
 J'eus même des accents vraiment inimitables)
 ("Les linges, le cygne", p.170)

Les parenthèses deviennent alors un moyen pour le locuteur-observateur d'exprimer les dessous de la situation.

Le poète peut se servir des parenthèses pour créer une deuxième voix poétique, mais il faudra attendre la dernière période de Laforgue pour voir cette multiplication des voix. A ce moment, un commentaire ou une réflexion qui diverge de la direction générale du poème s'insère dans le texte. Cela produit un effet ironique, puisque le lecteur reçoit deux informations contraires sans que l'une ou l'autre soit niée, comme certains exemples que nous avons déjà vus. Cet aspect, que nous pouvons appeler bivocalique, selon le terme de Bakhtine, est souligné lorsque les parenthèses contiennent des commentaires du locuteur,

commentaires qui ne relèvent pas de son propos principal ou initial. Une deuxième voix contenue dans les parenthèses vient presque détruire les premiers propos.

Ces ajouts qui retiennent le mouvement assurent au poète une plus grande liberté dans ses propos. Sakari note que ces "digressions parenthétiques" se trouvent aussi chez Corbière, Cros et Mallarmé⁷. Cependant, chez Laforgue, le procédé est plus "délibéré": "son but absolument évident est d'arriver à un certain détachement, de "brouiller les cartes" en transmettant en aparté des réflexions et des notations amusées, voire parfois teintées de cynisme"⁸.

Langue littéraire : les énumérations

Les énumérations non justifiées sont longues et nombreuses dans Les Complaintes et dans L'Imitation. L'énumération, qui permet une accumulation de substantifs dans un texte, provient de la tradition littéraire du texte écrit:

Et vous, fleurs fixes! mandragores à visages,
Cactus obéliscals aux fruits en sarcophages,
Forêts de cierges massifs, parcs de polypiers,

⁷. Le poète Mac-Nab lui aussi faisait un usage particulièrement frappant de la parenthèse, puisqu'il va jusqu'à l'insérer au milieu d'un mot:

"Je crois qu'il est superflu d'ex
(La formule est dans le Codex)
Pliquer avec quoi je compose
Mon onguent odorant et rose."

Cependant, à l'exception de cet exemple, les parenthèses s'avèrent plutôt rares dans ses chansons.

⁸. Ellen SAKARI, op. cit., p.81.

Palmiers de corail blanc aux résines d'acier!
 Lys marmoréens à sourires hystériques,
 Qui vous mettez à débiter d'albes musiques
 Tous les cent ans, quand vous allez avoir du lait!
 Champignons aménagés comme des palais!
 ("Climat, faune et flore de la lune", p.142)

Le lien entre les vers peut même devenir difficile à repérer. Dans ce cas, il faut se fier au titre que le poète a attribué au poème pour discerner une signification. L'énumération relie des éléments quelquefois hétéroclites qui font penser au surréalisme. Ainsi, pour évoquer la Femme, différents substantifs assument le rôle de synonymes:

Bestiole à chignon, Nécessaire divin,
 Os de chatte, corps de lierre, chef-d'oeuvre vain!
 ("Complainte des voix sous le figuier bouddhique", p.41)

Cette suite permet une comparaison entre les possibilités évoquées. Lorsque les substantifs se suivent, l'effet peut en être un de décousu:

Perrons d'oeillets blancs, escaliers de flamme,
 Labyrinthes alanguis,
 Edens qui
 Sonneront, sous vos pas reconnus, des airs reconquis.
 ("Complainte du pauvre Chevalier-errant", p.73)

L'accumulation de substantifs sur plusieurs vers relève clairement du littéraire qui cherche à juxtaposer des termes faiblement reliés entre eux.

Les distiques sont un véhicule très approprié à l'énumération de qualificatifs, chacun formant un segment, et Laforque s'en sert à plusieurs reprises:

Astre sans coeur et sans reproche,
 O Maintenant de vieille roche!

("Guitare", p.144)

Cette accumulation de détails serait difficile à absorber sans le secours du texte écrit qui permet non seulement de voir, mais surtout de revoir les juxtapositions de mots.

Langue littéraire: la dislocation

Dans ses poèmes, Laforgue se sert de longues phrases qui n'énoncent pas nécessairement le sujet ou le prédicat dès leur début. L'information essentielle n'est pas immédiatement donnée, et l'attention du lecteur est ainsi gardée en éveil. Les phrases longues demandent une concentration de la part du destinataire, et impliquent donc, elles aussi, qu'on se trouve devant un texte écrit:

Mais, sot Eden de Florian,
En un vase de Sèvres où de fins bergers fades
S'offrent des bouquets bleus et des moutons frisés,
Un oeillet expirait ses pubères baisers
Sous la trompe sans flair de l'éléphant de Jade.
("Complainte des pubertés difficiles", p.57)

Les renseignements apportés dans une même phrase sont nombreux et variés, mais ils doivent être analysés pour que le rapport entre les différents éléments puisse être éclairci:

Plages, chemins de fer, ciels, bois morts,
Bateaux croupis dans les feuilles d'or,
Le quart aux étoiles,
Paris grasseyant par chic aux prises de voiles:
De trop poignants cors
M'ont hallalisé ces chers décors.
("Complainte de l'automne monotone", p.65)

Dans L'Imitation, où les images se rapportent à la lune, nous remarquons les "phrases à éventail" dont parle Sakari:

Ce genre d'énoncé, dont la partie ascendante accumule des circonstances pittoresques et qui constituent le décor du développement principal, a été qualifié de phrase à éventail.⁹

Quelquefois le sujet est énoncé, mais il est séparé de son prédicat par maints qualificatifs:

Sache que les Pierrots, phalènes des dolmens
Et des nymphéas blancs des lacs où dort Gomorrhe,
Et tous les bienheureux qui pâturent l'Eden
Toujours printanier des renoncements, -t'abhorrent.
("Un mot au soleil pour commencer", p.135)

Ces procédés suspensifs sont efficaces, mais ils requièrent de la concentration de la part du lecteur et passent mal à un niveau oral. Ainsi, ces vers trahissent-ils leur origine littéraire. Sakari confirme que la phrase laforguienne typique "commence par un entassement de qualificatifs et compléments" et que le sujet et son prédicat n'apparaissent qu'à la fin, ce qui peut créer, selon elle, un effet ironique¹⁰.

Dans cette période des Complaintes et de L'Imitation, les éléments provenant de la langue parlée servent à bâtir les textes. Les complaintes s'insèrent donc dans une tradition orale. La ponctuation, et en particulier les points d'exclamation permettent de donner au texte une

⁹. Ibid., p.40.

¹⁰. Ibid., p.38.

intensité émotive. Mais en même temps, le poète se sert d'énumérations non justifiées et de dislocations syntaxiques, techniques qui relèvent plutôt d'une langue écrite. La dimension littéraire de ces textes n'est jamais déguisée. Et le jeu de mots, qui est un des procédés sémantiques les plus en évidence dans cette période, relève lui aussi de l'exercice littéraire.

Le jeu de mots

Le poète examine le mot sous tous ses aspects, en tenant particulièrement compte de son poids sémantique. L'importance du mot comme potentiel sémantique qui peut ouvrir un monde à lui seul est révélée dans Les Complaintes et L'Imitation. Dans ces deux recueils, Laforque, comme d'autres poètes dits symbolistes, cherche à libérer le mot pour créer de nouveaux effets: "on crée des mots, on en rajeunit qui étaient tombés en désuétude, on en emprunte à tous les métiers et à tous les vocabulaires"¹¹. Presque tous les poèmes contiennent un cliché, une expression figée, un néologisme, un double sens, ou une homonymie implicite. Ces figures s'insèrent dans le matériel du poème et constituent une partie essentielle de la poétique de l'auteur.

¹¹. A.M. SCHMIDT, dans Madeleine BETTS, L'Univers de Laforque à travers les mots, Paris, La Pensée Universelle, 1978, p.7.

La façon la plus évidente de souligner la valeur du mot est l'italique. Chez Laforgue, les italiques servent à mettre en relief un mot (pour stimuler une réflexion sur sa signification littérale et sur sa valeur contextuelle), ou bien une expression figée. Un mot italicisé invite le lecteur à réfléchir sur son sens premier par rapport à un nouveau ou à un autre sens qui peut lui être attribué; "Elle m'aime, *infiniment*! Non d'occasion! / Si non moi, ce serait *infiniment* un autre!" (p.35) La polysémie de mots est ainsi soulignée, puisqu'un grand nombre possèdent aussi bien un sens propre qu'un sens figuré.

Lorsque le locuteur parle d'amour, il emprunte des mots du langage courant, mais il insiste sur un aspect particulier de leurs sens. La description des Pierrots cherche aussi une nouvelle précision:

<Ils> Confondent demain avec hier,
Et demandent *Rien* avec âme!
("Pierrots", p.147)

Les différentes valeurs du mot italicisé sont ainsi suggérées.

Les expressions figées en italique amènent le lecteur à s'interroger sur leur valeur. Leur sens peut être flou et vague: "Je veux être pendu, si tu n'es pas discrète / Et *comme il faut*, vraiment! Et d'ailleurs tu m'es tout." ("Complainte des bons ménages", p.82) La définition dépend alors du contexte, et le contexte amoureux invite ses propres définitions. Cependant, une expression peut aussi

être placée dans un contexte qui ne semble pas lui convenir: "Si tu <maman Nature> savais, comme la *Table / De tes Matières* est mon fort!" (p.37) La définition de l'expression doit alors être élargie pour incorporer un nouvel aspect¹². De cette façon, en mettant plusieurs sens en présence, Laforgue rend instable le vocabulaire. Enfin, l'expression figée peut s'élargir jusqu'à représenter un système de pensée:

Ces gratuites antinomies
 Au fond ne nous regardant mie
 L'art de tout est l'*Ainsi-soit-il*;
 ("Pierrots", p.148-9)

L'expression représente à elle seule toute une philosophie.

L'italique est également utilisée pour démarquer un certain nombre de mots latins et anglais qui sont étrangers au contexte de la poésie française. Ces mots se substituent à des mots français et une comparaison implicite se fait dans l'esprit du lecteur. Nous relevons deux emplois de mots anglais. Ils ajoutent de la couleur à la scène évoquée:

Et je repars avec ma folle affiche,
 Boniment incompris, piteux *sandwich*:
 Au Bon Chevalier-Errant,
 Restaurant
 ("Complainte du pauvre Chevalier-Errant", p.74)

Et sur les *steamers*, les galops
 Des vents filtrant leurs longs exils
 ("Complainte variations sur le mot "falot, falotte",
 p.111)

¹². Laforgue s'est toujours intéressé aux expressions figées: "Quand il fait beau, on dit ici [en Allemagne]: il fait un temps de l'empereur. Ne dit-on pas à Londres: Queen's weather?" (C.2, p.22)

Ces mots ajoutent une touche exotique au vocabulaire et doivent souvent être redéfinis dans leur nouveau contexte.

Les expressions latines, par contre, relèvent souvent du calembour. Elles sont variées et transformées au niveau du sens: "Axiomes *in articulo mortis* déduits!" (p.38) Comme dans ce cas, le point d'exclamation souligne souvent une nouvelle expression qui renvoie à une expression figée sous-entendue comme point de comparaison: "Il rompt ses digues! vers les grands labours qui fument! / Saint Sacrement! et *Labarum des Nox irae!*" (p.100) Laforgue remplace "dies" par "nox" dans une simple conversion lexicale par antonymes. D'autres transformations sont également possibles à partir de cette même expression de base: "Et des coins claustrals, exilescentes des *dies iraemissibles.*" (p.116) La transformation s'opère entre le latin et le français. Alors que l'expression connue possède une dénotation sérieuse, la nouvelle expression se compare implicitement à la première, et produit alors une ironie sémantique. Le jeu de mots acquiert ainsi une fonction ludique.

L'utilisation d'une expression latine peut être une référence générale à un type de discours ou d'état: "Le frisson du *Vae soli!* gargouille en mes moelles..." (p.151)
Et:

D'un: "Eh! va donc, Phoebus!" te rentrera ton prêche
De vieux *Crescite et multiplicamini*,
Pour s'inoculer à jamais la Lune fraîche!
("Un mot au soleil pour commencer", p.136)

Lorsque l'expression est sortie de son contexte habituel (souvent biblique dans le cas des expressions latines), elle assume une nouvelle valeur. Elle est ainsi renouvelée. L'expression latine peut finalement s'avérer plus riche de signification qu'un équivalent français:

Ton geste,
Houri,
M'a l'air d'un *memento mori*
("Locutions des Pierrots", p.156)

Sakari relève des substantifs d'origine autre que française, latine, ou grecque: vocératrice (corse), embrun (occitane), shako et houka (arabe), bulbul (persan), pantoum (malais), et kroumirs. Cependant, dans ces cas, il ne s'agit pas de changement ou remise en question de sens, simplement de variété étymologique¹³ et de mise en relief. Ces mots ne sont pas vraiment perçus comme mots étrangers. Ils ont été adoptés par la langue française.

Après les mots en italique, les mots les plus facilement repérables pour le lecteur sont les néologismes. Ils frappent car la forme du mot se montre nouvelle, mais le contenu est reconnaissable à travers l'étymologie. L'attention doit s'y arrêter. La technique laforguienne par excellence à l'époque des Complaintes est le jeu de mots, dans le sens de jouer avec les mots pour leur attribuer de nouvelles valeurs. En décembre 1884, le poète écrit à son ami Gustave Kahn:

¹³. Ellen SAKARI, op. cit., p.354-5.

Je vois que vous aimez aussi ces choses qu'entre nous nous pourrions appeler des jeux de mots, mais si esthétiques; je veux dire cet accouplement de mots qui n'ont qu'une harmonie de rêve mais font dans la réalité des couples impossibles (et qui ont pour moi le charme insoluble, obsédant, entêtant des antinomies en métaphysique, une parenthèse - infinie - et qui s'ouvre - et pour l'éternel malheur). Je me suis aussi, en mes Complaintes, complu en quelques-unes de ces increvables membranes hymen. (L.A., p.64-5)

Un type de jeux de mots est la fusion de deux mots en un et donc l'attribution d'un nouveau sens au néologisme ainsi formé. Nous pouvons parler de mots emboîtés ou télescopés, car les deux mots restent inclus dans le nouveau mot forgé. Ils s'éclairent l'un l'autre et produisent une signification nouvelle. Dans ce sens, le fonctionnement du jeu de mots dans ce recueil est très proche de celui de la métaphore en général. Sakari explique le phénomène du jeu de mots en se référant au concept opératoire de l'écart sur le plan du signifiant et de la norme¹⁴.

Laforque éprouve un plaisir particulier à jouer avec la langue. Dans une lettre à Charles Henry datée de janvier 1884, il écrit: "Ce Lemerre me semble grisé par le succès des illustrations en couleurs de ses livres d'étrennes, pour traiter si "famillionnairement" un rimeur considérablement modeste!" (C.1, p.72)¹⁵. Dans ses vers, le

¹⁴. Ibid., p.15.

¹⁵. Ursula Franklin note que Henri Heine, poète que Laforque admirait et citait dans ses lettres (A.H., p.733-4), était connu pour ses néologismes, par exemple "famillionnar". Ursula FRANKLIN, Exiles and Ironists, New York, Berne, Francfort, Paris, Peter Lang,

poète ne se sert pas de guillemets, mais ses néologismes sont créés de cette même façon par l'agencement et la condensation de deux mots: "la céleste Eternullité" (p.30), "le soleil [...] s'y crucifige" (p.38), "vendanges sexiproques" (p.38), "Violuptés à vif!" (p.69), "spleenuosités" (p.116), et "l'Omniversel Ombelliforme Mancelinier" (p.128). Enfin, dans un cas particulier de néologisme, un mot est inséré au milieu de l'autre: "S'in-Pan-filtre" (p.118). Les néologismes jouent aussi sur les signifiés derrière les signifiants et peuvent être vus comme une raillerie contre les contraintes et les conventions de la langue et même de la société.

Un autre procédé opère lorsque le poète crée un nouveau mot de la même famille. Les expressions "pompes voluptiales" (p.116) et "pompes argutiales" sont basées sur "pompes funèbres" et un suffixe adjectival est ajouté aux substantifs originaux. La création s'opère par la voie de l'étymologie: "Feu-d'artificeront envers vous" (p.73) et "l'automne s'engrandeuille" (p.116), par exemple, ainsi que d'autres moins remarquables comme "auber" (p.88), "ubiquiter" (p.89), "aubader" (p.103), "angéluser" (p.122),

et "choser" (p.129)¹⁶. La plupart de ces créations sont des verbes.

Roman Jakobson s'est beaucoup intéressé aux néologismes, et en particulier aux règles générales qui gouvernent leur construction. Il explique la fonction du néologisme à partir de trois rapports. D'abord, il crée "une tache euphonique éclatante", car la constitution phonique des mots est mise en évidence. Deuxièmement, "on est obligé de percevoir la forme du néologisme poétique, qui nous est donnée, pour ainsi dire, in statu nascendi". La forme alors se renouvelle. Enfin, troisièmement, puisque le sens du néologisme est formulé à l'aide du contexte, le néologisme oblige le lecteur à "une pensée étymologique"¹⁷. Le jeu de mots enrichit et renouvelle ainsi phonétiquement et sémantiquement les mots en présence .

Les critiques relèvent différents néologismes créés par Laforgue. Madeleine Betts tente de systématiser la technique du poète:

Le plus souvent pourtant, il agit comme la plupart des néologues en ajoutant à tel mot un suffixe à la mode ("exilescent" par exemple) ou en francisant tel mot latin ("albe" est de ceux-là). Il aime aussi créer un mot nouveau en formant sur tel mot un nouveau dénominatif ("angéluser", "aubader", "auber", etc.); il

¹⁶. Les verbes "angéluser", "aubader", "engrandeuiller" et "ubiquiter" se retrouvent dans Le Petit Glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes, de Jacques PLOWERT, Paris, Vanier, 1888.

¹⁷. Roman JAKOBSON, Huit questions de poétique, Paris, Seuil, 1977, p.24.

n'ignore pas non plus les composés binaires (ou ternaires) si chers à la Pléiade du type "hymniclame". Mais il ne s'est guère servi des suffixes en -tion, -ade, -ire, -erie, -ance, etc. si chers au décadent.¹⁸

Marie-Jeanne Durry divise simplement les néologismes en ceux avec suffixes (dont les substantifs "voluptantes", "féminiculture", et "orphelinisme", les adjectifs "crépusculâtre", "angéluse", "exilescent", "voluptiales", "argutinales" et le verbe "choser") et ceux avec préfixes ou prépositions (dont "l'ex-ciel", "l'en-ciel", "suresthétiques", "redorloter", "regalvaniser", "détramer", "revanner")¹⁹. Cependant, le deuxième groupe est moins surprenant pour le lecteur, puisque le préfixe laisse le mot comme tel intact, et que Laforgue utilise souvent le préfixe "re" habituel, alors que le suffixe nécessite des changements plus notables²⁰. Peut-être pour cette raison, Laforgue préfère-t-il la composition avec suffixe à la composition avec préfixe.

Quelques expressions figées sont également évoquées dans des contextes particuliers: "Hôtel meublé, cabinets de

¹⁸, Madeleine BETTS, L'Univers de Laforgue à travers les mots, Paris, La Pensée Universelle, 1978, p.10.

¹⁹. Marie-Jeanne DURRY, Jules Laforgue, Paris, Seghers, 1971 (1952), p.164.

²⁰. Par contre, Jean-Louis Debaube affirme avoir découvert peu de néologismes dans les Complaintes. Laforgue avait lui-même éliminé "sangsuellés" et "sexciproques"; il reste alors, selon lui, les expressions "démoélisant naufrage" (p. 89), "fanfarants appels" (p. 101), "rancoeurs omniverselles" (p. 115) et "vers calendrierivores" (p.115). Jean-Louis DEBAUVE, Laforgue en son temps, Neuchâtel, Editions de la Baconnière, 1972, p.35.

lecture, prix courants" (p.74). Elles sont transformées selon les circonstances: "(Agiter le pauvre être, avant de s'en servir)" (p.83), ce qui fait allusion au mode d'emploi, et:

Cet ex-ciel tout suie,
Fond-il *descrescendo*, *statu quo*, *crescendo*?
("Complainte de l'automne monotone", p.65)

O Fixe! on ne sait plus à qui donner la palme
Du lunaire
("Climat, faune et flore de la lune", p.142)

[...] s'aimer sans serments, ni rabais (p.173)

La signification des expressions s'élargit et elles sont combinées pour prendre en compte différents contextes. De cette façon, le poète surprend le lecteur et le force à se référer au contexte traditionnel pour décoder le nouveau contexte. Dans ce sens, l'opération du néologisme et la transformation de l'expression figée peuvent être comparées à l'opération de la métaphore, qui, elle aussi, élargit le sens en mettant deux mots en présence. Dans la poésie, il s'agit de trouver de nouveaux moyens pour faire signifier les mots. Enfin, ajoutons que Laforgue combine à sa manière deux vérités générales provenant de différents domaines:

On sait que tu dois ressuciter le troisième
Jour, sinon en personne, du moins

Dans l'odeur, les verdure, les eaux des beaux mois!
("Pierrots (On a des principes)", p.150)

Cette combinaison particulière démontre l'impossibilité de réconciliation entre ce que la religion et la science

tiennent pour vrai. Une vérité absolue ne peut donc pas exister et le conflit persiste.

Les homonymies explicites et implicites permettent aussi la mise en relief des mots au niveau phonétique et lexical. Le poète se sert d'un homonyme approximatif dans la dédicace de ses Complaintes: "les cent pur-sang / De ses vingt ans tout hennissants" (p.29). Il utilise aussi l'homonymie exacte ("Presque pas de scènes; / La vie est si saine", p.41), mais il préfère créer l'homonymie à partir d'une partie de mot ou une combinaison:

Commandons ma robe!
Hélas! le bonheur est là, mais lui se dérobe...
("Complainte des voix sous le figuier boudhique",
p.41)

Veut se pendre à la corde
Des puits! et puis?
Miséricorde!
("Autre complainte de l'orgue de Barbarie", p.71)

L'homonymie permet une comparaison entre deux mots (en présence ou non) qui se ressemblent par le son, et non par les sens. Encore une fois, il s'agit de déjouer les attentes du lecteur. Une tautologie ("que la Vie est quotidienne", p.86) et un oxymore ("ce néant est trop tout!", p.113) s'ajoutent au répertoire.

Laforque utilise aussi des mots spécialisés ou particuliers qui proviennent de domaines spécifiques, ce qui est typique de l'époque et surtout typique des décadents. De même, il peut employer des archaïsmes pour contribuer à l'atmosphère ou à l'impression du poème. Nous

devons donc déterminer si le mot employé est ressenti comme vieux ou spécialisé, par exemple, et quel effet il peut alors produire dans la conscience du lecteur. Parmi les mots peu utilisés et peu connus, Betts choisit l'exemple de "pliocène" et se demande s'il est vraiment nécessaire de connaître sa signification exacte ("terrain superposé au miocène"- Littré). Le poète, selon elle, cherche simplement à "donner l'impression d'un paysage mort"²¹. L'importance de ce mot spécifique réside alors dans la manière dont il rayonne sur les autres mots et contribue à la totalité du poème. Nous posons l'hypothèse que le mot laforguien importe plus à la totalité du poème qu'en lui-même²². Le réseau de signification qui entoure le mot doit s'harmoniser avec les autres réseaux de mots choisis.

Dans l'étude de Betts sur les domaines de vocabulaire, différents groupes sont relevés à travers chaque recueil du poète. Son étude statistique lui permet ensuite de tracer différentes courbes. Dans son analyse, trois groupes

²¹. Madeleine BETTS, op. cit., p.65.

²². De ce point de vue, le procédé selon lequel Laforgue retouchait ses ébauches de poèmes est révélateur:

Car Jules Laforgue utilise non seulement la marge de droite mais celle de gauche - auxquelles il faut ajouter, non rarement, les hauts et bas de pages [...] Ajoutons que dans l'une de ces marges on peut lire, pour une seule modification, plusieurs vocables (substantif, verbe, etc) souvent très voisins, dans tous les sens du mot. Encore une précision: le nouveau s'ajoute parfois à l'ancien sans que celui-là soit supprimé.

Dr. R. CHAUVELOT, Jules Laforgue inconnu, Paris, Nouvelles Editions Debresse, 1973, p.29.

distincts sont considérés. Le premier comprend le vocabulaire abstrait, le vocabulaire des arts et métiers, de la science, de la médecine, de la philosophie et de la religion. Le deuxième groupe est composé de mots familiers et de mots d'argot et le troisième groupe contient les archaïsmes, les emprunts et les néologismes²³. Le vocabulaire spécialisé des poèmes peut aussi être divisé d'autres façons. François Ruchon distingue cinq sources particulières de vocabulaire: le domaine scientifique, les proverbes et expressions clichés, les expressions populaires et mots d'argot, les allusions littéraires, et le domaine philosophique et religieux²⁴. Dans le domaine scientifique, par exemple, il relève les mots: lymphatique, corrosif, madrepore, albumine, mucus, chrysalide, réflexe, syncope, plasma, métamorphose, lexicon. Le poète tient à cette prolifération de champs sémantiques. Tous les vocabulaires sont susceptibles d'être utilisés dans un contexte poétique pour traduire la multiplicité de discours à cette époque fin-de-siècle.

Dans les trois groupes de Betts, la courbe totale qui comprend toute l'oeuvre de Laforgue s'élève jusqu'à son milieu et redescend ensuite. Puisque la partie élevée représente la période du milieu de la carrière poétique de

²³. Madeleine BETTS, op. cit., p.213-219.

²⁴. François RUCHON, dans Warren RAMSEY (ed.), Jules Laforgue, Londres et Amsterdam, Feffer et Simons, 1969, p.125.

Laforque, c'est-à-dire la période des Complaintes, nous pouvons affirmer que le pouvoir du mot est maximalisé au moment de ce recueil. En effet, lorsque les trois groupes sont séparés, presque toutes les courbes commencent à un niveau assez peu élevé et ascendant jusqu'au milieu pour ensuite retomber environ à leur point de départ. Il existe cependant trois exceptions. Dans le premier groupe, le vocabulaire abstrait est représenté par une ligne ascendante, et le vocabulaire du domaine de la médecine au contraire par une ligne descendante (rappelons que celle-ci est distinguée du vocabulaire scientifique qui, elle, suit la forme commune observée). Dans le dernier groupe, la courbe des archaïsmes est ascendante, mais seulement très légèrement²⁵. Ses mots sont employés dans le but de renouveler la poésie, à travers le renouveau de leur sens.

Rimes et sonorités

Les sonorités créent des effets de répétition et d'écho entre les mots dans un texte poétique. Elles soulignent donc certains mots et certaines séries de mots à travers un texte et nous pouvons donc dire qu'elles contribuent au jeu avec le langage. Dans les Complaintes et dans L'Imitation, les sonorités occupent une place importante. Jean-Pierre Richard souligne les effets d'écho provenant des titres des complaintes:

²⁵. Madeleine BETTS, op. cit., p.213-219.

Complainte se dissémine, lettres et sons, dans le titre de la plupart des Complaintes (quelques-unes échappant cependant à son emprise, moyennant, alors, d'autres effets d'écho: ainsi la Complainte du vent qui s'ennuie la nuit). Portant un sens, soutenant un début de rêverie, ou nourrissant le déclic de quelque fantasme <...>, ces titres construisent encore un charme, propagent une séduction: à eux seuls ils sont autant de très actifs petits poèmes.²⁶

En effet, la distribution des phonèmes peut renforcer un message spécifique dans la poésie, comme le constate Ivan Fonagy qui parle du style sonore d'un poète, le style étant défini par la distribution des sons²⁷.

Les rimes constituent un moyen traditionnel de renforcer la structure et la cohérence du poème et Laforque expérimente ses propres variations. La "Complainte des nostalgies préhistoriques" (p.44) contient des rimes plates, des rimes embrassées et des rimes croisées. Joelle Tamine-Gardes note que les schémas de rimes dans Les Complaintes sont souvent en contrepoint avec ceux des mètres. Elle ne compte que onze complaintes dont la structure strophique n'est pas minée²⁸, c'est-à-dire où la structure strophique apparente n'est pas contredite par

²⁶. Jean-Pierre RICHARD, "Les Complaintes: Petite note sur les titres", dans James HIDDLESTON, Laforque aujourd'hui, Paris, José Corti, 1988, p.87.

²⁷. Ivan FONAGY, "L'information du style verbal", Linguistics, IV, 1964, p.28.

²⁸. Joelle TAMINE-GARDES, "Le Jeu sur les strophes dans Les Complaintes de Jules Laforque", Mélanges de langue et de littérature française offerts à Pierre Larthomas, Paris, Ecole Normale Supérieure de Jeunes Filles, 1985, p.480 et 483.

une nouvelle structure. Dans la "Complainte à Notre-Dame des soirs" (abbaacc, p.38), des rimes intérieures sont exploitées:

Vous me fuyez; ou du ciel des eaux m'invitez;
Ou m'agacez au tournant d'une vérité;

La rime intérieure peut être employée en conjonction avec l'allitération pour renforcer l'effet:

Tes yeux se font mortels, mais ton destin m'appelle,
Car il sait que, pour naître aux moissons mutuelles
("Complainte des formalités nuptiales", p.76)

Les rimes intérieures de L'Imitation de Notre-Dame la lune jouent souvent sur un vers unique et rarement sur plusieurs vers: "Qui, dans l'antiquité des Pans soi-disant gais" (p.173). Notons enfin que dans les distiques du "Dialogue avant le lever de la lune" (p.161), les rimes ne sont pas plates, mais embrassées, ce qui fait éclater la structure strophique.

Enfin, le poème qui démontre la place primordiale accordée aux sonorités est "Stérilités" (p.169):

Tarentules de feintises
La remise
Sans rancune des ovules
Aux félines Ophélie
Orphelines en folie.

Les assonances en "i" et en "u" assument plus d'importance que le principe de cohérence des vers. Les mots semblent se suggérer les uns les autres par l'entremise des sonorités. Ce phénomène sera développé dans le contexte du vers libre.

Les caractéristiques de la poésie de Laforgue dans cette deuxième période sont celles qui seront admirées et exploitées par T.S. Eliot dans sa propre poésie²⁹. Il s'agit, au niveau de la versification, de rythmes qui s'apparentent à ceux de la chanson populaire et de distiques ou de courtes strophes jouant le rôle de refrains. En même temps, le personnage de héros timide (Pierrot, chez Laforgue) est exploité pour permettre l'ironie. Nous y trouvons également un mélange de langue (et donc de constructions) familière et de langue littéraire. Enfin, le jeu de mots et autres figures contribuent à une ironie sur le langage. Le jeu fait partie de ce nouveau lyrisme particulier.

Les deux recueils étudiés sont aussi composés de phrases disloquées qui relèvent du littéraire, ainsi que d'interjections et de commentaires placés entre parenthèses qui proviennent du langage oral. Le poète explore la variété d'utilisation d'un même procédé, en particulier les parenthèses et l'exclamation. Les signes de ponctuation et surtout les points d'exclamations lui permettent de compenser l'absence d'indications gestuelles et de tonalité, données dont bénéficient la chanson orale et le théâtre.

²⁹. Malcolm COWLEY, "Laforgue in America: A Testimony", dans Warren RAMSEY (ed.), Jules Laforgue, p.14.

Chapitre 7

Le Plurivocalisme laforquien

Laforgue écrit ses Moralités légendaires entre la rédaction des Complaintes et de L'Imitation, ainsi qu'entre la rédaction de L'Imitation et Des Fleurs de bonne volonté¹. Sa poétique est donc en pleine évolution. Les Moralités légendaires constituent une transition dans son oeuvre. Le poète explore la multiplicité des voix à travers la prose. Ce plurivocalisme ou cette polyphonie seront aussi présents dans le texte en vers du "Concile féérique" et dans les poèmes des Derniers Vers. Cependant, dans les Moralités nous trouvons également des procédés qui relèvent de la deuxième période de l'écriture de Laforgue, dont l'ironie des Complaintes poussée jusqu'à la parodie, le style familier, l'humour, les jeux de mots, et même la métafiction.

La multiplicité des voix se manifeste d'abord dans la parodie qui traverse les Moralités légendaires. L'auteur entreprend un dialogue avec la mythologie ou avec d'autres textes littéraires. Les allusions abondent et l'ironie comme discours de mise en doute occupe une place privilégiée. La parodie résulte d'une voix imitative qui compare implicitement le texte source avec le nouveau texte

¹. Marie-Jeanne DURRY, Jules Laforgue, Paris, Seghers, 1971 (1952), p.85.

créé. Laforgue transforme non seulement le contenu, mais il bannit le style élevé lorsqu'il compose son propre texte.

Le poète retient les jeux de mots, les néologismes, les calembours et les homonymies de la période des Complaintes. Il utilise également des anachronismes qui se glissent dans les textes et qui heurtent l'esprit du lecteur. Ces éléments servent de nouveaux indices contradictoires de l'ironie et créent un effet comique qui est une composante du genre parodique.

Enfin, chez Laforgue, le narrateur commente sa propre narration. Gans affirme que l'ironie se présente dès que l'oeuvre fait "la moindre référence à sa propre intention"². Ces commentaires deviennent une réflexion sur l'écriture qui ouvre sur le domaine de la métafiction dans cette prose.

La parodie et l'ironie

Le genre de la parodie entretient un rapport intime avec le mode ironique. La parodie représente à la fois "la déviation d'une norme littéraire et l'inclusion de cette norme comme matériau intériorisé"³.

La parodie joue spécifiquement sur un autre texte. La référence à un autre texte, par le biais de la parodie

². Eric GANS, "Hyperbole et ironie", Poétique 24, 1975, p.492.

³. Linda HUTCHEON, "Ironie, satire, parodie", Poétique 24, 1975, p.143.

constitue un indice de dialogisme, c'est-à-dire de la présence d'une deuxième voix. Bakhtine explique la parodie en utilisant ce concept de deuxième voix:

L'auteur y parle, comme dans la stylisation, par le mot d'autrui, mais introduit une orientation interprétative contraire. La deuxième voix qui s'installe dans le mot d'autrui agresse son premier possesseur et l'oblige à servir à des fins totalement opposées. Le mot sert d'arène à la lutte entre ces deux voix. Leur fusion est, par conséquent, impossible dans la parodie⁴.

Les notions bakhtiniennes de double isotopie et de bivocalité apparaissent essentielles, et il en découle la possibilité d'une polyphonie résultant d'une ironie infinie dans laquelle le référent serait absent. La polyphonie se trouve là où "un ensemble déterminé d'idées, de réflexions, de mots, est distribué entre plusieurs voix distinctes avec une tonalité différente dans chacune d'elles"⁵. Du point de vue littéraire, la polyphonie reproduit la perception carnavalesque à un niveau formel de la représentation et de l'organisation narrative du texte⁶.

Nous débouchons sur une ironie infinie (ou "instable" ou socratique) qui est plus subtile et plus destructrice que l'ironie stable (de l'antiphrase), si la confrontation de significations en présence (dans une phrase, ou dans le

⁴. Mikhaïl BAKHTINE, La Poétique de Dostoïevski, Paris, Seuil, 1970, p.252.

⁵. Ibid., p.342.

⁶. M.-Pierrette MALCUZYNSKI, "Mikhaïl Bakhtin and Contemporary Narrative Theory", Revue de l'Université d'Ottawa, vol. 53, n.1, janvier-mars 1983, p.52.

texte en entier dans le cas de la parodie) ne laisse place qu'à une impossibilité de résolution, et ainsi à un vide fondamental. La parodie ouvre alors les yeux du lecteur en démontant le mécanisme des textes pour révéler leurs pièges. La déconstruction des artifices de la tradition est ainsi privilégiée.

Chez Laforque, la parodie fait partie de la stratégie de l'ironie. Elle rend le texte plurivocal, car elle crée un nouveau texte, tout en se référant à une histoire antérieure. Dans ce sens, nous pouvons parler d'ironie citationnelle et cette ironie est indirecte, par opposition à l'antiphrase qui se manifeste comme ironie directe. Genette appelle le texte parodié, qui est antérieur, "l'hypotexte" et le texte qui parodie, qui vient se greffer sur le premier, "l'hypertexte"⁷. La forme parodique des Moralités légendaires combine le procédé de modification du style (le style n'est plus noble) avec de légères modifications ou transformations de l'histoire. Genette appelle la modification de style le travestissement burlesque et il réserve le terme de parodie pour un texte qui modifie le sujet sans modifier le style⁸.

Laforque modifie aussi le sujet, comme nous l'avons dit. Genette, en parlant du "Hamlet" de Laforque préfère parler de travestissement néo-burlesque, mais nous

⁷. Gérard GENETTE, Palimpsestes, Paris, Seuil, 1982, p.11.

⁸. Ibid., p.29.

conserverons le terme de parodie. Dans ces textes, Laforque joue sur l'ironie de situation dans laquelle une assertion sur A devient une contestation de A. Notre auteur, dans la plupart des titres de ses moralités, affirme qu'il réutilise tel personnage connu, mais ses autres références et surtout ses transformations contestent ce fait. Le lecteur se trouve en présence de données contradictoires.

La parodie peut être caractérisée, selon Michele Hannoosh, par trois éléments: l'imitation, la transformation, et le comique⁹. Ces éléments se trouvent tous dans les textes des Moralités. L'imitation se situe clairement dans les allusions mythologiques et littéraires; les titres des textes ou les noms des personnages fournissent des indications concernant la provenance de l'histoire dans son état premier. Les techniques de transformation des mythes et des textes littéraires relèvent de l'imagination de chaque auteur. Chez Laforque, au niveau du style, nous relevons une utilisation importante de l'hyperbole, et l'hyperbole est un signal possible de l'ironie qui est, comme nous l'avons dit, intimement liée à la parodie. De plus, Laforque exploite un style familier qu'il avait déjà découvert au moment des Complaintes. Dans les Moralités, ce style est utilisé pour traiter un sujet considéré comme noble et cela donne un

⁹. Michele HANNOOSH, Parody and Decadence; Laforque's Moralités légendaires, Columbus, Ohio State University Press, 1989, p.12.

résultat insolite. Le contraste entre style et sujet s'apparente à l'ironie, puisque l'un semble démentir l'autre. Une confrontation s'opère, mais ne se résout pas dans le texte parodique; plusieurs voix se maintiennent en présence l'une de l'autre.

Transformations des mythes et textes sources

Dans les Moralités légendaires, en plus d'ajouter ou d'incorporer des références autres au texte initial parodié (l'hypotexte), Laforgue transforme les mythes et références qu'il emploie, ce qui fait partie de sa stratégie de l'ironie. Jean-Pierre Richard constate l'importance de ce procédé:

L'un des charmes de Laforgue réside même dans ce deuxième ou troisième degré, chez lui, toujours, de l'invention textuelle, dans cette façon qu'il a de réécrire sans cesse d'autres textes à partir du sien, cet art quasi citationnel où pastiche, hommage, parodie (je n'essaie pas de les distinguer ici) tiennent une si grande place. Séduction continue en tout cas d'une reprise - au sens de reprendre, et de repriser: raturer, ravauder, déchirer pour recoudre autrement, recoller, racoler, dans l'insolence, le vertige aussi d'une sorte de continuel patchwork esthétique et culturel.¹⁰

Quelques allusions littéraires imprégnaient déjà les textes poétiques de Laforgue. Le poème "Excuse macabre", dédié à Hamlet, se réfère aux yeux "miroirs de ton âme enrhumée" (p.315), où l'adjectif est un ajout de Laforgue par rapport

¹⁰. Jean-Pierre RICHARD, Pages, paysages, Paris, Seuil, collection "Poétique", 1984, p.53.

à la citation de Shakespeare. Le recueil Des Fleurs de bonne volonté est parsemé de citations de Hamlet en épigraphe, dont une au début du recueil (et le premier poème est daté du "premier janvier 1886" à "Copenhague, Elseneur", p.193). Les premiers poèmes contiennent plusieurs allusions aux poèmes de Baudelaire. "La Première nuit" (p.332) débute de la façon suivante:

Voici venir le soir doux au vieillard lubrique.
Mon chat Murr, accroupi comme un sphinx héraldique

Les "vieillards lubriques" se retrouvent chez Baudelaire, dans le poème "Sépulture", ainsi que la présence du chat, titre de trois poèmes de Baudelaire; l'expression "voici venir" apparaît en début de poème dans "Harmonie du soir". La lune, autre élément de prédilection de Laforgue, est présente chez Baudelaire, dans les poèmes "Tristesse de la lune" et "La Lune offensée" que Laforgue disait adorer (L.A., p.33)¹¹.

En général, dans les Moralités, l'auteur feint une complicité avec le lecteur pour mieux détruire la tradition en question. Il transforme les héros des mythes et de la littérature en héros décadents, et c'est foncièrement à ce deuxième type de personnage que l'auteur s'attaque. Le portrait du héros décadent est bien tracé par Jean Pierrot:

¹¹. James Hiddleston a étudié l'influence de Baudelaire sur Laforgue en détail dans Essai sur Laforgue et les "Derniers Vers", suivi de Laforgue et Baudelaire, Lexington, Kentucky, French Forum Publishers, 1980.

Monotonie d'une existence toujours limitée aux mêmes décors, banalité des spectacles de la nature, trivialité profonde des hommes, solitude de l'individu enfermé éternellement dans sa conscience, duperie de l'amour et des grandes illusions collectives que sont le progrès et la démocratie, telles sont les sources auxquelles s'alimente incessamment la tristesse décadente.¹²

Nous y retrouvons les vieux thèmes de Laforque, en particulier l'ennui, la monotonie et la mélancolie. De ce point de vue, ces personnages recourent le personnage laforquien de Pierrot fumiste qui, comme le dit Louisa Jones, possède une sexualité ambiguë, et dont le visage s'est décomposé en une multiplicité de visages, tous vrais et tous faux¹³. Les personnages des Moralités sont intimement liés au décor qui est lui aussi décadent, c'est-à-dire surchargé et artificiel. Il correspond souvent à l'état d'âme du personnage, et il possède donc une valeur psychologique et symbolique, comme le note Ruchon¹⁴. Enfin, les structures générales des récits se ressemblent. Chaque moralité s'explique en termes d'un schéma de base comprenant trois éléments: la situation initiale, la

¹². Jean PIERROT, L'Imaginaire décadent, Paris, PUF, 1977, p.81.

¹³. Louisa Jones, Sad Clowns and Pale Pierrots, Lexington, Kentucky, French Forum, 1984, p.231.

¹⁴. François RUCHON, Jules Laforque, Genève, Albert Ciana, 1924, p.101.

complication et la résolution (une rupture dans la plupart des cas)¹⁵.

Le genre de la moralité illustre souvent une leçon morale et peut être qualifié d'universel au niveau de l'idée ou de la morale transmise, ce qui est renforcé par l'adjectif "légendaires". Pour Michèle Hannoosh, l'appellation de "moralité" est anachronique, car elle se réfère d'abord à une forme théâtrale médiévale, mais l'anachronisme serait volontaire, car il suggère les anachronismes sur lesquels les textes seront bâtis¹⁶. Laforque se réfère au monde décadent, monde qui sera avant tout parodié¹⁷.

Les allusions et les échos remettent en question le modèle romanesque puisque plusieurs versions s'affrontent. La provenance des personnages peut être retracée, mais chez Laforque, elle est souvent complexe. L'agenda de 1883 de Laforque indique qu'en février il est allé voir une représentation de Hamlet (de Shakespeare), ainsi qu'une représentation de Lohengrin (de Wagner). Le "Hamlet ou les suites de la piété filiale" de Laforque possède comme modèle premier celui de Shakespeare, mais il contient aussi une part de Pierrot (personnage omniprésent du dix-neuvième

¹⁵. Daniel GROJNOWSKI, Jules Laforque et l'"originalité", Neuchâtel, La Baconnière, 1988, p.201.

¹⁶. Les auteurs de l'époque de Laforque usent souvent de sujets légendaires.

¹⁷. Michèle HANNOOSH, op. cit., p.6.

siècle, comme nous l'avons vu), de Néron, et du Amlet de Saxo Grammaticus (dont Shakespeare s'est inspiré). A cela, Erika Ostrovsky ajoute l'Igitur de Mallarmé, car le personnage possède "ce sixième sens, ce sens de l'infini" comme Hamlet, et le fou du roi, puisque Hamlet se trouve être le frère de Yorick par une mère gitane. Une référence à des yeux crevés (p.38) suggère le mythe d'Oedipe, mais également la pièce Le Roi Lear dans laquelle Gloucester se fait crever les yeux. De plus, le fait de se laver les mains (dans les yeux mêmes - un ajout de Laforgue) évoque Lady Macbeth. La provenance des autres moralités est également complexe. Laforgue ne travaille pas à partir d'un seul texte, mais incorpore différents hypotextes dans chaque moralité¹⁸. De cette façon, à l'aide d'allusions,

¹⁸. Cf. Michèle HANNOOSH, op. cit., p.106-7 pour "Le Miracle des roses".

Dans l'agenda de 1883, à la date du 4 avril, Laforgue note qu'il a vu le "St[e] Elisabeth de Listz (sic)". Or, il se trouve que la légende médiévale de sainte Elisabeth de Hongrie correspond en partie au "Miracle des roses". Le mari d'Elisabeth lui interdit de faire des dons de charité extravagants aux pauvres. Un jour, son mari la croise par hasard et il se trouve qu'elle porte un grand sac de provisions. Son mari l'interroge et elle répond qu'elle cueillait des roses. En effet, lorsqu'elle ouvre son sac, les provisions se sont miraculeusement changées en roses.

Cf. Ibid., p.181 pour "Persée et Andromède ou le plus heureux des trois". Il est question de "sa petite personne prométhéenne [Andromède]" (p.187). Andromède est affaissée contre un roc, ce qui rappelle Prométhée, mais comme le note Hannoosh, ces fantasmes au sujet de l'oiseau qu'elle observe (Pégase dans le mythe d'Andromède) relèvent du mythe de Leda et du cygne.

Cf. Mireille DOTTIN, "Laforgue fumiste: Salomé Floupette", Romantisme, 1989, n.64, p.18 et 20 pour "Salomé". DOTTIN affirme qu'au Salon de Paris, entre 1870 et 1886, quarante tableaux montrant Salomé ont été exposés, ce qui démontre que le

l'énonciation prolifère; et l'auteur y incorpore ses propres ajouts, comme dans "Lohengrin, fils de Parsifal", où Lohengrin se présente lui-même: "Je suis Lohengrin, le Chevalier-Errant, le lis des croisades futures pour l'émancipation de la Femme." (p.98)¹⁹ Il s'agit de transformations dans la forme de précisions apportées par l'auteur pour "moderniser" les légendes en évoquant des sujets à la mode.

Les allusions permettent aussi des citations directes, dans le cas de "Hamlet" en traduction française, mais aussi en anglais: "Alas, poor Yorick!" (p.45), est cité tel quel²⁰. Laforgue transforme aussi certaines citations: "Stabilité! Stabilité! ton nom est Femme" (p.26).

thème est important pour les artistes de l'époque, et nous savons que Laforgue est aussi critique d'art. Ensuite, elle analyse le fait que la Salomé de Laforgue, qui est parée de plumes de paon, "garule". Ce verbe désigne le cri du geai et cela fait écho à la fable de La Fontaine "Le geai paré des plumes de paon". ("Les Deux Pigeons" reprend le titre d'une autre des fables de La Fontaine). Salomé est décrite comme la Salammbô de Flaubert: les deux ont la chevelure poudrée, une chaîne d'or à la cheville, la bouche rose, les bras nus, des plumes de paon, et une lyre noire. (Michèle HANNOOSH, op. cit., p.163). Enfin, dans cette même moralité, la Gorgone ferme les yeux, car elle reconnaît le monstre, gardien des Hespérides. Celle-là a en effet vécu avec ses soeurs près des Hespérides, mais le dragon gardien provient d'une autre légende, celle d'Héraclès qui l'a tué et s'est échappé avec les pommes d'or (Ibid., p.186).

¹⁹. Cf. aussi "Pan et la Syrinx", où le narrateur fournit quelques détails supplémentaires à la "légendaire poursuite" (p.158): "Mais Syrinx, compagne de Diane, est spiritualiste, elle doit avoir ses idées sur la reproduction, etc." (p.160).

²⁰. Exemple de citation incorporée dans le texte: "Je devrais trouver des mots, des mots, des mots!" (p.48) et "plus long que notre philosophie en surveillance entre ciel et terre" (p.27).

D'autres références indirectes sont également incorporées dans les textes et contribuent à la polyphonie. La théorie de Darwin est évoquée dans "Hamlet": "D'ailleurs tout est hérédité. Soyons médical et nature, et nous finirons par y voir clair." (p.29)²¹ Ces différentes allusions remettent le texte en question, dans le sens où la version originale n'est plus l'unique source²². Tous ces textes et mythes doivent donc être comparés et le texte de Laforgue est en fin de compte lu comme une hybridisation de notre culture générale. Les multiples voix, provenant de différentes sources tentent de se combiner, et à cela s'ajoutent les transformations que l'auteur décide d'effectuer par lui-même sur les composantes des textes et des mythes qu'il choisit de citer. Toutes ces transformations libres montrent que nous sommes en présence de conventions littéraires et soulignent le rôle

²¹. Dans "Le Miracle des roses", le roman Séraphita de Balzac est introduit (p.76), et ensuite "la basse confiserie séraphique" (p.77) est mentionnée. La moralité se réfère également à Lady Macbeth à travers la référence au sang et à "tous les parfums de l'Arabie" (p.80).

Nous trouvons une "statue du Commandeur des Croyants" dans "Lohengrin" (p.92), ce qui rappelle Don Juan, mais qui pourrait aussi représenter Dieu.

²². Dans "Lohengrin, fils de Parsifal", Lohengrin choisit finalement son oreiller plutôt qu'Elsa, et l'oreiller se transforme alors en cygne. Salomé, elle, calcule mal son écart (p.143), et tombe avec la tête de Iakonan lorsqu'elle cherche à s'en débarrasser en la lançant. Dans "Persée et Andromède ou le plus heureux des trois", Persée ne s'intéresse aucunement à Andromède. Le Dragon devient alors le héros ("Je renais, et je vais renaître correctement pour t'aimer", p.201), et le mythe se transforme plutôt en version de "La Belle et la bête".

prédominant de l'auteur qui a toujours finalement le contrôle de son oeuvre.

Un dernier élément référentiel dans les Moralités est constitué d'auto-citations de fragments d'autres textes poétiques de Laforgue lui-même. Ces citations occupent une place importante dans les différents textes. Dans "Hamlet", nous trouvons une partie de la "Complainte de l'oubli des morts" (p.62) pour souligner le problème métaphysique de la mort, problème qui préoccupe le héros. Dans "Le Miracle des roses", la "Complainte des cloches" (p.72) amène la question délicate des "reproches" dans les rapports amoureux entre hommes et femmes. "Lohengrin" est parsemé de citations des poèmes "Jeux" (p.90), "Complainte des pianos qu'on entend dans les quartiers aisés" (p.106-7) et "Complainte du roi de Thulé" (p.109) qui opposent le côté positif au côté négatif de la vie de couple. "Salomé" contient un fragment du poème "Litanies des derniers quartiers de la lune" (p.133), ce qui souligne la position d'objet vénéré qu'occupe la lune. Enfin, dans "Persée et Andromède", "Le Vrai de la chose" (p.155) évoque le désir de l'homme devant la femme. Ces citations jouent un rôle paradoxal, car elles mettent d'abord en valeur un élément important de la moralité, mais ensuite elles rappellent leur origine: un autre texte littéraire du même auteur. Elles ajoutent donc un autre hypotexte aux parodies et rappellent les textes poétiques de notre écrivain dans un nouveau contexte.

Toutes ces transformations agissent au niveau du contenu des moralités, mais il existe également des transformations des textes parodiés au niveau formel. Ces dernières sont en évidence dans le style familier que le narrateur s'amuse à exploiter, ainsi que dans le style hyperbolique qui s'y mêle et qui souligne l'artifice de l'écriture.

Le style familier

Daniel Grojnowski, en parlant des Moralités, évoque spécifiquement les tours populaires, les citations littéraires, les expressions évangéliques et les considérations météorologiques. Les tours populaires font partie d'un certain style familier que Laforgue cultive dans ces récits, style que nous avons déjà vu dans les Complaintes. Le style familier se compose ici de répétitions et d'incidentes, mais surtout de tournures de la langue parlée et d'une exploitation particulière des parenthèses.

Quelques répétitions non justifiées proviennent de la langue parlée:

[Hamlet] va la baiser au front, longuement, à son front de Kate (p.31)

Il [Hamlet] ne s'habille que de noir, et s'en va, s'en va, d'une allure traînarde et correcte, correcte et traînarde ...

D'une allure traînarde et correcte, Hamlet chemine donc (p.40-1),

ou bien, dans "Pan":

un sanglot, un long et unique sanglot d'amour,
d'amour tout court, à la Pan! (p.154)

Ces répétitions proviennent d'une parole dite qui cherche à souligner ce qui est important. L'utilisation d'un langage oral remet en question le rôle du texte littéraire que nous avons devant nous. D'un côté, nous entendons le narrateur comme s'il nous parlait, ce qui semble naturel, mais d'un autre, nos attentes, qui ont été formées par les conventions littéraires, sont repoussées. Le narrateur s'exprime de façon familière, ce qui est d'abord déroutant, étant donné les sources premières des moralités, mais ce qui convient en réalité à ce nouveau texte hybridisé (surtout en conjonction avec le style hyperbolique que nous étudions dans la prochaine section).

Les incidentes font également partie de ce style familier, car elles proviennent de la langue parlée où sont attendues les exclamations traduisant l'émotion du locuteur:

les yeux de Kate que, vlan, rencontre Hamlet
(p.31)

et:

le menton n'est, hélas, guère proéminent (p.40)

Cependant, le style parlé est surtout en évidence dans les phrases qui contiennent les tournures familières de la langue parlée. Dans ces phrases, l'énonciation même est soulignée:

Ophélie en a déjà pas mal versé le mois passé
(p.53)

Et lui vous la calme, non par des baisers banals,
mais par quelques paroles bien senties. (p.105)

La nullité artistique de ce collier sautait,
surtout ici, aux yeux. (p.131)

L'expression familière "pas mal", l'insertion de "vous", et le substantif familier "nullité" dans le discours du narrateur surprennent dans un texte littéraire écrit. Dans le dernier exemple, le poète coupe l'expression figée "sauter aux yeux" en deux, ce qui la met en évidence, comme le fait le commentaire dialogique ("surtout ici") qui semble provenir d'une deuxième voix extérieure qui attire l'attention sur le fait que nous sommes devant un texte littéraire.

Le phénomène du dialogisme se réfère à un texte écrit dans la conscience de la nature changeante du langage. La double isotopie qui peut exister dans tout mot est définie par Bakhtine, et à sa suite par Kristeva, comme "un mot sur le mot, adressé au mot"²³. Dans le texte de Laforgue, les parenthèses renforcent cet aspect des mots en le mettant de l'avant. Un dialogue se crée entre ce qui se trouve à l'intérieur des parenthèses et ce qui se trouve à l'extérieur: "il aperçoit (qui n'a entendu parler de ses étonnants yeux d'hirondelle de mer?)" (p.28) Les parenthèses contiennent une deuxième voix qui ralentit le

²³. Julia Kristeva, "Préface", dans Mikhaïl BAKHTINE, La Poétique de Dostoïevski, Paris, Seuil, 1970, p.13.

cours de la narration. Quelquefois les parenthèses se répètent ou réitèrent le commentaire précédent:

la princesse T... (grande brune mal faite et surfaite) qui croyait faire de l'esprit (quelle erreur!) parmi ses familiers qui le croyaient comme elle (erreur! erreur!) (p.71)

La deuxième voix qui se fait entendre peut donc commenter la narration à travers le texte. Les parenthèses peuvent également se répondre, comme dans "Pan et la Syrinx": "(A pédante, pédant et demi)" (p.161), et "(A pédante et demie, la vérité toute entière)" (p.162). Ce développement demande l'attention du lecteur tout autant que le texte de la narration principale. Les parenthèses commentent aussi le contenu du texte: "ce n'est pas sentimentalité (bien que la sentimentalité ne soit pas ce qu'un vilain peuple pense)" (p.71-72). Dans ce cas, elles ouvrent le chemin à une nouvelle réflexion plus générale à partir de la situation fictive.

Le style familier des Moralités est donc en évidence à tous moments et se compose non seulement de tournures de phrases qui relèvent de la langue parlée, mais également d'incidentes, de répétitions, et de parenthèses. Ces techniques étaient déjà utilisées dans Les Complaintes, mais elles sont moins surprenantes dans un texte qui est grandement influencé par la chanson orale que dans des textes narratifs. En poursuivant l'exploitation de ses procédés, Laforgue élargit les conventions de la narration littéraire traditionnelle. La langue littéraire doit

s'ouvrir pour inclure d'autres voix, et en particulier la voix du conteur oral qui possède un contact plus intime avec ses auditeurs. Cependant, en même temps, les remarques orales semblent désigner le texte littéraire dans son artificialité. La poétique de l'ironie est ainsi élargie. Le texte souligne aussi sa propre artificialité en utilisant un style littéraire presque factice, mais voulu pour son effet dans ce contexte: le style hyperbolique.

L'écriture hyperbolique

Les considérations météorologiques dans les Moralités dont parle Grojnowski (voir le début de la section précédente) contribuent à la formation d'un style qui possède une prédilection pour l'artifice, ce qui apparaît dans des descriptions remplies d'adjectifs. Cette surcharge crée, dans ce contexte, des énoncés hyperboliques. L'énoncé hyperbolique, à son tour, crée l'ironie, dans le sens où il constitue une déformation d'expression. Si l'ironie est en premier lieu une contradiction argumentative²⁴, l'hyperbole constitue une ironie à caractère indirect qui va à l'encontre de la loi de la sincérité. De plus, lorsque l'antiphrase se déploie, elle est d'autant plus manifeste que l'énoncé est hyperbolique²⁵. Ainsi, les procédés se

²⁴. Comme l'affirme Alain BERRENDONNER dans Eléments de pragmatique linguistique, Paris, Minuit, 1981, p.185.

²⁵. Ibid., p.187.

renforcent ou même se surdéterminent dans le cas de Laforgue. La définition de l'ironie de D.C. Muecke prend en charge l'écriture à caractère hyperbolique comme celle de Laforgue:

<Irony:> ways of speaking, writing, etc., in which the real or intended meaning presented or evoked is intentionally quite other than, and incompatible with, the ostensible or pretended meaning.²⁶

Néanmoins, cette définition est problématique pour Laforgue, car chez lui, l'ironie est une technique qui n'englobe pas nécessairement une signification première et dominante comme cette définition semble l'impliquer. L'ironie de Laforgue est plus subtile et plus difficile à décoder. Les deux significations sont possibles, mais leur affrontement direct résulte peut-être tout simplement en un vide, ce vide omniprésent dans la vision décadente.

L'utilisation de l'hyperbole fait partie du style littéraire de Laforgue. Déjà, dans le roman de jeunesse Stéphane Vassiliew, les descriptions frôlaient l'hyperbolique: "les sillons s'éveillaient confusément, des alouettes fusaient vers l'azur" (S.V., p.46). Dans les Moralités, Laforgue obtient des effets hyperboliques au moyen de reprises syntaxiques. De plus, les adverbes sont souvent nombreux et les adjectifs employés à profusion.

²⁶. D.C. MUECKE, The Compass of Irony, Londres, Methuen, 1969, p.53. "[Ironie:] façon de parler, d'écrire, etc., dans laquelle la signification vraie ou voulue qui est présentée ou évoquée est intentionnellement complètement autre que la signification apparente ou prétendue et incompatible avec elle."

François Ruchon constate que la syntaxe des Moralités est pauvre en verbes, ce qui suggère "une atmosphère étouffante, vie immobile et restreinte, mal dégagée de l'Inconscience"²⁷. Les nombreux adverbes qui apparaissent quelquefois incongrus peuvent s'associer à différentes parties du discours. Ils modifient un verbe:

[ces comédiens] sur lesquels il compte si tragiquement (p.27)
Ah! que je m'ennuie donc supérieurement! (p.47)

[Salomé] baisa cette bouche miséricordieusement et hermétiquement (p.143)

L'incongru est basé sur le contraste antonymique dans le premier cas, et sur des contrastes plus subtils dans les autres. Les propositions décrivent des poses artificielles de personnages qui deviennent des véhicules de l'ironie. Les adverbes peuvent aussi s'associer à un adjectif:

tableaux impeccablement naïfs (p.25)
tout ceci vous laisse imperméablement froid (p.58)
vous êtes spontanément parfaite (p.163)

Encore une fois, il existe un manque de sèmes communs entre les adjectifs et les adverbes qui y sont associés. Cela crée un contraste entre les deux et l'effet en est un de confrontation. Quelquefois le même adverbe est répété dans un nouveau contexte:

valse si décemment mélancolique (p.67)
s'allonge décemment en sa chaise longue (p.74)

²⁷. François RUCHON, op. cit., p.168.

L'adverbe semble alors imprégner toute la moralité sans discrimination, ce qui crée une atmosphère artificielle. Dans "Pan et la Syrinx", l'adjectif "virginal" devient adverbe, et différents substantifs sont ainsi qualifiés dans l'espace de quelques pages:

Au large bienheureusement virginal (p.147)
la bienheureusement virginale matinée (p.149)

de ses regards virginalement intelligents, de sa
moue virginalement intelligente (p.153)

Encore une fois, ce mot attire l'attention sur lui-même et semble dominer la moralité. La correspondance entre la nature et le personnage est ainsi manifeste, mais elle est exagérée avec l'emploi de mots de la même famille pour qualifier les deux. De plus, cet adverbe ne se rencontre pas souvent. Le suremploi général d'adverbes souligne le fait même de l'écriture. L'aspect artificiel du style est accentué et le texte demeure avant tout texte.

En plus des adverbes, le style hyperbolique exploite les accumulations d'adjectifs et les répétitions d'insistance. Grojnowski remarque les "opérations signifiantes" qui sont qualifiées de "citationnelles ou décoratives, instrumentales ou sybillines". Elles ont comme rôle de souligner l'expression²⁸, c'est-à-dire ce qui bâtit un texte. Les accumulations d'adjectifs font souvent partie de descriptions déjà surchargées:

²⁸. Daniel GROJNOWSKI, Jules Laforque et l'"originalité", Neuchâtel, La Baconnière, 1988, p.221.

[...] les chœurs d'antiques ménages de crapauds, râles glaireux expectorés par de catarrheux vieillards dont un rien de variation atmosphérique dérange les rhumatismes ou les gluantes pontes ("Hamlet", p.24)

[...] à travers encore de décourageants labyrinthes d'ifs tondus en corridors et de stratifications étrangement plastiques, et des pic-ploc solitaires d'opalins jets d'eau balsamyrrhés ("Lohengrin", p.103)

[...] le palais tétrarchique n'était qu'un monolithe, dégrossi, excavé, évidé, aménagé et finalement poli en un mont de basalte noir jaspé de blanc qui projetait encore une jetée de sonore trottoir ("Salomé", p.117)

De plus, ces adjectifs sont recherchés et ne sont pas à notre portée immédiate. Comme nous pouvons le voir, ils sont parsemés à travers les différentes moralités.

Laforgue décrit aussi certains spectacles de la nature, c'est-à-dire naturels, en termes d'artifice. Ceci constitue l'autre extrême stylistique du texte littéraire, par rapport au style familier, et nous conduit à l'excès de la littérarité:

Oh, de grâce! que tout cela est blanc et barbare à cette heure, au bord de cette mer en solennel bassin! Oh, que tout cela est loin de mon village!... (p.89)

Eh quoi! en fait d'infini: l'espace monopolisé par la seule mer indifféremment illimitée (p.177).

Encore un soir qui tombe, un couchant qui va faire le beau; bilan classique! bilan plus que classique!... (p.190)

Dans le dernier exemple, l'artificiel se combine avec le style familier, ce qui crée une dissonance. L'artificiel contribue à la poétique de l'ironie, surtout lorsqu'il

s'agit de phénomènes naturels qui sont décrits de cette façon. Le contraste entre le contenu et le style de description est donc absolu. Un dérapage et une dérision se manifestent alors.

Une accumulation d'adjectifs peut aussi simplement faire partie d'une phrase unique: "une jeunesse en vérité moderne, musclée, douchée et responsable de l'histoire" (p.69) et "Oh, en effet, la belle pleine-lune vieil or, ahurie, hallucinante, palpable, ronde!" (p.89-90). De cette façon, la phrase se démarque plus évidemment de son contexte et l'accumulation est immédiatement repérée.

La répétition hyperbolique insiste jusqu'à l'excès sur ce qui est dit. Elle peut être contenue dans une phrase: "Jamais, jamais, jamais cette petite ville d'eau ne s'en douta" (p.67) et "Devant lui, la mer, la mer, toujours nouvelle et respectable, la Mer, puisqu'il n'y a pas d'autre nom pour la nommer" (p.119). Elle peut aussi opérer à travers la moralité, comme dans "Le Miracle des roses", où l'évocation de l'héroïne amène toujours une qualification: "touchante et typique créature" (p.73), "jeune et typique héroïne" (p.80) et "l'infortunée et typique héroïne" (p.83). D'ailleurs, l'adjectif répété "typique" ne semble pas du tout lui convenir, et cela est apparent dès le titre de la moralité, car il est question de "miracle".

Il existe quelques répétitions qui se déroulent sur plusieurs phrases. Le deuxième paragraphe de "Hamlet" commence de la manière suivante;

La tour où, depuis l'irrégulier décès de son père, le jeune prince s'est décidément arrangé pour vivre, se dresse en lépreuse sentinelle oubliée [...]

Et le troisième paragraphe débute:

L'assise de la tour où le jeune et infortuné prince s'est décidément arrangé pour vivre, croupit au bord d'une anse stagnante [...] (p.23)

Nous savons qu'une certaine quantité de redondance est nécessaire dans tous les textes pour que le lecteur ne perde pas le fil de l'argument ou de l'intrigue, et de plus, la répétition peut servir de renforcement d'un raisonnement ou d'un détail important. Cependant, Laforgue augmente le taux de redondance et ne varie que peu sa formulation, ce qui dévoile le mécanisme de l'écriture même.

Enfin, le développement de la répétition se combine avec la dénégation dans un exemple tiré du "Miracle des roses":

Il y a dans la vie des minutes absolument déchirantes, déchirantes pour toutes les classes de la société. Celle-ci n'en fut pas, mais il en est: et l'exception ne saurait que confirmer la règle. (p.84)

Le style hyperbolique renforce la parodie, qui est parodie à tous les niveaux: aussi bien au niveau de la forme qu'au niveau du contenu. Nous pouvons donc parler d'une

surdétermination de la parodie. Ce style montre clairement son artifice en se révélant dans son fonctionnement.

L'humour: les anachronismes

Un certain nombre d'anachronismes apparaissent dans les Moralités. Ils contribuent à l'humour du texte puisqu'ils sont complètement inattendus, et ils font partie de la stratégie de l'ironie par le fait qu'ils déconstruisent le texte. L'ironie est un discours de mise en doute, et les anachronismes mettent en doute d'abord la situation temporelle de la moralité en question, et ensuite sa véracité.

Dans "Hamlet", le nombre d'anachronismes est élevé. Il est question de Thorwaldsen (p.26), sculpteur né à Copenhague et qui vécut de 1768 ou 1770 à 1844 (Larousse), alors que l'histoire a lieu en 1601. On y trouve également un appareil à douches (p.25), des cigarettes (p.30), et Paul Delaroche, peintre qui vécut de 1797 à 1856 (Larousse). Cette moralité exploite aussi tout un discours qui s'appuie sur des termes marxistes:

Il <Hamlet> croise des troupes de prolétaires
<...> revenant des bagnes capitalistes
quotidiens, voûtés sous leur sordide destinée.
(p.41)

Vous savez qu'il <Laërtes> s'occupe de la
question des logements d'ouvriers? (p.45)

Moi <le fossoyeur> j'ai déjà converti mon petit
pécule en actions de Norvège. (p.45)

Toutes ces références surprennent le lecteur qui ne s'attend pas à ce jeu avec la temporalité. Elles produisent le sentiment d'incongru et suscitent un contraste à un autre niveau: le niveau du temps fictif. Les anachronismes nous demandent de questionner la situation temporelle de la moralité.

Dans "Lohengrin", la "société bourgeoise" est évoquée (p.96), et dans "Salomé", Jean-Jacques Rousseau (p.130) apparaît. Persée avale une pastille dans la moralité "Persée et Andromède". Les moralités comme artifice sont ainsi mises en évidence, car l'écrivain se permet d'introduire des éléments incongrus qui attirent immédiatement l'attention du lecteur sur le processus de l'écriture. L'anachronisme est présent et, en même temps, il ne peut pas l'être. Pour cette raison, il ajoute à la stratégie de l'ironie. Dans une lettre à sa soeur, Laforgue explique sa conception de l'ironie:

Pour moi, l'ironie n'est pas seulement la faculté de découvrir et de souligner la drôlerie des choses, et elle ne peut être, pour un sensitif, ce qu'on est convenu d'appeler l'ironie douce. Elle est plutôt, à mon sens, un sursaut de la sensibilité contre la méchanceté, la bêtise et la vulgarité environnantes, le sursaut de la sensibilité qui, pour ne pas s'avouer vaincue par ces éléments impérissables (du moins autant que la vie terrestre en ses recommencements et ses métamorphoses incessantes) se venge en riant, en essayant, et surtout en faisant semblant de rire.²⁹

²⁹. Jules LAFORGUE, cité dans Jeanne CUISINIER, Jules Laforgue, Paris, Albert Messien, 1925, p.62.

L'ironie devient une réaction à la vie quotidienne en général, à sa méchanceté et à sa laideur. La parodie est composée d'un élément d'humour qui provoque le rire et qui sert à renforcer le contraste entre les textes. L'ironie opère aussi bien au niveau rhétorique de l'antiphrase qu'au niveau stylistique et au niveau sémantique du jeu de mots. Celui-ci constitue, à son tour, un moyen important pour élaborer un certain humour dans le contexte de l'ironie.

Le jeu de mots

Le jeu de mots dans un sens large, autre technique que Laforgue avait exploitée dans ses Complaintes, est employé à maintes reprises dans les Moralités. Il prend la forme de néologismes, de transformations de locutions toutes faites et de clichés, d'homonymes, et plus subtilement de l'impertinence³⁰. Le jeu de mots contribue largement à la prolifération ludique du texte.

Les néologismes sont faciles à remarquer. Dans "Les Deux pigeons", la moralité que Laforgue choisit de ne pas inclure dans son recueil, nous notons le beau mot composé "éléphantaisistes" (D, p.317). Nous trouvons également "camaldue" (le costume blanc de l'ordre de Saint Romuald), mot qui se retrouve dans le Glossaire pour servir à

³⁰. Herman Broch affirme que la poésie lyrique, en parallèle avec le mot d'esprit, "procède avec la plus grande hardiesse au raccourcissement irrationnel des chaînons" (Création littéraire et connaissance, Paris, Gallimard, 1966, p.156). C'est l'impertinence qui suscite ce sentiment de l'irrationnel.

l'intelligence des auteurs décadents³¹. D'autres néologismes viennent s'y ajouter dans les différentes moralités: le verbe "s'objectiver" (p.36), l'adjectif "sofalesque" (p.104), et le verbe "aimer" (p.150), dont la définition se conjugue ici avec celle du nom anglais "aim" (le but). Enfin, le passage le plus rempli de néologismes est le passage suivant de "Lohengrin" (p.110):

- Enfant, enfant, enfant, connais-tu les pompes voluptiales? Vois les bonbons de mes jeunes seins, touche comme ma chevelure d'un noir tendre est sensuelle, sens, sens un brin mes pubéreuses... O rancoeurs ennuiverselles! expériences nervicides, nuits martyriséennes! - Aime-moi à petit-feu, inventorie-moi, massacre-moi, massacrilege-moi!

Le langage de l'amour ou de la séduction nécessite un vocabulaire réinventé qui prend en charge la dimension de combat dans les relations entre homme et femme. Les néologismes retiennent le lecteur, car ils demandent un décodage de sa part.

Les néologismes ont également pour fonction de détruire le discours conventionnel. Carol Bové affirme que les néologismes sont choisis pour leurs qualités phonétiques et qu'ils desserrent la saisie représentative que possède le langage sur l'esprit de l'écrivain. Ainsi, ils perturbent le discours³².

³¹. Reproduit dans Marie BRUNFAUT, Jules Laforgue, les Ysave et leur temps, Bruxelles, Brepols, 1961, p.130.

³². Carol Mastrangelo BOVE, "The Text as Dialogue in Bakhtin and Kristeva", dans Revue de l'Université d'Ottawa, vol. 53, n.1, janvier-mars 1983, p.121.

Les locutions toutes faites, lorsqu'elles sont transformées, forment aussi une partie fondamentale de la stratégie du jeu de mot. Une analyse sémantique du jeu de mot recouvre donc aussi bien les néologismes que ces transformations de locutions connues:

On peut définir le jeu de mots (pun) comme l'effort de deux significations pour occuper le même espace phonémique, ou comme la naissance de jumeaux sémantiques à partir d'un son unique; mais de quelque point de vue qu'on se place, c'est une situation de pléthore. Ou bien il y a trop de son pour le sens ou bien trop de sens pour le son. Nous avons donc donné à ce phénomène le nom de principe de redondance.³³

Laforgue privilégie l'exploitation de locutions toutes faites et de clichés qu'il transforme, les rapprochant du calembour, comme le note Genette³⁴. Le calembour renforce alors l'aspect parodique des textes.

Laforgue combine différentes expressions dans les moralités ("avoir gros sur le coeur", "en savoir long" et "long comme ça"), ce qui donne le résultat suivant: "Le Prince Hamlet en a comme ça long sur le coeur" (p.27). Au sujet de la mort, le narrateur se voit obligé d'essayer différentes expressions: "Mais ne plus être, ne plus y être, ne plus en être!" (p.47). Il utilise aussi quelques expressions dans un sens littéral, alors qu'on a l'habitude de les voir dans une expression figurée ("conceptions

³³. Geoffrey HARTMAN, "La Voix de la navette ou le langage considéré du point de vue de la littérature", dans T. TODOROV, et al, Sémantique de la poésie, Paris, Seuil, 1979, p.144-5.

³⁴. Gérard GENETTE, op. cit., p.43.

immaculées", p.32); d'autres sont utilisées dans un sens littéral et figuré en même temps ("la cérémonie concernant Polonius est enterrée", p.42); et d'autres expressions s'affrontent à un niveau littéral nouvellement créé dans une même phrase ("des crabes avec de petits yeux rigoleurs de pince-sans-rire", p.127). Dans ce contexte, les ressemblances et les différences qui peuvent exister entre les mots et les expressions sont soulignées et leur polysémie se déploie.

Quelquefois un ajout modifie une locution connue ("Mille et une Nuits d'abjection", p.174), mais la spécialité de Laforgue est la transformation ou la recreation de clichés et de locutions figées. Selon Michael Riffaterre, il existe quatre procédés de renouvellement du cliché. Ce sont les suivants: 1/ substitution d'un ou de plusieurs mots à des composantes du cliché (le mot remplaçant étant plus ou moins synonyme du mot remplacé); 2/ addition de composantes nouvelles; 3/ changement de la nature grammaticale des parties; et 4/ commentaire métalinguistique d'une composante métaphorique (par exemple, en prenant une expression au pied de la lettre)³⁵.

³⁵. Michael RIFFATERRE, Essais de stylistique structurale, Paris, Flammarion, p.169-170.

Calogéro Giardina divise l'emploi du cliché en cinq procédés:
 1/ rupture du contexte stylistique du cliché
 2/ substitution de mots à des composantes du cliché
 3/ addition de composantes nouvelles
 4/ changement de la nature grammaticale d'une partie du cliché
 5/ commentaire métalinguistique d'une composante métaphorique

Cette quatrième possibilité englobe les expressions littérales et figurées dont nous avons parlé, et le deuxième procédé comprend l'ajout, mais nous voulons maintenant aborder le premier procédé. Le narrateur affirme à deux reprises que "tout est bien qui n'a pas de fin" (p.41 et 46), et plus loin il explique: "C'est le soir, le soir qui ne porte pas conseil" (p.169). La modification s'opère alors par substitution antonymique. D'autres modifications peuvent être plus subtiles: "un remords à fleur de nerfs" (p.49), "la grasse après-midi" (p.118), et "un geôlier sans peur et sans reproche" (p.191). Néanmoins, le contraste est toujours établi entre l'expression figée ou cliché, et le remaniement de la langue opéré par l'auteur.

A ces exemples s'ajoutent les équivalents homonymiques ("Vierge des nuits, plaine de glace", p.91 et un "Toedium laudamus", p.122), ainsi que quelques explications à première vue redondantes ("je me marierai pour toujours et pour tous les jours", p.36). Selon Laurent Jenny, la multiplicité de clichés discrédite la capacité de vraisemblance de toute rhétorique³⁶. Cependant, en renouvelant le cliché, Laforgue transforme les mots en mots

Calogéro GIARDINA, "Le Renouvellement des clichés de langue dans les Moralités légendaires de Jules Laforgue", Information littéraire, n.4, septembre-octobre 1991, p.7-15.

³⁶. Laurent JENNY, "Structure et fonctions du cliché", Poétique 12, p.517.

que Bakhtine qualifie de "bivocaux", c'est-à-dire mots à deux voix. Ce dernier considère que "le mot n'est pas une chose mais le milieu toujours dynamique, toujours changeant, dans lequel s'effectue l'échange dialogique"³⁷. Le mot bivocal "naît inmanquablement lors de l'échange dialogique, c'est-à-dire dans les conditions de la vie authentique du mot"³⁸. Lorsque le signifié peut être considéré comme double, c'est-à-dire lorsqu'il existe deux signifiés possibles, l'un devient un point de comparaison implicite avec l'autre.

Dans les Moralités, il existe aussi des exemples d'impertinence, où un élément de la phrase ne semble pas concorder avec un autre. Leur lien n'apparaît pas clairement. Cela crée une contradiction qui peut être qualifiée de subtile, ou à l'autre extrême, une contradiction flagrante. L'ironie se trouve dans la confrontation des nuances qui, dans les cas extrêmes, possèdent des significations contradictoires. En même temps, l'ironie verbale ne doit pas être trop évidente, sinon elle perd son effet: elle a aussi besoin d'équivoque. Beda Allemann constate que l'effet ironique est inversement proportionnel aux moyens signalétiques employés³⁹: "Hamlet,

³⁷. Mikhaïl BAKHTINE, op. cit., p.263.

³⁸. Ibid., p.242.

³⁹. Beda ALLEMANN, "De l'ironie en tant que principe littéraire", Poétique 36, 1978, p.392.

homme d'action, perd cinq minutes à rêver." (p.35) Non seulement le côté fantaisiste du style de l'écrivain est-il ainsi révélé, mais les clichés et les expressions que nous avons l'habitude de prendre pour acquis sont soudain modifiés. De cette façon, l'aspect conventionnel de l'écriture, et même du langage que nous employons quotidiennement, est éclaté. Patrick Imbert commente ce processus, tout en l'exploitant, comme suit:

Le jeu de mots, le jeu des mots, le jeu sur la langue sont fortement "terroristes", car ils manifestent l'inattendu, l'improbable, le nouveau, en laissant en filigrane l'expression conforme à la norme. Dès lors, des comparaisons s'établissent qui révèlent l'aliénation par le quotidien dans toute son horreur.⁴⁰

Enfin, ce rapport entre le cliché et la culture est également examiné par Laurent Jenny qui conclut que le rapport en est un de métalangage. Il commente qu'on est alors en présence d'une "sémiotique qui traite d'une sémiotique"⁴¹.

La métafiction

Les Moralités légendaires laissent également une place à une réflexion sur l'écriture et à des commentaires sur le processus de création dans son déroulement même. L'ironie de l'auteur attire notre attention sur sa position

⁴⁰. Patrick IMBERT, Roman québécois contemporain et clichés, Ottawa, Editions de l'Université d'Ottawa, 1983, p.126.

⁴¹. Laurent JENNY, op. cit., p.497.

d'écrivain, d'où il commente le processus de l'écriture. Un nouveau contexte extérieur au texte est alors créé, contexte qui, selon Michael Riffaterre, tient compte du jeu de l'écriture et implique une nouvelle prévisibilité⁴². Ces commentaires se placent donc à un autre niveau du texte: le niveau de la métafiction. Dans la fiction, un monde romanesque est créé, et cela en fonction d'un certain monde réel. Cependant, entre l'un et l'autre existe le monde de la feuille de papier.

Lorsque, dans le courant de la narration subjective, l'auteur intervient pour placer son mot, l'attention du lecteur est encore une fois attirée sur l'artifice. Par exemple, lorsque nous lisons "(Cette valse, oh! si je pouvais vous en inoculer d'un mot le sentiment avant de vous laisser entrer en cette histoire!)" (p.67), nous comprenons que l'auteur souligne la pauvreté de la traduction de l'expérience par les mots, et il retient le lecteur, à ce moment, à l'extérieur de l'intrigue comme telle, démontrant ainsi son contrôle sur le processus. Vladimir Jankélévitch définit l'ironie d'une manière qui souligne le processus en même temps créateur et destructeur qui y est contenu:

L'ironie c'est la conscience de la révélation par laquelle l'absolu, dans un mouvement fugitif, se réalise et du même coup se détruit; et l'art n'est rien d'autre que l'instant du passage, la

⁴². Michael RIFFATERRE, "La syllepse intertextuelle", Poétique 40, novembre 1979, p.496-501.

belle et fragile apparence qui à la fois exprime
et anéantit l'idée.⁴³

La signification ne se livre qu'en voie de se perdre.
L'auteur nous montre le niveau de la métafiction, mais il
défait ainsi sa construction romanesque⁴⁴.

La voix du poète intervenait déjà dans les textes de
Laforge avant les Moralités légendaires. Dans Stéphane
Vassiliew, la voix de l'auteur attire notre attention sur
la fiction du texte. Il n'est pas pour autant ironique vis-
à-vis l'histoire même, seulement envers ses lecteurs:

Pardon, mon pauvre Stéphane, voilà que je bâtis
un roman sur vos scuffrances réelles, pour
montrer mon imagination et désennuyer des gens
qui ne croiront pas que vous avez existé, et ne
vous donneront pas un battement de leur coeur!
(A.H., p.463)

Ensuite, dans un de ses premiers poèmes intitulé "Idylle"
(p.379), le locuteur interrompt le lyrisme pour expliquer:

Comme ils sont beaux tous deux! Comme elle a les pieds
grands!
Lui les a plus petits, mais odoriférants;
Dam! les grandes chaleurs... Vous savez... on
transpire...
Mais, si vous voulez bien, revenons à mon dire.

Le locuteur de ce poème est déjà plus près de
"l'objectivité détachée (detached objectivity)" dont parle

⁴³. Valdimir JANKELEVITCH, L'Ironie, Paris, Flammarion, 1964,
p.18.

⁴⁴. Linda Hutcheon définit le texte postmoderne comme fiction
ironique qui parle de son caractère fictif. Ce texte, pour elle,
est d'abord un commentaire critique sur sa propre nature. Le rôle
du lecteur est d'y participer, mais lorsque ce dernier tente de
construire un sens, ses attentes sont ironiquement déconstruites.
Linda HUTCHEON, The Canadian Postmodern, Toronto, New York, Oxford,
Oxford University Press, 1988, p.27.

Northrop Frye comme étant caractéristique du mode ironique⁴⁵. Le locuteur souligne ainsi sa propre position de locuteur dans le contexte poétique. Enfin, dans la "Complainte du temps et de sa commère l'espace", le processus de l'écriture en cours est ainsi commenté:

Ma complainte n'a pas eu de commencement,
Que je sache, et n'aura nulle fin; autrement,
Je serais dans l'anachronisme absolu. (p.114)

Pour revenir aux Moralités, Michèle Hannoosh remarque que, dans chaque moralité, il existe souvent un genre d'épilogue qui se réfère à l'histoire qui vient de se dérouler. Cela est particulièrement clair dans "Persée et Andromède", où le narrateur de l'histoire est nommé (Amyot de L'Epinal) et devient personnage à son tour. Il entre en conversation avec la princesse d'U.E.:

- Ah! ça, mon cher monsieur [...] Je ne vous chicanerai pas sur la façon dont vous avez travesti ce pauvre Persée. (Je vous le pardonne en faveur de la main de maître dont vous m'avez flattée à l'antique, s'entend, sous les traits d'Andromède.) (p.202-3)

La conversation commente la moralité que nous venons de lire, et celle-ci se transforme en une version parmi d'autres de l'histoire. A la fin de "Hamlet", ce dernier devient un exemple parmi d'autres du personnage: "Un Hamlet de moins; la race n'est pas perdue, qu'on se le dise!" (p.64) Le "Miracle des roses" contient certaines

⁴⁵. Northrop FRYE, Anatomy of Criticism, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1973 (1957), p.366.

généralisations qui universalisent cette version de l'histoire du miracle:

Jeunes Filles [...] tenant tête au grand air et à l'Homme (au lieu de cultiver leur âme immortelle et de songer à la mort, ce qui, avec la maladie, est l'état naturel des chrétiens). (p.69)

La fin de "Lohengrin", qui est séparé de la fin de l'histoire par un blanc, ce qui la démarque, se réfère à une fête célébrant les événements décrits:

Et c'est depuis lors, qu'à de pareilles nuits, des poètes célèbrent froidement et inviolablement dans leur front certaine petite fête de l'Assomption. (p.113)

Enfin, "Pan" se termine sur le personnage qui "tire une gamme nostalgique de sa Syrinx" pour se souvenir, en proclamant l'Idéal, "notre maître à tous" (p.174). Tous ses commentaires élargissent les histoires, mais ce processus entraîne le lecteur à l'extérieur du texte et l'invite à contempler l'oeuvre de fiction que devient le recueil.

Dans "Hamlet", le narrateur commente l'histoire à quelques reprises et, de plus, le personnage de Hamlet est lui-même préoccupé par la littérature. Les Moralités contiennent une épigraphe qui souligne l'action de conter. Elle est empruntée à Flaubert:

[La reine de Saba à Saint-Antoine] je sais une foule d'histoires toutes à raconter plus divertissantes les unes que les autres. (p.19)

Hamlet, lui, veut laisser des "Mémoires" (p.35) et il souligne lui-même le métier de conteur, tout en jouant son rôle dans l'histoire:

Je m'en allais bras-dessus bras-dessous avec les fictions d'un beau sujet. Car c'est un beau sujet! Je refis la chose en vers iambiques [...]
(p.29)

Mais j'en ai encore, la-haut, des drames et des poèmes (p.56)

[...] ça lui donne du montant (un mot à noter)
(p.59)

De plus, la phrase "L'Art est si grand et la vie si courte!" (p.49) devient un refrain dans le texte.

Le narrateur utilise des parenthèses pour ajouter une explication au sujet des faits de la fiction en cours: "Laërtes (qui aurait plutôt mérité, j'y songe, hélas! trop tard, d'être le héros de cette narration)" (p.62), et "(Bibi est une abréviation de Billy, diminutif de William)" (p.64). Dans "Le Miracle des roses", les parenthèses sont de nouveau exploitées: "(moi navré dans les coins, comme on pense)" (p.67). Cela est même le cas dans "Les Deux pigeons": "(Quelle destinée, en effet, pour un simple arbre des forêts, devenir mât et s'en aller ainsi!...)" (D., p.318). Dans "Lohengrin", les plumes de paon sont décrites: "(noir, bleu, or, vert, comme on sait, mais il est beau de se le rappeler)", (p.93). Le narrateur commente les actions d'Elsa qui s'arrange les cheveux et s'admire: "(Quelle absence de sens moral!)", (p.95). Pour Jean-Pierre Giusto, "Lohengrin" est une moralité qui "métaphorise le thème de

nécessaire distance que l'écriture entretient avec la vie", car le désir s'exerce dans l'écriture⁴⁶.

Dans "Pan et la Syrinx", les valeurs de l'art sont élevées et expliquées par la Syrinx dans des commentaires qui relèvent de la métafiction: "il n'y a que l'art; l'art, c'est le désir perpétué..." (p.169). Dans "Persée et Andromède", la mise en abyme est abondamment exploitée; les histoires dans l'histoire prolifèrent. Le Dragon commence à raconter "Pyrame et Thisbé" et Andromède proteste: "Non, non! pas d'histoires mortes, ou je me tue!" (p.181). A son tour, elle raconte l'histoire du Dragon, histoire avec laquelle celui-ci l'avait souvent bercée. Cette histoire débute: "Au commencement était l'Amour" (p.188). Enfin, la moralité commente son propre développement: "Oh! bénis soient les dieux qui envoient, juste au moment voulu, un troisième personnage." (p.193)⁴⁷.

Ce genre d'auto-ironie ajoute à la stratégie de l'ironie à un nouveau niveau, ce qui rend l'ironie omniprésente dans cette écriture. Muecke explique:

⁴⁶. Jean-Pierre GIUSTO, "Les Moralités légendaires de Jules Laforgue. L'écriture innocentée", dans Revue des sciences humaines, Lille II, n.178, 1980, p.43.

⁴⁷. Dans "Les Deux Pigeons", les deux personnages sont fortement influencés par la littérature. Juliette exclame: "-Jamais de ma vie! La littérature vous égare." (p.321) Jules LAFORGUE, Moralités légendaires, édition critique de Daniel GROJNOWSKI, Genève, Droz, 1980.

And even though he <the ironist> should practise continual self-irony, he is trapped by that irony of infinite regressiveness of irony.⁴⁸

Le poète possède une sensibilité consciente de l'artifice du texte et de l'objet-art. L'écriture devient alors vertige. Pour Kristeva, il faut trouver une jouissance dans "l'infinitisation de sens" de cette polyphonie. Le rapport du texte à la réalité est toujours complexe et par le biais de l'ironie, ce rapport passe à travers le rire bakhtinien:

ce rire mortuaire du "je" désacralisé s'accroît et se précise de plus en plus corrosif et efficace, il détruit le monologisme du discours littéraire représentatif et pose la scène généralisée d'une écriture kaléidoscopique et plurielle où nous ne voyons rien car elle nous voit.⁴⁹

Nous constatons donc que dans les Moralités légendaires, la poétique de Jules Laforgue est basée sur une stratégie de l'ironie. Il exploite en particulier la forme parodique. Cette dernière nécessite un dialogue avec d'autres textes et mythes auxquels il est fait allusion. La multiplicité de voix dans les Moralités contribue donc à un discours de mise en doute et de dérision. La polyphonie créée par la multiplicité de voix constitue une partie du carnavalesque qui est inscrit dans le texte à un niveau formel.

⁴⁸. D.C. MUECKE, op. cit., p.32. "Et même s'il <l'ironiste> pratique l'auto-ironie continue, il est piégé par cette ironie de l'infinie régressivité de l'ironie."

⁴⁹. Julia KRISTEVA, "Préface", dans Mikhaïl BAKHTINE, op. cit., p.19

L'ironie parodique est donc d'abord une ironie citationnelle. L'aspect imitatif de la parodie est délimité par les multiples allusions à de multiples textes et mythes. L'aspect transformatif de la parodie se situe aussi bien au niveau du contenu (d'histoires et d'intrigues connues), qu'au niveau formel (style familier juxtaposé au style hyperbolique). Ces éléments sont confirmés par un examen des variantes des textes⁵⁰. Nous notons, par exemple, le mélange de familier et d'artifice dans la description de l'hôtel d'Angleterre, description que l'auteur a décidé de supprimer du "Miracle des roses":

L'arrangement classique consistant en quatre mauvais tableaux de sainteté calés sur les marches du perron que couvre une moquette d'appartement à tringles de cuivre, chacun flanqué de candélabres en simili bronze. (D., p.58)

De même, les ajouts démontrent l'importance de l'utilisation de l'adverbe ("elle délire à ce sang si radicalement répandu", (D., p.73), ainsi que le jeu de mots ("(Polonius nous faisait à tout propos tâter sa santé de fer)", D., p.26). Celui-ci fait partie de l'aspect comique de la parodie, et cet aspect sert à faire éclater les conventions du langage. Enfin, les Moralités légendaires de Laforge comprennent un aspect de métafiction dans les épilogues ou commentaires en fin d'histoire des moralités,

⁵⁰. Jules LAFORGUE, Moralités légendaires, op. cit., édition critique de Daniel GROJNOWSKI.

ainsi que dans le personnage même de Hamlet qui commente la
littérarité de sa propre moralité.

Dans un compte rendu de son recueil les Complaintes, compte rendu que Laforgue rédige lui-même mais qu'il ne signe pas de son propre nom (en août 1885), le poète expose la construction du recueil:

Cet idéal et ces procédés se résument aisément en ceci: mysticisme, alexandrinisme, schopenhauerisme, et impressionnisme, tout cela servi dans une langue enfilant au petit bonheur des consonances imprévues et sans syntaxe, presque, les images les plus criardes et les mots les plus exotiques qu'on puisse glaner dans les troisièmes dessous du Dictionnaire de Littré.¹

Les complaintes, inspirées par la chanson populaire et tous les procédés qui peuvent s'y rattacher, dominent la deuxième période de l'écriture de Laforgue. Notre poète, qui veut "faire de l'original à tout prix" (A.H., p.821), expérimente une esthétique de la variété et du mélange. Grojnowski explique: "Les Complaintes selon Jules Laforgue consacrent un genre bâtard qui tient du monologue et du couplet caf'conc'."² Le poète explore différents éléments en même temps. Cela est vrai surtout pour Les Complaintes, mais cela s'avère aussi le cas, de manière plus restreinte, pour L'Imitation. La chanson populaire permet la diversité des formes, diversité que Laforgue pousse à son extrême dans Les Complaintes. Non seulement les vers peuvent-ils être de longueurs divergentes, car le poète explore le

¹. Jean-Louis DEBAUVE, Laforgue en son temps, Neuchatel, Editions de la Baconnière, 1972, p.192.

² Daniel GROJNOWSKI, "Laforgue fumiste: l'esprit de cabaret", Romantisme, n.64, 1989, p.8.

maximum de combinaisons métriques différentes, mais aussi les différents effets de refrains sont explorés et les alternances possibles dans la composition strophique sont recherchées aussi bien parmi les strophes isométriques que hétérométriques.

Au niveau du rythme, la désarticulation et la rupture donnent des vers boiteux qui relèvent moins de la chanson que du parler populaire. Les segments rythmiques sont composés des paroles spontanées et des hésitations du locuteur qui traite souvent d'un sujet plus sérieux que son ton léger ne laisse prévoir.

La distanciation devient nécessaire pour permettre que le sérieux soit traité sur un ton plus léger. Le masque de Pierrot permet l'exploitation de l'ironie et d'une langue clownesque. Le style lyrique est conjugué à un style prosaïque, ce qui provoque une dissonance. De plus, les clichés et le métalangage font également partie de cette ironie et de cette dérision qui cherche à démystifier la littérature elle-même. L'ironie opère ainsi une désacralisation.

Cette poésie permet aux émotions de se dégager plus facilement, car les termes de relation entre éléments sont supprimés. Laforque parle de son volume "sans syntaxe presque". En même temps, la juxtaposition d'éléments de nature contradictoire contribue à la stratégie de l'ironie. Les interjections, la surcharge de ponctuation (qui permet

de compenser l'absence d'indications gestuelles et de tonalité), les parenthèses et les raccourcis de la syntaxe orale contribuent à un discours haché et discontinu. Cependant, les énumérations et les dislocations syntaxiques possèdent une valeur littéraire qui fait contraste avec les éléments de la langue orale.

Laforque crée en maximalisant le pouvoir du mot. L'emploi des italiques, des mots étrangers avec ou sans calembour, des néologismes et des homonymes contribue à élargir le sens du mot, par le moyen du mot implicite auquel on compare le mot donné. Ce rapprochement entre deux mots peut être mis en parallèle avec le rapprochement qu'opère la métaphore. Les mots de domaines spécialisés, qui sont également utilisés, concourent à élargir le choix des mots dans le processus d'élaboration du texte poétique.

Laforque met en valeur la nature de texte littéraire des Moralités légendaires en transformant les textes qu'il parodie et en exploitant l'auto-citation. L'artificialité, composante de la vie décadente, est ainsi soulignée. Ceci est renforcé par le métalangage qui parle aussi du caractère fictif du texte. De plus, l'ironie comme discours de mise en doute est renforcée par le style familier du narrateur, l'écriture hyperbolique, et les touches d'humour contenues dans les anachronismes et les jeux de mots.

Le parti pris de Laforque pendant cette période en est un de renouvellement de la poésie, et donc de la langue. La

distorsion du vers, de la syntaxe et des mots devient la marque de cette poésie. Laforque cherche l'inhabituel dans les variations métriques et dans les expressions courantes. L'ironie prise en charge par Pierrot permet le mélange de mélancolie et d'ennui des Complaintes, et de lyrisme lunaire et d'ennui de L'Imitation. Le poète prône la prolifération en conjonction avec la mise en doute pour dévoiler une expressivité nouvelle. Il est prêt à évoluer vers l'association libre et vers le vers libre de la dernière période.

Le Vers libre

Le vers libre est l'innovation majeure de Jules Laforgue pendant la dernière période de son écriture. Ce vers se compose de différents éléments; d'abord, le mètre perd son importance et le vers est défini par le blanc qui marque sa fin. Le compte des syllabes ne demeure que comme écho de la versification traditionnelle. Et en réalité, les syllabes ne se comptent pas. Il existe un arrêt son-sens à la fin de chaque vers, car le découpage syntaxique détermine le découpage du vers. Le vers libre n'est donc plus un vers métrique, mais un vers déterminé par le rythme et la syntaxe avec un "accent d'impulsion". En ce qui concerne le E muet chez Laforgue, nous verrons que le lecteur est partagé entre la volonté d'équilibrer certains vers (qui semblent réguliers à son oreille) en jouant avec la valeur du E muet et la prononciation selon la langue parlée sans E muet compté. La métrique occupe donc une place d'élément de comparaison dans le contexte du vers libre de Laforgue.

Au niveau de la construction strophique, Laforgue expérimente certaines répétitions de vers qui font partie de la strophe, et ces vers répétés s'apparentent à un refrain. De plus, il prône l'utilisation de vers isolés dans différents textes, vers qui portent souvent un commentaire général détaché. La rime traditionnelle fait place à des rimes quelquefois approximatives et quelquefois oubliées, ainsi qu'à des rimes intérieures; le poète

s'assure néanmoins qu'elles conservent leur rôle de facteur de cohérence textuelle.

Au niveau syntaxique, le phénomène de la reprise de vers des Fleurs de bonne volonté est clairement exploité. Le "Concile féérique" est composé du simple agencement de poèmes des Fleurs avec de légères modifications pour les différentes voix du "Concile". Par contre, entre Des Fleurs et les poèmes des Derniers vers, les changements sont plus importants. La syntaxe est souvent considérablement fragmentée, ce qui altère le caractère du texte et qui nous permet de parler des Fleurs comme intertexte des Derniers vers. En même temps, certains vers apparemment réguliers sont conservés. Cette technique nous amène à parler de citation des Fleurs dans les Derniers vers. Néanmoins, ces citations souvent ne sont pas exactes. Un mot ajouté, même monosyllabique, contribue à briser le vers. Lorsque la citation est exacte, elle ne se manifeste que sur quelques vers. Les autres vers étant non comptés et irréguliers, une deuxième espèce de fragmentation par rapport au type de vers (régulier et non-régulier) se manifeste alors.

Les reprises proviennent également de l'intérieur des textes mêmes qui forment les Derniers vers (entre les textes), et nous en parlerons en termes de ventriloquie. De plus, les reprises anaphoriques internes à l'intérieur de chaque texte contribuent à la cohérence du texte et du

recueil. Le poète crée un collage, aussi bien au niveau de la versification, qu'au niveau syntaxique.

A ce collage s'ajoute une série d'images cohérentes. A ce moment de l'écriture de Laforgue, les impressionnistes l'intéressent en tant qu'innovateurs en peinture. Nous verrons que leur conception de la couleur peut être rapprochée du travail de notre poète sur le vocabulaire éclectique et ensuite sur la juxtaposition des images. De même, la lumière nouvelle pourra être mise en parallèle avec la structure nouvelle du texte poétique.

Dans cette période, les images sont d'abord juxtaposées pour évoquer le flux des émotions. Ensuite, l'apposition souligne la valeur métaphorique d'images de la pluie et du dimanche, par exemple. Les images religieuses sont chargées de traduire l'expérience amoureuse sexuelle et l'affectif est traduit par des images concrètes sensibles. Finalement, la métaphore filée prend en charge les images de l'automne. La cohérence sémantique crée ainsi une nouvelle cohérence textuelle qui équilibre la liberté prosodique et syntaxique.

Chapitre 8

Le Vers libre: Des Fleurs de bonne volonté au Concile féerique et au Derniers vers

En avril 1886, Jules Laforgue avait rédigé trente-cinq poèmes du recueil Des Fleurs de bonne volonté; en mai, il en avait soixante. En juin, ce projet prend sa forme définitive, mais en juillet, le projet est abandonné¹. Dans une lettre à Gustave Kahn datée de juillet 1886, Laforgue affirme qu'il travaille à un second volume "tout autre" (L.A., p.193). En même temps, en juin, Laforgue publie sa traduction des vers de Walt Whitman. Dans ces vers, la recherche formelle et les variations dans les longueurs des vers prennent une importance capitale et stimulent sans doute la réflexion du poète². Le 12 juillet 1886, le "Concile féerique", composé de quelques pièces des Fleurs, a paru dans La Vogue, la revue de Kahn. Et d'août à décembre, onze des douze pièces des Derniers vers ont paru dans cette même revue.³

¹. Daniel GROJNOWSKI, Jules Laforgue et l'"originalité", Neuchâtel, La Baconnière, 1988, p.130.

². P. Mansell JONES, dans son article "Influence of Walt Whitman on the origin of the "vers libre" (Modern Language Review, XI, 1916, p.186-942), maintient que l'influence de Whitman sur Laforgue est négligeable, mais il se base sur le contenu des vers libres des deux poètes. Du point de vue formel, il affirme que les vers de Whitman étaient similaires à ceux des vers-libristes, mais que Whitman n'était pas celui qui pouvait "les initier aux mystères de l'innovation métrique".

³. Jules LAFORGUE, Poésies complètes, Présentation de Pascal PIA, Paris, Gallimard, "Livre de poche", 1970, p.21 et Pierre-Olivier WALZER, "Chronologie", Europe, numéro sur Jules Laforgue,

Dans cette troisième et dernière période de l'écriture de notre poète, la grande innovation est de faire passer le vers d'un vers libéré à un vers libre apparemment non syllabique. A travers cette découverte, le poète réalise son ambition de trouver une forme qui corresponde parfaitement aux idées et surtout aux sentiments qu'il cherche à exprimer. Il se réfère en partie à ce développement lorsqu'il écrit à Charles Henry:

Après avoir aimé les développements éloquents, puis Coppée, puis la Justice de Sully, puis baudelairien, je deviens, comme forme, kahnesque et mallarméen. (O.C., p.56)

Laforque résume son expérience poétique depuis ses premiers poèmes jusqu'aux derniers vers, et souligne l'importance d'une forme qui lui permet de traduire son état d'esprit et ses émotions à travers des images extérieures⁴.

En 1886, Laforque expose sa théorie du vers libre à Edouard Dujardin⁵ qui lui-même s'intéressait à ce problème:

Très tôt, je m'étais dit qu'à la forme musique libre de Wagner devait correspondre une forme poésie libre; autrement dit, puisque la phrase musicale avait conquis la liberté de son rythme,

n. 673, mai 1985, p.135.

⁴. C'est ce que T.S. Eliot admire chez Laforque, car pour lui, le poète doit devenir de plus en plus compréhensif, allusif et indirect pour forcer la langue à traduire la signification que recherche le poète.
T.S. ELIOT, Selected Essays, Londres, Faber et Faber, 1969 (1932), p.289.

⁵. Edouard DUJARDIN, Les Premiers poètes du vers libre, Paris, Mercure de France, 1922, p.179.

il fallait conquérir pour le vers une liberté rythmique analogue.⁶

L'époque était donc propice au développement d'une nouvelle forme qui révolutionnerait le vers.

Laforque développe son vers libre dans ses Derniers vers, recueil dans lequel le rythme prédomine. Le vers est alors vu comme un groupe rythmique variable contenant deux, trois ou quatre mesures. La découverte du vers libre est capitale pour la versification. Elle permet à la poésie de l'époque d'évoluer en se transformant rythmiquement. La longueur des vers, en conjonction avec la disparition de la strophe traditionnelle, modifie la forme poétique.

De plus, Laforque reprend ses propres vers libérés, mais comptés, vers qu'il a conçus pour le recueil Des Fleurs de bonne volonté, et il les réutilise dans le "Concile féérique" et dans les Derniers vers, où ils sont transformés en vers libres. La relation entre ces deux recueils devient donc fondamentale pour lui dans son élaboration d'une nouvelle poétique. Ces vers exploitent les répétitions de mots et de sonorités, ce qui joue un grand rôle dans la cohérence des textes.

Enfin, au niveau sémantique, les Derniers vers développent un système de symboles qui prônent la prédominance de Thanatos sur Eros dans le monde du couple. L'individu se perd, mais les voix du couple se font

⁶. Ibid., p.63.

entendre et sont bâties sur une nouvelle association des mots selon les forces de l'Inconscient. Les mots s'associent alors librement, sans égard pour la logique rationnelle. A travers le vers libre, le poète cherche à exprimer une psychologie de l'être avant une "musique des idées".

Historique

Si l'on fait un recul historique, on voit que les poètes romantiques avaient fait preuve d'un lyrisme qui suscita, au niveau de la prosodie, un démembrement de l'alexandrin, ainsi qu'un déclin des poèmes à forme fixe. Puis les poètes parnassiens retournèrent aux formes fixes, ainsi qu'à l'alexandrin équilibré, ce qui rendait le rythme plus lourd et moins musical. Enfin, chez les symbolistes, la valorisation d'une musique intérieure se traduisit par une recherche de la fluidité des vers. Plus tard, avec le vers libre, l'assonance sera acceptée aussi bien que la rime, et une nouvelle classification de cette dernière (pour l'oreille) s'imposera.

En 1887, est publié le premier recueil de Gustave Kahn, Les Palais nomades. On y découvre un nouveau vers qui sera appelé le "vers libre" et qui révolutionnera la poésie. Cependant, l'invention de ce vers libre par Kahn est un fait discuté par l'histoire littéraire. Verlaine et surtout Rimbaud et Laforgue auraient publié des vers libres

avant Kahn. Dix ans plus tard, en 1897, dans une réédition des Palais nomades, Kahn joint une préface expliquant sa théorie du vers libre. Cette préface se présente comme un essai théorique qui tente de définir ce vers. Cependant, Kahn lui-même n'a pas toujours exploité les principes dont il parlait dans cette préface. D'autre part, Laforgue exploite plusieurs aspects théoriques du vers libre dont parle Kahn, mais il s'écarte d'autres.

Kahn, dans sa préface, sent le besoin de clarifier la différence entre le vers libre et ce qu'il appelle le vers libéré. Selon lui, Verlaine et Rimbaud s'avisent de "briser le vers, de le disloquer de donner droit de cité aux rythmes impairs"⁷, mais, dit-il, il ne s'agit que de dissonances sur la métrique ancienne. Dujardin définit plus précisément le vers libéré (et nous nous servons de sa définition lorsque nous nous référons au vers libéré) de la façon suivante:

Le vers libéré est celui qui n'exige plus la césure à l'hémistiche dans l'alexandrin, admet l'hiatus et la rime pour l'oreille seule sans distinction des masculins et des féminins ni des pluriels et des singuliers et use couramment des chiffres (peu usités dans les vers réguliers) de 9 et 11 syllabes et ceux de 13, 14 et même 15 et 16 syllabes.⁸

Ce vers progresse vers une libération, mais ce n'est pas encore le vers libre. En fait, Laforgue use du vers libéré,

⁷. Gustave KAHN, Premiers poèmes, précédés d'une étude sur le vers libre, Paris, Mercure de France, 1897, p.15.

⁸. Edouard DUJARDIN, op. cit., p.8.

avant d'en venir au vers libre, dans Des Fleurs de bonne volonté, comme nous allons le voir. Dans ces vers, le compte des syllabes peut donner des vers irréguliers, mais ces vers demeurent syllabiques.

Certains ont affirmé que Verlaine et Rimbaud avaient fait des vers libres avant 1887. Les poèmes "Marine" et "Mouvement" de Rimbaud sont publiés dans La Vogue en juin 1886, et ils ont probablement été composés en 1872-3.⁹ Plusieurs critiques (Dujardin, Michaud) affirment que ces deux poèmes de Rimbaud ("Marine" et "Mouvement") ont provoqué le déclic grâce auquel la formule du vers libre a pu se préciser. Dans sa préface, postérieure de dix ans à son recueil, Kahn affirme qu'il y a onze ans que les Illuminations ont été publiées dans La Vogue (donc en 1886, un an avant les Palais nomades). Cependant, le vers libre de Rimbaud dans ces deux poèmes n'est pas le vers libre défini et utilisé par Kahn. Michaud qualifie le vers de Rimbaud en disant qu'il éclate "sous la poussée des images" et tend à "absorber en lui-même le chaos de la matière et du monde"¹⁰. En effet, ces vers de Rimbaud sont bâtis d'images qui s'enchaînent. De plus, le poème "Marine" a paru avec une douzaine d'autres textes des Illuminations et

⁹. Clive SCOTT, Vers libre, Oxford, Clarendon Press, 1990, p.63.

¹⁰. Guy MICHAUD, Message poétique du symbolisme, Paris, Nizet, 1947, p.361.

"Mouvement" avec quatre autres¹¹. Ces autres textes ne possèdent pas la même forme de vers libres; ce sont plutôt des poèmes en prose, sans blanc à la fin de la ligne. Dans ce contexte, les deux poèmes nommés peuvent être considérés comme une expérience non poursuivie, ou comme des notes jetées sur le papier: un brouillon de poème en prose.

Verlaine, selon Kahn, n'emploie que "de très habiles dissonances sur la métrique ancienne"¹²; ce ne sont même pas des vers libérés, sauf exceptions. Enfin, Laforgue, selon Kahn, cherchait "un mode de donner la sensation même" en plus de s'écarter de l'unité de la strophe. Kahn, lui, cherche l'unité de la strophe et "une musique plus complexe"¹³. Ces deux conceptions du vers libre s'accordent sur certains points fondamentaux, mais divergent sur d'autres. En fait, Laforgue et Kahn étaient en correspondance l'un avec l'autre et ils ont développé le vers libre chacun de son côté à l'aide de ce dialogue, comme nous le verrons plus loin.

¹¹. Clive SCOTT, op. cit., p.63.

¹². Gustave KAHN, op. cit., p.15.

¹³. Ibid., p.17.

Le vers libre: définition

Traditionnellement, le vers est défini par son unité, par sa structure ou par la structure dont il fait partie¹⁴. Cependant, le vers libre n'est pas le vers traditionnel. Le théoricien Edouard Dujardin publie, en 1922, une définition très complète du vers libre qui est la suivante:

Le vers libre, enfin, est celui qui, poussant à l'extrême la libération, est susceptible d'un nombre de syllabes indéterminé, ne compte (selon certains) l'E muet que lorsqu'il se prononce, admet l'assonance à la place de la rime et même l'absence de toute apparence de rime, et se caractérise en ce que, semblable en cela au vers libre classique, il s'emploie le plus souvent groupé en séries de vers inégaux.¹⁵

Dans la préface de Kahn, chacun des éléments du vers libre est analysé plus longuement, pour montrer les différences entre celui-ci et le vers traditionnel. Afin de démontrer que les vers de Laforgue sont des vers libres, il s'agira d'analyser les groupes rythmiques pour montrer l'impossibilité de les compter.

Jules Laforgue définit sa propre poétique du vers libre dans une lettre importante, datée de juillet 1886, et adressée à Gustave Kahn. Cette période est celle du remaniement des Fleurs de bonne volonté. Laforgue décrit sa nouvelle technique:

J'oublie de rimer, j'oublie le nombre de syllabes, j'oublie la distribution des strophes,

¹⁴. Jean MAZALEYRAT, Eléments de métrique française, Paris, Armand Colin, 1974, p.26.

¹⁵. Edouard DUJARDIN, op. cit., p.9.

mes lignes commencent à la marge comme de la prose.
(L.A., p.193)

Le vers libre cherche donc à revitaliser le vers et son rythme. Il faut l'examiner aussi bien au niveau métrique du mouvement rythmique et des accents, qu'au niveau supra-métrique de la rime et des strophes. L'unité du vers et celle de la strophe sont en effet modifiées et redéfinies.

La musique intérieure: arrêt son-sens et syllabisme

La définition du vers de Banville sert de point de départ à Kahn pour sa théorie du vers libre:

Le vers est la parole humaine rythmée de façon à pouvoir être chantée, et, à proprement parler, il n'y a pas de poésie et de vers en dehors du chant.¹⁶

Kahn qualifie son propre recueil de "livre d'origine du vers libre". Il insiste sur le rythme de la parole et sur l'influence de la musique qui se trouve dans ses vers. L'idée de "musique intérieure", qui n'est pas une notion très précise, devient chez Mazaleytrat, dans son étude du vers libre, "procédé stylistique de mise en relief" et est qualifiée de "magique et presque métaphysique, de l'incantation, de l'évocation, ou de la "vision"¹⁷. Les

¹⁶. Gustave KAHN, op. cit., p.6.

¹⁷. Jean MAZALEYRAT, Pour une étude rythmique du vers français moderne, Paris, Minard, 1963, p.99-100.

théoriciens se trouvent donc en difficulté lorsqu'il s'agit de parler du vers libre avec précision.

Dans la correspondance entre Kahn et Laforgue, celui-ci a soulevé des questions de compte syllabique et de rythme dès 1884. En février 1884, Laforgue demande à Kahn: "Que pensez-vous du vers de onze pieds?" (L.A., p.55). En décembre de la même année, Laforgue commente les poèmes que son ami lui avait envoyés: "Faites-vous familier de quatre syllabes? Non sans doute? Est-ce volontairement qu'il vous manque deux syllabes dans la deuxième strophe de la première?" (L.A., p.65). Laforgue est particulièrement préoccupé par la question du rythme en 1885. En avril de cette année, il écrit à Kahn "en août, nous causerons de rythmes neufs!" (L.A., p.105).

Pour Kahn, le vers libre ne renie pas la prosodie classique puisqu'il garde son unité dans "l'arrêt simultané du sens et du rythme"¹⁸. Selon lui, cela est une caractéristique plus importante du vers classique que le nombre conventionnel de pieds. Dans le cas des romantiques, le découpage du vers est "faussé" lorsque l'arrêt pour l'oreille, à la fin du vers, ne correspond pas à un arrêt de sens. Selon les partisans du vers libre, le rejet consiste en un "trompe-l'oeil", transmutant deux vers de douze pieds en un de quatorze ou quinze et un de neuf ou dix. Kahn constate qu'"il y a là dissonance et bien

¹⁸. Gustave KAHN, op. cit., p.26.

résolution de la dissonance"¹⁹. L'idée d'un arrêt de son qui accompagne un arrêt de sens est donc fondamentale dans la conception du vers libre et celui de Laforgue s'y conforme.

Le vers libre est composé d'une phrase, ou d'une partie de phrase. Il est complet en lui-même, contrairement au vers classique ou romantique qui n'existe qu'à condition d'être suivi d'un autre vers. Dans le vers libre, le syntagme devient la mesure métrique, car, comme le note Mazaleyrat, le sens et la cohésion syntaxique ont, en principe, une forte influence sur le regroupement des mots²⁰. Différents syntagmes précis s'ajoutent les uns aux autres.

Le vers classique est défini par le nombre de syllabes. Dans le vers régulier, nous pouvons trouver une discordance entre la structure métrique et la structure syntaxique. Dans le vers libéré, les nombres de syllabes dans chaque vers sont souvent inégaux, alors que dans le vers libre, les syllabes ne sont tout simplement plus comptées:

Le vers libre dans ses rapports avec l'élément premier, la langue, en utilise vraiment la matière vivante, dans toute sa valeur de parole, conformément aux origines populaires de notre métrique, valeur qu'une syllabation graphique,

¹⁹. Ibid., p.24.

²⁰. Jean MAZALEYRAT, op. cit., p.30.

depuis le XVII^e siècle, outrancière, dénaturait chaque jour davantage.²¹

Le sens devient créateur de la forme du vers. Pour cette raison, la fin du vers coïncide, dans la plupart des cas de vers libre de Laforgue, à un sens complet en lui-même. Puisque l'idée et la forme doivent coïncider, l'enjambement est en principe exclu de ce vers. Néanmoins, nous en relevons, de temps à autre, lorsque le rythme emporte au delà de la fin du vers par l'émotion.

Le vers libéré est syllabique et hétérométrique; nous pouvons encore y repérer un certain schéma métrique. Toutefois, le mètre perd de son importance chez Laforgue et le vers libre non compté apparaît. Nous trouvons des rythmes divergents et des nombres inégaux de syllabes dans les vers (ce qui donne des vers hétérométriques ou "polymorphes")²². Dans le poème IX des Derniers vers, par exemple, nous trouvons même un vers de 19 syllabes: "Se rouler sur le paillason que j'ai mis à cet effet devant ma porte." (p.304). Dans la poésie traditionnelle, le vers se définit par une constante numérique des syllabes, tandis que dans la versification libre, il faut se fier à la ligne typographique. Le vers est donc défini par le silence, le blanc qui le suit. Chez Laforgue, à travers le vers libre,

²¹. Robert de SOUZA, Où nous en sommes, Paris, Librairie H. Fleury, 1906, p.57

²². Maurice GRAMMONT, Petit traité de versification française, Paris, Armand Colin, 1930, p.68.

ce vers qui peut être aussi long ou aussi court que nécessaire, il s'agit plutôt de traduire un état émotif que de traduire une "musique d'idées", expression de Kahn. Laforque évoque une succession d'impressions d'une expérience; le poème est chargé de traduire la simultanéité dans l'instant. Ruchon qualifie le vers libre d'"instrument de l'esthétique de l'Effusion"²³.

Contrairement au principe de l'arrêt son-sens du vers libre, les vers traditionnels et libérés des Fleurs de bonne volonté sont parsemés d'enjambements et de rejets, ce qui crée une tension entre mètre et syntaxe, et ce qui force le lecteur à lire les vers selon le double éclairage du mètre et de la syntaxe:

Je t'aime! comprend-on? Pour moi tu n'es pas comme
Les autres; [...]
("Figurez-vous un peu", p.194)

Il faut répéter ces choses! Il faut qu'on tette
Ces choses! [...]
("Le bon apôtre", p.223)

Le rejet marque la différence entre la condition humaine en général et ce dont on parle. Cependant, ces exemples se trouvent dans des poèmes à vers isométriques.

Dans un poème à vers hétérométriques (12-9-12-9), nous trouvons un contre-rejet ("car", p.253) qui anticipe sur l'explication donnée. Dans le poème "Dimanches" (p.257), à vers libérés, nous trouvons un enjambement:

²³. François RUCHON, Jules Laforque, Genève, Albert Ciana, 1924, p.199.

J'aime, j'aime de tout mon siècle! cette hostie
Féminine en si vierge et destructible chair

Le débordement du groupe sert à insister sur la juxtaposition entre le domaine religieux et le domaine de la Femme, ce dont nous reparlerons.

Enfin, bien que cela soit contraire à la notion de l'unité du vers et de la proposition complète, nous remarquons un exemple de rejet dans les Derniers vers, dans le poème "Pétition" (p.290):

Courir en valsant vers la fosse
Commune!... Pauvre race!

Il s'agit de mettre l'image de la mort en évidence, et de la souligner à travers le suspense créé par l'enjambement. De plus, ce procédé, provenant du vers traditionnel, rappelle les règles de versification au lecteur, pour mieux exposer la nouvelle technique de création des vers.

Au niveau du compte syllabique, les poèmes des Fleurs sont composés de vers isométriques ou de vers hétérométriques, et ces derniers peuvent être irréguliers. Dans ce dernier cas, il s'agit de vers libérés, mais ces vers restent néanmoins syllabiques. Dans ce recueil, nous trouvons des poèmes en alexandrins, en octosyllabes, en décasyllabes, en vers de six et en vers de quatre syllabes, et nous repérons également quatre poèmes isométriques dans la mesure impaire de neuf syllabes: "Avertissement" (p.193), "Romance" (p.201), "Esthétique" (p.205), et "Soirs de fête" (p.238).

Le "Concile féérique" (p.181) débute par un quatrain de 12-8-4-3:

Oh! quelle nuit d'étoiles! quelles saturnales!
 Oh! mais des galas inconnus
 Dans les annales
 Sidérales!

Ce début fait contraste avec la réplique octosyllabique du chœur: "Bref, un ciel absolument nu". Le contraste au niveau métrique souligne le contraste au niveau sémantique, et ce dernier crée l'ironie dans le texte. Les vers de ce texte sont libérés et les vers de métrique familière au lecteur prédominent. Nous y trouvons des répliques en octosyllabes, en vers de cinq et de six syllabes, en alexandrins, et même en alexandrins typographiquement divisés (3-9, par exemple):

Le Monsieur: Ah! pourrir!
 Le Chœur: Et la lune même (cette amie)
 (p.183)

Le ton change, mais la versification relie les discours, ce qui crée un effet de contraste entre ces deux niveaux, et cela a pour effet de distinguer d'autant plus les différentes voix à travers la pièce. Ces vers demeurent syllabiques, mais leur agencement permet des ruptures au milieu du vers et des changements abrupts de mètre.

Le vers libre des Derniers vers est une forme souple, comme nous l'avons dit, et une forme lyrique. Nous pouvons nous demander si la fin du poème "Complainte des formalités nuptiales" (p.78) n'est pas déjà composée en vers libres:

O défaillance universelle!	8
Mon unique va naître aux moissons mutuelles!	12
Pour les fortes roses de l'amour	9
Elle va perdre, lys pubère,	8
Ses nuances si solitaires,	8
Pour être, à son tour,	5
Dame d'atour	4
De Maia!	3
Allelulia!	4

Nous notons que la proposition détermine la longueur du vers, construction caractéristique du vers libre. Dans la moralité "Pan et la Syrinx", nous trouvons plusieurs textes poétiques en vers libres:

Je suis dégoûté des fraises des bois,	10
Depuis que j'ai vu en rêve	7
Ma petite Eve	4
Me sourire mais en mettant un doigt	10
Sur ses lèvres.	3
Je puis me dire dégoûté de tout mystère,	12
Depuis que la petite Eve maligne,	10
Tout en me souriant câline,	8
M'a fait signe	3
Qu'il faut se taire!...	4
(M.L., p.151)	

Ces vers épousent le rythme de la langue parlée et leur sens donne leur forme.

Dans les Derniers vers, vers libres, quelques structures plus régulières émergent de temps à autre dans les textes. Le premier poème, "L'Hiver qui vient" (p.279), débute avec une strophe que nous pouvons analyser comme sizain 12-12-3-12-12-3, suivi d'un quatrain en alexandrins, un distique en alexandrins, et une strophe de 2-12-12. (On peut également soutenir que ces premiers vers sont des alexandrins approximatifs: 13-12-3-12-11-2). Cependant, après cela, il devient difficile de compter les syllabes,

ce qui renforce l'idée que le poète n'a pas voulu que ses vers soient comptés:

Soleils plénipotentiaires des travaux en blonds
 Pactoles
 Des spectacles agricoles,
 Où êtes-vous ensevelis?
 Ce soir un soleil fichu gît au haut du coteau
 Gît sur le flanc, dans les genêts, sur son manteau,
 Un soleil blanc comme un crachat d'estaminet
 Sur une litière de jaunes genêts
 De jaunes genêts d'automne.

Laforque part d'un rythme à peu près régulier, puis s'en écarte. Le vers libre est conçu pour comprendre la proposition, l'idée complète, qu'elle soit longue ou courte. Une proposition plus courte ou bien une subordonnée, unités indépendantes, peuvent être contenues dans un vers.

Si nous analysons les vers d'un point de vue métrique, quelques autres structures répétitives émergent ici et là, au milieu des vers libres, mais elles sont en minorité. Le début du "Mystère des trois cors" (p.282) contient des vers de cinq syllabes, mais des vers de trois, six et sept syllabes y sont mêlés. La première strophe du deuxième texte intitulé "Dimanches" (p.287) contient des vers de neuf syllabes, mais un vers de quatorze et un vers de six syllabes détruisent cette apparente régularité. En fin de compte, le poète laisse entendre une certaine régularité de temps à autre dans ses textes, mais ce n'est que pour mieux la détruire par le biais du vers libre. En réalité, ces vers ne se laissent pas compter, tout en suggérant un

rythme qui peut être familier. Dans "Légende", nous trouvons un quatrain d'alexandrins, mais uniquement si nous ne comptons pas le premier vers selon la versification traditionnelle, mais selon le langage parlé (en ne comptant pas le E muet): "-«Mais, chère perdue, comment votre esprit éclairé»" (p.300). (Nous reparlerons du problème du E muet dans la prochaine section).

Robert de Souza justifie l'utilisation de vers longs en se référant à la tradition:

Le droit pour le vers libre de dépasser la mesure de l'alexandrin est rigoureusement traditionnel comme celui de ne pas s'inquiéter si l'accent détermine des mesures impaires. Les vers les plus anciens de la poésie lyrique sont des vers de 15 et 11 syllabes; il y en a fréquemment de 13; l'on en trouve de 17. Et ils existent bien dans leur longueur sans qu'on puisse les croire une réunion de deux petits vers.²⁴

Cependant, dans le domaine du vers libre, nous ne pouvons pas toujours déterminer s'il s'agit d'un vers de treize ou de quatorze syllabes, par exemple. Le lecteur tente d'imaginer les différentes mesures possibles et leurs combinaisons²⁵ imitant la succession d'impressions différentes dans la conscience (ou l'inconscient) du poète, mais sans qu'aucune ne semble prédominer. Ce problème relève non seulement de la régularité ou la non-régularité de la versification, mais également de la prononciation ou la non-prononciation du E muet.

²⁴. Robert de SOUZA, op. cit., p.57.

²⁵. Comme le fait remarquer Clive SCOTT dans Vers libre, p.21.

Le E muet

Au niveau du compte syllabique et de la prononciation, Kahn précise que le E muet du vers libre n'est plus évalué comme dans le vers régulier. Puisque le poète se base maintenant sur la "déclamation instinctive" du langage (le vers est chanté pour l'oreille), il raisonne comme suit:

Pour nous, qui considérons, non la finale rimée, mais les divers éléments assonancés et allitérés qui constituent le vers, nous n'avons aucune raison de ne pas le <le E muet> considérer comme final de chaque élément et de le scander alors, comme à la fin d'un vers régulier.²⁶

Le E atone (muet) devient donc un simple intervalle. Par contre, plus tard, Kahn affirme que le E muet peut avoir ou ne pas avoir valeur d'intervalle. Cela devient d'autant plus confus que dans un même poème, il semble qu'on ait le choix entre compter le E muet ou non à chaque occurrence.

Puisque Des Fleurs de bonne volonté est composé de vers réguliers et de vers libérés, le E muet est compté selon les règles de la versification classique. Dans les Derniers vers, par contre, il est difficile de déterminer s'il faut ou non le compter, puisque Laforgue n'en a pas parlé dans la lettre où il se réfère à sa nouvelle technique de versification. Nous devons presque compter les vers avec E muet de deux façons: selon les règles traditionnelles pour la poésie et selon une déclamation orale.

²⁶. Gustave KAHN, op. cit., p.30.

D'un côté, Laforgue cherche à se rapprocher de la langue parlée, et il exploite le vers libre pour ce faire. Nous pouvons donc spéculer que les E muets ne doivent pas être prononcés. Cependant, d'un autre côté, le fait de ne pas en parler lors de l'élaboration de sa conception de ce nouveau vers semble nier le changement de cet aspect du vers traditionnel. Néanmoins, il faudrait écouter le poète lui-même dire ses propres vers, car la troisième possibilité, possibilité encore plus complexe, est que certains E muets normalement prononcés dans la diction classique de la poésie le soient encore, tandis que d'autres ne le seraient pas. La prononciation relève alors de la discrétion du poète. Il devient difficile, voire impossible de compter les syllabes, mais le poète cherche justement à éliminer la nécessité du compte syllabique des vers.

Cette question est reliée à celle de la diérèse qui peut maintenant être abolie à l'intérieur du vers, suivant la prononciation de la langue parlée, ou maintenue, tout comme le E muet. Dans le premier poème des Derniers vers, pour maintenir le schéma strophique de 12-12-3-12-12-3, la diérèse du mot "bruines" doit être maintenue dans le cinquième vers. Cette prononciation semble artificielle. Diérèse et synérèse doivent probablement être celles de la langue parlée de Laforgue. Ce même phénomène se répète un peu plus loin (p.280) dans le cas du mot "ornières" dans le

vers: "Oh! leurs ornières des chars de l'autre mois". Cependant, le cas contraire surgit dans le même texte (p.281). Cette fois, pour garder une semblance de régularité (l'alexandrin), le E muet ne doit pas être prononcé; la prononciation imite celle de la langue parlée: "Non, non! C'est la saison et la planète falote!" Il existe une tendance chez le lecteur à vouloir équilibrer la métrique des vers, mais cela entraîne quelquefois la prononciation du E muet pour créer un vers régulier, ce qui est contraire à la langue parlée: "Ah! Je me tourne vers la mer, les éléments" (p.288). Néanmoins, il existe des vers impairs qui sont proches, mais qui ne sont clairement pas des alexandrins:

Et ce n'est pas sa chair qui me serait tout,
Et je ne serais pas qu'un grand coeur pour elle
("Dimanches", p.285)

Le lecteur est tiraillé entre la prononciation selon le langage oral, prononciation qui semble plus naturelle, et l'équilibre des mesures:

La lune se lève,
O route en grand rêve!
O route sans terme,
Voici le relais
("Solo de lune", p.298)

Est-ce que nous en faisons des vers de cinq syllabes ou un schéma de 4-5-4-5 sans faire entendre les E muets?

L'accent d'impulsion

Le vers est un système de mesures rythmiques qui possède une structure accentuelle d'ensemble. La base du vers est le rapport du nombre des accents au nombre des syllabes²⁷. Le rythme du vers traditionnel est plus régulier que celui du vers libre. Le rythme du vers libre se crée en fonction des groupements de la phrase. Il contient un accent d'impulsion (qui ne lui est pas propre) et les rythmes divergent en fonction de la longueur du vers. Kibédi-Varga nous rappelle:

A la base de toute poésie, il y a répétition, rappel et rythme, au sens le plus large du terme. [...] Ce sont à la fois ces deux éléments, le mouvement continuellement ralenti par le rappel et le rappel continuellement effacé par le mouvement, qui constituent le rythme.²⁸

Le poète se sert du rythme de la langue parlée pour construire le vers libre. Il n'est plus contraint par le rythme régulier à accents fixes, car les accents toniques du vers libre ne sont pas espacés régulièrement. Kahn identifie alors un autre accent dans la poésie des vers-libristes qu'il nomme "l'accent d'impulsion". C'est un accent plutôt passionnel qui doit générer le rythme et déterminer ainsi la cohésion de l'ensemble:

[...] cet accent est communiqué aux mots, par le sentiment qui agite le causeur ou le poète,

²⁷. P. ACKERMANN, dans Yves LE HIR, Esthétique et structure du vers français, Paris, PUF, 1956, p.117.

²⁸. A. KIBEDI-VARGA, Les Constantes du poème, Paris, A. et J. Picard, 1977, p.14.

uniquement, sans souci d'accent tonique ou de n'importe quelle valeur fixe qu'ils possédaient en eux-mêmes. Cet accent d'impulsion dirige l'harmonie du vers principal de la strophe, ou d'un vers initial qui donne le mouvement, et les autres vers, à moins qu'on ne recherche un effet de contraste, se doivent modeler sur les valeurs de ce vers telles que les a fixées l'accent d'impulsion.²⁹

Néanmoins, l'accent d'impulsion, qui ressemble à l'accent émotif, semble difficile à repérer. Selon Kahn, l'accent d'impulsion serait semblable chez tous (poètes et lecteurs). La passion doit produire la même accélération ou le même ralentissement. Et, en même temps, chaque poète doit trouver son rythme intérieur propre. Tout ce que nous pouvons affirmer, c'est que le poète se concentre sur le rythme des vers, plutôt que sur un type de mètre particulier. Pour Mazaleyrat, dans ce cas, la lecture flotte "entre les artifices d'une prosodie traditionnelle et les tentations d'une diction plus conforme à l'usage commun"³⁰. Le rythme reste alors incertain.

Bien plus tard, lorsque les théoriciens auront examiné et analysé les exemples de vers libres, ils parleront plutôt de répétitions qui rythment le texte à un autre niveau qu'accentuel:

<...> dans le vers libre moderne, des itérations accentuelles tendent à ponctuer le libre déroulement des propositions. Un rythme syntaxique et lexical, dans un cas comme dans

²⁹. Gustave KAHN, op.cit., p.30.

³⁰. Jean MAZALEYRAT, Éléments de métrique française, Paris, Armand Colin, 1974, p.37.

l'autre, tend volontiers à s'établir par les répétitions de termes semblables ou l'opposition des contraires.³¹

Le rythme est alors formé selon les unités morphosyntaxiques.

Dans le vers libre, contrairement au vers régulier, une structure rythmique préétablie n'existe donc plus. Le sens devient créateur de la forme et le rythme se crée alors en même temps que s'exprime l'idée³². Chez Laforque, ce rythme tend à devenir celui de la langue parlée, comme le note Ruchon³³. La scansion précise du vers libre est donc difficile, voire impossible, et elle varie en fonction du mouvement rythmique de l'énoncé:

Les coupes logiques du sens (Griffin, Kahn, Mockel), selon ses accents passionnels (Souza: accent tonique oratoire; Kahn: accent d'impulsion) sont les génératrices du rythme et du mètre.³⁴

Le vers libre donne au poète la possibilité d'exprimer son idée ou son sentiment de façon plus juste. La fonction de ce vers est alors émotive, dans le sens où il permet à l'émotion de se déployer plus librement dans le vers:

³¹. Michel GAUTHIER, Système euphonique et rythmique du vers français, Paris, Klincksieck, 1974, p.91.

³². Cela ressemble au "rythme intérieur" dont parle Henri BREMOND dans La Poésie pure, Paris, Grasset, 1926, p.57.

³³. François RUCHON, op. cit., p.205.

³⁴. Robert de SOUZA, op. cit., p.64-5. Ce texte est publié en 1906 et son texte sur le rythme en 1912, époque assez confuse pour ce qui est de la théorie du rythme.

Le vers libre restitue à l'accent, base constitutive originelle de notre vers où la syllabe n'a qu'un rôle d'impersonnelle unité, la force expressive dont cette syllabation et les césures mécaniques le dépouillent.³⁵

Le rythme du vers libre est donc nécessairement plus imprévisible que le rythme du vers traditionnel avec son compte de syllabes, ou même que celui du vers libéré. Pour cette raison, le vers libre doit être défini de façon plus large. La définition du rythme de Robert de Souza prend en charge cette considération:

Le rythme verbal est un équilibre de sons, de souffles et de bruits entre diverses durées articulatoires et expiratoires, lesquelles comportent une alternance ou une succession de groupes numériques libres de brèves et de longues - puis, spécialement dans l'expression poétique consciente, de groupements plus ou moins étendus et avec plus ou moins de retours de ces groupes, déterminés les uns et les autres par l'accent tonique d'intensité suivant le sens émotionnel.³⁶

Le rythme se définit ainsi en termes d'alternance ou de succession.

Le rythme dans Des Fleurs reste assez régulier et comprend surtout des vers à structure binaire ou ternaire. Nous avons noté les quelques divergences entre rythme et syntaxe. Cependant, il existe un autre phénomène qui détermine la tonalité du texte: les points de suspension. Quarante-neuf des cinquante-six poèmes du recueil

³⁵. Ibid., p.57.

³⁶. Robert de SOUZA, Du Rythme en français, Paris, Librairie universitaire, 1912, p.31.

contiennent des points de suspension, c'est-à-dire que seuls sept poèmes n'en usent pas: "L'Eternel quiproquo" (p.212), "Le Bon apôtre" (p.223), "La Vie qu'elles me font mener" (p.245), "Sancta simplicitas" (p.253), "Esthétique" (p.254), "Dimanches" (p.274), et "Air de biniou" (p.275). Cette marque de ponctuation prolonge légèrement la fin du vers: "Dans la simplicité de ma vie faite exprès..." (p.194). Les points de suspension peuvent être contenus dans le vers même: "Et... comme de votre air mortellement moqueur..." (p.195). Ils peuvent être combinés avec une question: "O lourd Passé, combien ai-je encor de demains?... (p.196). Deux vers qui se suivent peuvent contenir la même ponctuation:

Hé là-bas, le prêtre sans messes!...
 Ohé, mes petits sens hybrides!...
 ("Dimanches", p.218)

Dans plusieurs poèmes ("Petites misères d'hiver", p.230, "Le Brave, le brave automne", p.233, "Complainte des crépuscules célibataires", p.260, et "Dimanches", p.264), les points de suspension sont placés à la fin du dernier vers d'une strophe. Dans le poème "Dimanches" (p.235), cela est le cas des derniers vers de chaque strophe. Enfin, un nombre encore plus élevé de poèmes se terminent par des points de suspension: "Célibat, célibat, tout n'est que célibat" (p.221), "Petite prière sans prétentions" (p.214), "Dimanches" (p.222), "Impossibilité de l'infini en hosties" (p.228), "Petites misères d'hiver" (p.230), "Dimanches"

(p.231), "L'Aurore-promise" (p.242), "Dimanches" (p.244), et "Cas rédhibitoire" (p.268). La ponctuation donne des indications vocales au texte. Les vers qui se terminent avec points de suspension sont légèrement prolongés dans le temps et différent donc d'autres vers possédant le même compte syllabique. Leur tempo est alors ralenti et le vers apparaît suspendu, ce qui peut contribuer à un effet ironique dépendant du contenu du vers, et ce qui fait contraste avec l'énergie du point d'exclamation.

Le rythme des Derniers vers de Laforgue est complexe, car ces vers conservent un lien avec le vers syllabique (ils y renvoient par des échos). La longueur des vers semble entrer également en compte, puisque les vers libres sensiblement de la même longueur possèdent souvent le même nombre d'accents:

O clair de Lune,	1
Noce de feux de Bengale noyant mon infortune,	4
Les ombres des peupliers sur la route...	3
Le gave qui s'écoute,...	2
Qui s'écoute chanter,...	2
Dans ces inondations du fleuve du Léthé...	3
("Solo de lune", p.298)	

Les chiffres représentent le nombre d'accents dans chaque vers et nous constatons que le quatrième et le cinquième vers qui ont sensiblement la même longueur, contiennent le même nombre d'accents, et cela est également le cas pour les troisième et sixième vers. Le premier vers est plus court que les autres et ne possède qu'un accent, et le

deuxième vers, qui est plus long que les autres possède aussi le nombre le plus élevé d'accents: quatre.

Cependant, des vers ayant sensiblement la même longueur peuvent être accentués de façon entièrement différente. Lorsque cela est le cas, le rythme ne garde plus le même mouvement:

Sur l'impériale de la diligence,	2
Ma carcasse est cahotée, mon âme danse	4
Comme un Ariel;	1
Sans miel, sans fiel, ma belle âme danse,	4
O routes, coteaux, ô fumées, ô vallons,	4
Ma belle âme, ah! récapitulons.	3
("Solo de lune", p.296)	

A l'exception du vers qui ne possède qu'un accent, la longueur des vers ne varie pas beaucoup, mais le nombre d'accents varie entre deux et quatre. De plus, le vers à nombre d'accents élevé est souvent un vers à rythme heurté où les liens logiques ne sont pas explicites. Ce vers est plutôt allusif et impressionniste, comme nous le verrons dans le dernier chapitre.

Lorsque la longueur des vers varie, le rythme varie aussi énormément, ce qui n'est pas surprenant:

Et cependant, ô des nuits, laissez-moi, Circés,
 Sombrement coiffées à la Titus,
 Et les yeux en grand deuil comme des pensées!
 Et passez,
 Béatifiques Vénus
 Etalées et découvrant vos gencives comme un régal,
 Et bâillant des aisselles au soleil
 Dans l'assourdissement des cigales!
 Ou, droites, tenant sur fond violet de lotus
 Des sacrilèges domestiques,
 En faisant de l'index: motus!
 ("Pétition", p.290)

La variation rythmique reprend les variations qui accompagnent le style parlé; le contraste entre le style parlé et l'envolée lyrique est senti. Les monologues des textes de ce recueil oscillent constamment entre le parlé et le lyrique, quand ceux-ci ne se combinent pas en provenance de l'inconscient:

Armorial d'anémie!
 Psautier d'automne!
 Offertoire de tout mon ciboire de bonheur et de génie
 A cette hostie si féminine,
 Et si petite toux sèche maligne,
 Qu'on voit aux jours déserts, en inconnue
 Sertie en de cendreuse toilettes qui sentent déjà
 l'hiver,
 Se fuir le long des cris surhumains de la Mer.
 ("Légende", p.300)

Le rythme prend alors son élan, s'attardant à tous les mots dans les vers courts, et ne s'arrêtant qu'aux accents toniques dans les vers plus longs.

Pour Clive Scott, il existe trois types de vers libres. Le premier est le vers libre dont la strophe est une séquence de mesures rythmées (ou non) de différentes façons, mais dans lequel les mesures sont encore définies par leur syllabisme. Nous avons parlé de ce premier type en termes de "vers libéré". Le deuxième type est le vers libre dans lequel le vers continue d'être l'unité rythmique, déterminé par un nombre récurrent de mesures et d'accents déterminés par le sens (cette catégorie comprend surtout des vers longs et des versets). Le dernier type est le vers libre composé de séquences de déviations du vers régulier et d'approximations de ce vers. Le vers reste alors l'unité

rythmique fondamentale, mais un vers défini par le nombre de syllabes et non de mesures, selon Scott³⁷. Pour lui, les vers libres de Laforgue rentrent dans cette dernière catégorie. S'il est vrai que les vers libres de Laforgue font souvent écho à des vers réguliers, et cela, à notre avis, pour mieux mettre en relief l'innovation du vers libre tout en ne déroutant pas complètement le lecteur, ce vers est également un vers qui doit être défini dans sa complexité par le nombre de mesures, et même par les longueurs divergentes des vers.

La répétition de mots

La construction du vers libre de Laforgue n'est pas uniquement déterminée par l'arrêt son-sens et l'accent d'impulsion, mais aussi par un autre procédé: la répétition de mots dans un même vers ou entre vers contigus. Cela permet au vers de se bâtir à partir du processus d'association libre entre les mots, processus qui se déroule, selon Laforgue, au niveau de l'inconscient, et processus qu'il s'agit de mettre en évidence dans le vers libre.

La répétition implique en même temps l'identité et la différence. Les mots qui sont répétés sont identiques du point de vue des signifiants, mais ils sont différents puisque le contexte évolue et cela est pris en charge au

³⁷. Clive SCOTT, op. cit., p.120.

niveau du signifié. La répétition est un phénomène courant dans les Derniers vers et cette technique met en relief la valeur musicale des mots. La syntaxe de la ligne est ainsi en partie déterminée par la valeur évocatrice du mot. L'importance du mot comme son est étudiée en détail par André Spire:

En tant que son, le mot, pour le poète qui compose, est aussi réviviscence volontaire ou spontanée de sensations passées, représentation, image.³⁸

Dans Des Fleurs, les types de répétitions préfigurent celles qui seront utilisés dans le vers libre. Un mot peut être immédiatement répété:

ça goutte, goutte sur ma nuque...
ça claque, claque à petit bruit...
Oh! ça claquera jusque... jusque?...
("Complainte des crépuscules célibataires", p.261)

Le mot qui termine un vers est repris en début du prochain vers:

Et puis si malheureux de ne pas être Ailleurs!
Ailleurs, loin de ce savant siècle batailleur...
("Dimanches", p.247)

Le poète peut jouer avec une expression dans plusieurs vers qui se suivent:

Dehors, dimanche, rien à faire...
Et rien à fair' non plus dedans...
Oh! rien à faire sur la Terre!...
("Dimanches", p.208)

³⁸. André SPIRE, Plaisir poétique et plaisir musculaire, Paris, José Corti, 1949, p.33.

Ces répétitions rappellent la construction de la chanson. Enfin, des variantes de mots peuvent être répétées dans différents vers:

Te dirais-je au moins que depuis des nuits je pleure,
<...>
Je pleure dans des coins; je n'ai plus goût à rien;
Oh! j'ai tant pleuré, dimanche, en mon paroissien!

Tu me demandes pourquoi Toi? et non un autre...
Je ne sais; mais c'est bien Toi, et point un autre!
("Figurez-vous un peu", p.194)

Ces derniers vers sont d'ailleurs repris à la fin du poème IX (p.304) des Derniers vers.

Dans tous les poèmes du dernier recueil, nous remarquons des répétitions de mots. Ce phénomène devient alors une constante. Il imite le discours parlé spontané qui peut être bâti à l'aide de l'association de mots. Nous trouvons souvent des répétitions de mots marquant la monotonie et le spleen:

C'est la saison, c'est la saison, la rouille envahit
les masses,
La rouille ronge en leurs spleens kilométriques
("L'Hiver qui vient", p.280)

Et nous, et nous,
Ivres, ivres, avant qu'émerveillés...
Qu'émerveillés et à genoux!...
("Dimanches", p.288)

C'est l'automne, l'automne, l'automne (p.287)
Remarquez que dès l'automne, l'automne! (p.301)

Quelquefois un mot est répété et en même temps élaboré dans le prochain vers:

Pense-t-elle au Bonheur,
Au bonheur à tout prix
(XII, p.310)

A moi, Walkyries!
 Walkyries des hypocondries et des tueries!
 ("Dimanches", p.285)

De cette façon, l'élaboration même de la pensée est montrée. Un même vers entier peut être répété: "Et je ne serais qu'un pis-aller" (p.308). Ces divers procédés se retrouvent combinés à l'intérieur des textes et le résultat en est le suivant:

Un soleil blanc comme un crachat d'estaminet
 Sur une litière de jaunes genêts
 De jaunes genêts d'automne.
 Et les cors lui sonnent!
 Qu'il revienne...
 Qu'il revienne à lui!
 Taiaut! Taiaut! et hallali!
 ("L'Hiver qui vient", p.279)

Les mots sont répétés et le contexte est élaboré à travers des associations, comme dans le cinquième et le sixième vers. De plus, l'annonce des "cors" prépare le dernier vers qui évoque des sons. La répétition permet de conserver un certain aspect chanté à l'intérieur de vers qui apparaissent brisés par leur rythme et leur manque de lien logique. Elle devient fondamentale pour la création du rythme du vers libre, ainsi que pour la cohérence des textes qui ne se servent plus d'une versification régulière.

Niveau supra-métrique: la strophe

Au niveau supra-métrique, il faut étudier la composition du poème dans la perspective plus large de la strophe et de la rime. Mazaleyrat définit la strophe comme

"groupement d'une série de vers selon une disposition déterminée des homophonies finales et (si les vers sont de types différents) des mètres"³⁹. Kahn parle de la composition du poème de la façon suivante:

-Qu'est-ce qu'un vers? C'est un arrêt simultané de la pensée et de la forme de la pensée.
 -Qu'est-ce qu'une strophe? C'est le développement par une phrase en vers d'un point complet d'une idée.
 -Qu'est-ce qu'un poème? C'est la mise en situation par ses facettes prismatiques qui sont ses strophes de l'idée toute entière qu'on a voulu évoquer.⁴⁰

La phrase compose donc la strophe; le tout est indissoluble. La strophe doit garder le rythme de la parole, et également l'ordre des idées (l'ordre dans lequel elles se présentent à l'esprit)⁴¹. Les efforts de Kahn portent surtout sur la construction de la strophe, mais cela ne devient pas une règle universelle pour les vers-libristes. Au sujet de notre poète, Kahn constate: "Laforque négligeait de parti-pris l'unité de la strophe"⁴². Néanmoins, il affirme:

De même que j'ai toujours dit que je n'entendais pas fournir, en créant les vers libres, un canon fixe de nouvelles strophes, mais prouver que chacun pouvait trouver en lui sa rythmique propre

³⁹. Jean MAZALEYRAT, op. cit., p.81.

⁴⁰. Gustave KAHN, dans Sylvie Rybac VERDIA, Etude du vers libre dans l'oeuvre de ses créateurs, Toulouse, Thèse de 3e cycle, Université de Toulouse II, 1981, p.231.

⁴¹. Ibid., p.233.

⁴². Gustave KAHN, op. cit., p.17.

[...] je n'ai jamais pensé à enfermer le symbolisme dans une trop étroite définition.⁴³

Toutefois, Laforgue créait des vers libres qui différaient, dans quelques-uns de leurs principes, de ceux de Kahn. Néanmoins, chez Laforgue, nous pouvons dire que l'unité de la strophe peut se confirmer par le fait qu'elle est souvent engendrée par le premier vers, ou du moins par le vers le plus important de la strophe.

Avant d'arriver à la forme souple du vers libre, Laforgue compose les vers libérés des Fleurs de bonne volonté. Ce recueil est un mélange de poèmes à strophes isométriques, de poèmes à strophes hétérométriques, de poèmes à alternance bistrophique (comme nous avons vu dans Les Complaintes), et de poèmes à schémas strophiques irréguliers, mais dont les strophes montrent certaines régularités. Dans ce dernier cas, les vers sont libérés. Les quatrains et les sixains prédominent dans ce recueil, mais il existe également des quintils et quelques poèmes sont composés de distiques ("Figurez-vous un peu" p.194, "Esthétique" p.205, "Dimanches" p.215, "Le Bon apôtre" p.223, et "Petites misères de mai" p.249).

Il existe des poèmes en strophes isométriques d'alexandrins et de toutes les variétés de nombre pair, ainsi que du mètre de neuf syllabes. De plus, dans ce recueil, nous trouvons deux poèmes en alexandrins, mais,

⁴³. Gustave KAHN, Symbolistes et décadents, Paris, Léon Vanier, 1902, p.68.

dans le cas de "Petites misères de juillet" (p.202), encadré de deux strophes 6-6-6-3 presque identiques en contenu, et dans le cas de "Mettons le doigt sur la plaie" (p.196), un quatrain de vers de quatre syllabes est ajouté aux quatre quatrains d'alexandrins.

Les poèmes à strophes hétérométriques sont nombreux. Ils sont souvent divisés en sixains, et quelquefois en quatrains. La strophe isométrique est souvent composée de mètres pairs, mais des vers impairs peuvent aussi faire partie de la structure d'ensemble. "Dimanches" (p.207) en strophes de 6-4-12-12, "Cythère" (p.216) en strophes de 8-12-8-8-8-12, "Impossibilité de l'infini en hosties" (p.228) en strophes de 12-12-12-12-8 et "Dimanches" (p.231) en strophes de 10-4-10-8-12, sont tous composés de mètres pairs. Néanmoins, les différents mètres créent une variété dans le mouvement de la strophe, variété qui se répète dans la strophe suivante en un phénomène d'écho et d'anticipation de la structure.

Les strophes hétérométriques à mélange de mètres pairs et impairs sont également représentées dans ce recueil par "Célibat, célibat, tout n'est que célibat" (p.221) en 8-8-8-8-3-12, "Dimanches" (p.222) en 12-10-9-7-5-12, "Petites misères d'octobre" (p.224) en 12-12-6-3, "Petites misères d'hiver" (p.230) en 5-8-8-12-8-5, "Sancta simplicitas" (p.253) en 12-9-12-9, "La Mélancolie de Pierrot" (p.267) en 11-6-6-6-11-11, et enfin "Les Chauves souris" (p.270) en

10-10-10-5. Les possibilités métriques sont encore plus larges, mais une attente est néanmoins établie chez le lecteur du point de vue de la structure strophique.

Trois poèmes sont bâtis sur une alternance de deux types de strophes: "Le Vrai de la chose" (p.198) d'un quatrain octosyllabique et un quatrain 6-8-12-6, "Avant-dernier mot" (p.210) d'un quatrain de vers de deux syllabes et un distique 9-5, et "Dimanches" (p.235) d'un sixain 9-9-9-9-4-10 et un quatrain d'alexandrins. Cette complexité devient presque un défi lancé au lecteur.

Enfin, il existe quelques poèmes en vers libérés avec des répétitions parmi les strophes. Dans le poème "Dimanches" (p.247), le schéma de la première strophe 13-12-12-12-13 est répété trois fois, les schémas de la quatrième et de la cinquième strophe sont identiques 8-12-8-8, et une strophe de 5-2-4-12 termine le poème. Dans "Signalement" (p.272), un renversement de schéma est opéré. La première strophe de 10-12-10-3-12-10 devient en deuxième position 12-10-12-3-10-12, le tout étant répété deux fois avec une strophe de 8-8-8-8-5 pour clore le poème. Dans "Dimanches" (p.257), une certaine répétition irrégulière est en évidence. Le poème est composé de la façon suivante: 12-12-12-12-12 / 12-8 / 12-8 / 12-12-12-12-12 / 6-6 / 6-4-4-6 / 6-6 / 6-6 / 10-10-10 / 4-6 / 10-10-10 / 4-6. Ce développement est nécessaire pour préparer le terrain au vers libre.

D'autres poèmes sont composés de strophes isométriques et hétérométriques sans aucune répétition de strophes. "Aquarelle en cinq minutes" (p.200) se présente de la façon suivante : 6-6-6-5 / 3-3-3-3 / 5-2 / 4-5 / 4-4-4-4. "Petites misères d'août" (p.263) agence des strophes de 12-8-4-3-8 / 8-8-8-8 / 8-8-3 / 5-5-5-5 / 12-6-12 / 6-6-6-10 / 3-3-3 / 4-4-4-4 / 8-8-8 / 8-8. Une certaine régularité est néanmoins gardée dans chaque strophe, puisqu'au moins une mesure est répétée à l'intérieur de chaque strophe et certaines strophes apparaissent isométriques. "Dimanches" (p.274) est composé des strophes 3-10-3-10 / 5-6 / 16 vers de 3 syllabes / et 6-6-6-6. Les strophes isométriques offrent de nouveau un point d'appui au lecteur.

Quelques répétitions de strophes existent aussi dans ce recueil. Dans le poème "Petites misères de juillet" (p.202), la première strophe du poème est répétée avec de légères variations à la fin:

(Le Serpent de L'Amour
Monte, vers Dieu, des linges.
Allons, rouges méninges,
Faire un tour.)
(p.202)

(Le Serpent de l'Amour
Cuve Dieu dans les linges;
Ah! du moins nos méninges
Sont à court.)
(p.204)

De même, dans le poème "Le brave, le brave automne!" (p.233) et dans "Notre petite compagne" (p.259), la première et la dernière strophes sont identiques, à

l'exception de variations dans la ponctuation. De plus, dans deux poèmes "Dimanches" (p.222) et "Dimanches" (p.244), le dernier vers de chaque strophe fait écho au premier vers de cette même strophe. Ce phénomène ressemble au refrain dans les textes où il est exploité, mais ce n'est pas un procédé systématique.

Dans les Derniers vers, avec le vers libre, les strophes sont d'étendue assez variable. La strophe composée de vers libres peut être décrite de la manière suivante:

La strophe est le moment d'un poème où l'accent passionnel a déterminé un équilibre prolongé et plus compact entre des rythmes de parenté commune. Il va sans dire que ses périodes recomposent souvent d'anciennes strophes, les combinaisons n'étant pas infinies, seulement ces strophes sont gouvernées par la force même immédiate du sentiment poétique, elles sont dues à un élan naturel initial, non à des schémas préexistants, et elles tiennent chaque fois une figure nouvelle de la variété des groupements intérieurs. -Il peut y avoir succession de strophes distinctes, homogènes et correspondantes, sans répétition ni égalité entre leur équilibre.⁴⁴

Dans les Derniers vers, quelques strophes plus régulières émergent de temps à autre dans les textes, et ce ne sont pas toujours des vers repris des Fleurs (nous reparlerons du procédé de la reprise dans le prochain chapitre).

Le premier poème du groupe, "L'Hiver qui vient" (p.279), débute de façon régulière avec un sizain 12-12-3-12-12-3, qui est suivi d'un quatrain en alexandrins, un distique en alexandrins, et une strophe de 3-12-12.

⁴⁴. Robert de SOUZA, Où nous en sommes, p.64-5.

Cependant, les strophes sont successivement composées de 6, 4, 2, 3, 12, 4, 9, 3, 7, 3, 7, 9, 9 et 6 vers. Néanmoins, des vers de douze syllabes réapparaissent périodiquement dans ce texte. Le poème "Simple agonie" se termine avec quatre alexandrins (p.295), "Légende" contient un quatrain d'alexandrins (p.300) et le poème IX débute avec un distique de vers de douze syllabes (p.303).

En même temps, il existe quelques cas de désintégration prosodique en action, pour ainsi dire. Nous relevons trois exemples de quatrains, dont deux octosyllabiques (p.296 et 297) et un hexasyllabique (p.301), dans lesquels le dernier vers compte une syllabe de trop, et cela uniquement à cause d'un mot d'une syllabe de lien syntaxique faible ou inexistant avec le reste:

Ses yeux clignaient: "Comprenez-vous?
 "Pourquoi ne comprenez-vous pas?"
 Mais nul n'a fait le premier pas
 Pour tomber ensemble à genoux. Ah!...
 ("Solo de lune", p.297)

Enfin, vers la fin du poème IX (p.304), nous remarquons une série de distiques, mais hétérosyllabiques. Pour le reste du recueil, la composition strophique varie. Ces structures familières incitent le lecteur à comparer ce nouveau vers au vers traditionnel, et elles soulignent le potentiel rythmique de ce nouveau vers.

Dans ce recueil, certaines parties de strophes jouent presque le rôle de refrain dans le sens qu'elles réapparaissent dans d'autres strophes. Dans le sixième

poème, "Simple agonie" (p.293), nous trouvons les trois vers suivants dans la quatrième strophe:

O fanfares dans les soirs,
Ce sera barbare,
Ce sera sans espoir.

Ces mêmes vers sont répétés plus loin en début de strophe et une variante est incluse au début de la strophe suivante:

Allélulia, Terre paria.
Ce sera sans espoir,
De l'aurore au soir
(p.294)

De même, dans le poème suivant, "Solo de lune", deux vers se répètent avec de légères variations, dans différentes strophes:

Mais nul n'a voulu faire le premier pas,
Voulant trop tomber ensemble à genoux.
(p.296)

Mais nul n'a fait le premier pas
Pour tomber ensemble à genoux. Ah!...
(p.297)

Ah! que ne suis-je tombé à tes genoux!
Ah! que n'as-tu défailli à mes genoux!
(p.299)

Cependant, ce type de répétition de vers entiers qui crée une cohérence de structure n'apparaît que dans deux poèmes.

En fait, la particularité structurelle des Derniers vers est autre. A travers le recueil, nous remarquons des vers isolés, phénomène dont il n'existe qu'un exemple dans les Fleurs (le dernier vers de la dernière strophe est répété, ce qui n'est pas le cas des exemples des Derniers

vers). Le vers répété des Fleurs devient une sorte de résumé de la condition humaine: "Paître, dans notre coin, et forniquer, et rire!... ("Petite prière sans prétentions", p.214).

Les vers libres isolés du dernier recueil, au contraire, sont nombreux. Le premier exemple use de l'onomatopée, ce qui est courant dans les refrains des chansons populaires, comme nous l'avons vu, et de plus ce vers est répété deux fois: "Ton-ton, ton-taine, les gloires!..." ("Le Mystère des trois cors", p.283). Certains vers isolés se réfèrent à l'interlocuteur qui s'analyse lui-même: "Comme on se fait dur et boudeur à leur approche!..." ("Dimanches", p.287). D'autres se rapportent à la Femme: "O ma petite quotidienne!" ... (X, p.305) et "Oh, elle, mon coeur et ma chair, que fait-elle?..." (XII, p.310). Enfin, certains vers isolés jouent le rôle de généralisations qui sont liées de façon plus ou moins étroite à la situation: "Oh, qu'ils sont pittoresques les trains manqués!..." (X, p.306) et "Oh, que nous mourrons!" (XII, p.312). Ces vers renforcent le discours et servent de résumé de ce qui est évoqué. Les pensées profondes et surtout les obsessions du sujet parlant sont ainsi révélées. En même temps, ces vers isolés tendent à déséquilibrer la structure strophique.

La rime

Dans la prosodie traditionnelle, la strophe se tient, en tant qu'unité, grâce à un schéma de rimes. La rime marque la fin du vers traditionnel et elle alterne entre les rimes féminines et masculines. La strophe est ainsi établie sur le rappel sonore. La rime laforguienne, depuis les premiers poèmes, demeure assez traditionnelle. Certaines des préoccupations fondamentales du poète reviennent à la rime, préoccupations philosophiques ("vomisse - justice", p.31), amoureuses ou poétiques ("littératures - ratures", p.120):

Albe, oxydé, sans but, pervers,
Qui, du chalumeau de ses nerfs,
Se souffle gravement des vers
("A Paul Bourget", p.29)

La rime qui revient le plus souvent sous la plume de Laforque, à travers son oeuvre, concerne la femme dans son rapport avec l'homme: c'est la rime "dupe - jupe" ("Complainte du foetus du poète" p.55, "Complainte des bons ménages" p.82, "Pierrots" p.146, "Pierrots (On a des principes)" p.150, et "Petites misères d'octobre" p.224). De même, dans le "Concile féérique", une rime approximative parente avec celle-ci est employée: "fille - difficiles" (p.86). La rime d'un singulier avec un pluriel ne gêne pas le poète.

Dans Des Fleurs, certaines rimes utilisées dans la période des poèmes philosophiques réapparaissent ("mystère

- Terre", p.223) et d'autres font partie des préoccupations continues sur la Femme:

Oh! que, d'une haleine,
[...]
Pour sa petite soeur humaine
Qui fait tant de peine...
("Petites misères d'hiver", p.230)

Nous observons, ici et là, quelques rimes approximatives, car le poète cherche à libérer la rime en même temps que le vers, ce qui est normal, puisque celle-là est une partie constituante de celui-ci.

Le poème "Le Vrai de la chose" (p.198) déploie son schéma de rimes sur deux strophes: abab cccb. Etant donné que le schéma des rimes opère sur une alternance de deux strophes, les strophes sont plus intimement liées entre elles. Un poème comme "Aquarelle en cinq minutes" (p.200) contient tous les types de rimes (croisées, plates, embrassées) dans ses strophes. Enfin, le dernier poème des Fleurs, "Air de biniou" (p.257), possède un schéma de rimes complexe: abcd efgh dcab fhéc. Le mot à la rime "g" ("courtoise") est alors le seul mot sans partenaire à la rime, ce qui préfigure les Derniers vers, où il sera plus courant de voir des mots en fin de vers sans partenaires à la rime.

Cependant, lorsque Laforgue affirme que dans ses Derniers vers il "oublie de rimer", cela ne veut aucunement dire partout, mais seulement ici et là dans ses poèmes. Dans ce recueil, les rimes sont plates, embrassées ou

croisées, ou se répondent d'une strophe à l'autre ("chasse - masses", p.280), ou encore d'une strophe à une autre strophe qui n'est plus la suivante. Un exemple est la rime "mélancolique - musique" (p.293), dans le poème "Simple agonie", où les strophes dans lesquelles se situent les deux mots sont séparées par une autre strophe. Il faut se demander si l'on peut encore sentir la rime à cette distance. Néanmoins, même si la réponse est négative, il existe suffisamment d'autres rimes dans ce poème pour maintenir la cohérence de la structure poétique, même si des vers non syllabiques sont employés.

Les quelques mots qui n'ont pas de rime dans les Derniers vers se trouvent surtout dans les strophes composées d'un nombre élevé de vers. Il est plus rare qu'un mot sans rime se situe dans un vers isolé, un distique, ou même un tercet, mais les rimes répondantes se situent quelquefois dans une autre strophe. Cependant, deux cas de vers isolés sans vers répondant à la rime existent:

Mon corps, ô ma soeur, a bien mal à sa belle âme
(p.285)

Vivent l'Amour et les feux de paille!... (p.287)

Ceci contribue à l'effet de voix extérieure, détachée, qui commente les impressions évoquées.

Dans le poème "Le Mystère des trois cors" (p.282), "caches" et "chasse" qui se trouvent dans un tercet n'ont pas de rime, quoique ce couple pourrait être considéré comme rime approximative. Dans ce même poème, "t'aime" et

"Ronceveaux", les finales des deux vers d'un distique ne riment pas et ne trouvent pas de rime dans le texte. Ceci peut s'expliquer par le fait que cette partie du poème constitue un dialogue et que les répliques sont donc composées de façon plus rigide du point de vue du choix des mots.

Si nous revenons au premier poème des Derniers vers, "L'Hiver qui vient" (p.279), les seuls mots en fin de vers qui ne trouvent pas de rime correspondante sont les suivants: "amène", "chemine", "vertes", "échos" et "saison". Les deux premiers mots ne sont séparés que par un vers et pourraient être considérés comme rime approximative. Cela ne laisse que trois mots sans rimes, ce qui n'est pas beaucoup, mais ce qui est certainement nouveau et enfreint les règles traditionnelles de la rime.

Dans le poème "Pétition" (p.290), la deuxième strophe est un quatrain avec les mots suivants en fin de vers: "franches", "hanches", "s'échange", et "bonjour". L'avant-dernier mot passe encore comme rime approximative avec les deux autres mots, mais le dernier mot ne trouve pas de rime.

Dans "Simple agonie" (p.293), le mot "cors" ne semble pas trouver de rime, mais le mot se répète à la fin du premier hémistiché deux vers plus loin:

S'étant attardé vers les peines des cors,
Sur la fin d'un beau jour.

Oh! ce fut pour vos cors, et ce fut pour l'automne
 ("Simple agonie", p.295)

Dans "Solo de lune" (p.296), tout est rimé, à l'exception d'un "conjure" au début, qui trouve son écho dans un autre "conjure" à la fin du texte, et un "Ah!..." en fin de vers qui suit "genoux" et ce mot-ci fait partie du schéma de rimes.

Pour ce qui est des autres mots qui ne font pas partie du schéma de rimes, ils apparaissent souvent comme des mots importants dans la configuration des images de Laforgue. Dans "Dimanches" (p.284), par exemple, les mots "piano", "mal" et "poètes" n'ont pas de répondants. Dans le deuxième texte du même titre (p.287), "automne" se trouve isolé du schéma de rimes et enfin dans "Pétition" (p.290), "coeur" et "Infini" ne possèdent pas de rimes. Ces mots sont des mots récurrents dans les textes de Laforgue et en leur accordant un statut particulier, ou en gardant l'attention du lecteur en lui demandant de retenir leur son pour voir si un autre son va y correspondre, le poète renforce leur place privilégiée dans son oeuvre.

Cela dit, le dixième poème du recueil (p.305) démontre un oubli de rimer plus systématique. Dans la première strophe, quatre vers forment deux groupes de rimes plates, mais les six autres vers ne riment pas:

O géraniums diaphanes, guerroyeurs sortilèges,
 Sacrilèges monomanes!
 Emballages, dévergondages, douches! O pressoirs
 Des vendanges des grands soirs!
 Layettes aux abois,

Thyrse au fond des bois!
 Transfusions, représailles,
 Relevailles, compresses et l'éternelle potion,
Angelus! n'en pouvoir plus
 De débâcles nuptiales! de débâcles nuptiales!...

Cependant, nous notons les rimes intérieures "sortilèges" "sacrilèges" et "représailles" "relevailles". Ces vers reflètent la conscience du poète qui laisse parler et s'associer les mots à leur gré. Cependant, en général, la rime joue un rôle important dans le vers libre de Laforgue. Il se conforme à la recommandation de Verlaine qui disait: "Rimez ou assonnez, pas de vers sans cela"⁴⁵. Laforgue sent le besoin de conserver une certaine cohérence dans le vers libre qui est totalement neuf à l'époque. Certaines rimes sont oubliées, mais non la majorité. Le poète n'a donc pas grand besoin d'utiliser l'assonance pour remplacer la rime.

L'assonance et l'allitération

Selon Grammont, le vers libre ne peut être accepté que s'il se présente avec rimes, puisque sans rimes "il est impossible de reconnaître leur forme" car les vers sont "essentiellement faits pour être entendus"⁴⁶. Voilà qui diverge de la pratique de Laforgue et d'un grand nombre des vers-libristes. Après l'abandon du genre et du nombre à la rime, les rappels sonores sont même dilués. L'assonance en

⁴⁵. Paul VERLAINE, Le Décadent, mai 1888, cité dans François RUCHON, op. cit., p.205, n.1.

⁴⁶. Maurice GRAMMONT, Petit traité de versification française, Paris, Armand Colin, 1965, p.39.

fin de vers peut alors remplacer la rime. Les répétitions de mots ou les structures anaphoriques servent aussi à maintenir une structure sonore. Il faut donc étudier les autres rappels sonores qui prennent une plus grande place dans le vers libre.

Le vers libre peut être défini comme une unité de rythmes et de sonorités. Il est formé d'une combinaison d'éléments rythmiques et ceux-ci s'associent à l'aide de ressemblances sonores. Ces échos sont encore plus importants pour la cohérence d'un ensemble de vers libres. Ces derniers sont construits de façon à insister sur le rythme et à souligner toute homophonie interne. Henri Morier rapporte sa conversation avec le poète Verhaeren au sujet de Laforgue: «Nous parlant de Laforgue, notre poète nous dit qu'"il appuyait sur les consonnes significatives". Il reconnaissait donc à certains sons le pouvoir d'évoquer.»⁴⁷

Le phonème est donc important pour Laforgue, fait que nous avons constaté déjà dans sa deuxième période. Cependant, étant donné l'importance de la rime et l'utilisation étendue qu'il en fait pendant cette période, nous ne nous attendons pas à trouver des assonances en larges quantités en fin de vers. Cependant, il existe aussi des assonances internes et des allitérations. Dans Des

⁴⁷. Henri MORIER, Le Rythme du vers libre symboliste, Genève, Les Presses Académiques, 1943, vol.1, p.222.

Fleurs, parmi les cinquante-six poèmes, les exemples d'assonance et d'allitération internes sont plutôt rares, aussi bien en fin de vers avec un élément du vers suivant, qu'à l'intérieur des vers:

<...> et ton port
Me transporte! <...>
(p.194)

Et que mes parents ont bien peur que je n'en meure?...
(p.194)

Les cloches du couvent des carmélites! (p.270)

Dans le "Concile féerique" nous notons quelques exemples discrets, dont une rime redoublée:

Ah! la terre humanitaire
N'en est pas moins terre-à-terre!
(p.181)

Et d'un port panaché d'édénique opulence (p.184)

Que la mort ne nous ait qu'ivres-morts de nous-mêmes!
(p.186)

Dans les Derniers vers, les assonances et les allitérations internes se situent surtout dans le premier texte, mais elles deviennent de plus en plus rares au fur et à mesure qu'on avance dans le recueil. Parmi les exemples que l'on trouve, notons que le mot avant une coupe médiane du vers rime souvent avec le mot en fin de vers, ce qui donne une rime intérieure:

Oh, tombée de la pluie! Oh! tombée de la nuit (p.279)

De funérailles en relevailles!... (p.288)

Dans les vers plus courts, la cohérence logique est souvent moindre et l'association de mots est mise en évidence. Le

rappel sonore permet alors de garder un certain lien entre les différents éléments. Un mot à l'intérieur d'un vers peut assonner avec un mot à l'intérieur du vers suivant:

Oh, dans les bruines, toutes mes cheminées!...
D'usines [...]
(p.279)

La rouille rouge en leurs spleens kilométriques
Les fils télégraphiques des grandes routes où nul ne
passe.
(p.280)

Ce rappel sonore à l'intérieur des vers aide à relier ces vers qui se suivent mais qui ne riment pas entre eux, trouvant leurs rimes dans d'autres vers. Enfin, l'exemple le plus étendu d'allitérations et d'assonances internes est le suivant:

Attisent de cent fioles de vitriol oriental!...
Le sanglant étang, aussitôt s'étend, aussitôt s'étale
("Le Mystère des trois cors", p.283)

Néanmoins, cette technique est moins nécessaire au vers-libriste qui se sert de la rime, même s'il se permet d'oublier celle-ci de temps à autre.

Selon le critique D.J. Abraham, "le vers libre n'aurait jamais été libéré si vite, ni de façon si nette si Laforgue n'avait conçu ses Derniers vers"⁴⁸. Dans son vers libre, Laforgue effectue une rupture aussi bien au niveau du rythme, qu'au niveau de la rime et de la strophe.

⁴⁸ D.J. ABRAHAM, "L'Héritage de Jules Laforgue", Revue de littérature comparée, vol.43, n.1, janvier - mars 1969, p.59.

Au niveau théorique, le vers libre se propose de modifier la façon de voir le vers et la strophe; il cherche à se rapprocher du rythme de la parole. Ainsi, le critère syllabique perd son importance, alors que l'arrêt son-sens importe d'autant plus. L'accent est dit expressif et un rythme dynamique prédomine sur le rythme métrique. Le mouvement du vers est déterminé par un flottement autour d'une structure métrique (l'alexandrin ou l'octosyllabe, par exemple), par le nombre d'accents et par la longueur du vers. Le nombre de syllabes peut donc dépasser la mesure de l'alexandrin. Par ailleurs, la forme de la strophe n'est plus déterminée d'avance: le sens crée la forme. Ensuite, la rime, qui impose une unité à la strophe, peut être diluée ou dispersée, mais elle est toujours existante chez Laforgue. L'assonance et l'allitération se révèlent importantes dans cette nouvelle libération du vers, mais elles seront exploitées plus systématiquement après Laforgue. Comme son nom l'indique, le vers libre est censé donner une plus grande liberté au vers. Mais l'analyse de ce vers devient difficile dans cette période où les nouvelles techniques proposées ne sont pas toutes nécessairement exploitées.

Enfin, le vers libre inaugure ou facilite une nouvelle poésie qui met l'accent sur l'association libre des mots, en jouant avec eux et sur eux, ce qui traduit la vision changeante du monde vécu à travers les sensations et les

Impressions. Laforgue instaure une nouvelle façon de sentir à travers ce vers qui met en relief les capacités expressives du langage.

Chapitre 9

Syntaxe du fragment

Il existe un lien intime de composition entre Des Fleurs de bonne volonté, le "Concile féérique" et les Derniers vers. En effet, le "Concile féérique" est entièrement formé de poèmes des Fleurs et constitue une suite de textes enchaînés les uns aux autres. De même, des fragments de poèmes des Fleurs sont repris tels quels dans les Derniers vers et d'autres fragments, modifiés, y sont insérés.

Alors que la construction du "Concile féérique" dépend du simple agencement de poèmes des Fleurs, la construction des Derniers vers est complexe. Dans le chapitre précédent, nous avons vu que dans ce recueil, le poète découvre le vers libre. Le vers plus traditionnel évolue et est remplacé par ce nouveau vers. Du point de vue de la construction syntaxique, une rupture est effectuée dans le texte poétique. D'abord, la plupart des sections de poèmes repris des Fleurs sont retravaillées, et cela dans le sens d'une fragmentation: effacement des liens logiques, des connecteurs et même des structures grammaticales usuelles. Les fragments se construisent sur des découpages, sur certaines répétitions et sur des images. Ce phénomène se manifeste à l'intérieur de vers de longueurs variées, y compris des raccourcis extrêmes.

Les vers réguliers qui sont incorporés dans les textes en vers libres n'échappent pas au phénomène de fragmentation, puisqu'ils forment une partie du contexte de cette fragmentation. Ils diffèrent de leurs voisins, et cette dissonance est voulue par le poète. Les textes qui sont entièrement construits de vers neufs, et qui ne reposent donc sur aucun poème source des Fleurs, reprennent cette fragmentation et se servent libéralement de l'énumération et de l'association libre pour se construire. Enfin, il existe un nouveau phénomène de cohérence à l'intérieur de ces textes: il s'agit de la reprise anaphorique. Cette reprise est intérieure au texte et elle en permet la progression.

Les premières reprises

La répétition ou la reprise systématique de fragments est une technique assez nouvelle pour Laforque. Parmi les poèmes du Sanglot de la terre, le poème "Etonnement" (p.452), placé en cinquième position dans la section "Angoisse", et le poème "Curiosités déplacées" (p.351), placé en sixième position dans la même section, contiennent une strophe identique: la première strophe du deuxième poème reprend la cinquième strophe du premier poème. Dans les poèmes "Sanglot perdu" (p.445) et "Recueillement du soir" (p.434), une question est réitérée: "Quelqu'un veille-t-il, aux nuits solennelles?" et "Tout est-il seul?"

Quelqu'un veille-t-il quand tout dort?" Cependant, à l'exception de ces deux exemples et de quelques vers des "Préludes autobiographiques", Laforgue n'exploite pratiquement pas la technique de la reprise entre textes avant cette troisième période de son écriture. Ce n'est qu'avec les Derniers vers que se pose véritablement la question du fragment et de ses agencements.

Il existe néanmoins un autre exemple de reprise ou d'écho qui nous permettra une première analyse de cette technique. En effet, deux vers des Fleurs, vers qui expriment un souhait fondamental du locuteur, sont repris dans les Derniers vers, mais apparaissent dès les Complaintes:

-Ah! qu'une, d'elle-même, un beau soir sût venir,
Ne voyant que boire à mes lèvres, ou mourir!
("Complainte de Lord Pierrot", p.84)

Dans Des Fleurs, le poème "Figurez-vous un peu" (p.194) reprend ces vers en changeant légèrement l'interjection (de "Ah!" à "Oh!") et en ajoutant une majuscule à "Elle" et à "Mes Lèvres", ainsi que des points de suspension en fin de vers. Ces altérations apparemment mineures appellent plusieurs remarques. D'abord, il existe une différence entre le "Ah!" et le "Oh!" de Laforgue. Clive Scott relève ces interjections dans "Dimanches" (p.284) des Derniers vers, et ses constatations peuvent être généralisées. Le "Ah!" se rapporte plutôt au passé et à la déception, à un sentiment d'échec. Le "Oh!", au contraire, se réfère au

futur et au désir, à l'espoir¹. Cette polarité reflète la structure fondamentale des Fleurs, comme nous le verrons. La deuxième remarque est que dans Des Fleurs, les actants assument une importance capitale et deviennent des sujets à part entière, presque plus grands que la réalité (les majuscules abondent). Enfin, les points de suspension dans Des Fleurs dénotent le processus de la réflexion. Dans les Derniers vers, nous verrons non seulement les hésitations de la pensée naissante, mais également le processus de formation de la pensée à travers les reprises et les répétitions à l'intérieur des textes. Cependant, la reprise dont nous venons de parler, à partir des Complaintes, est unique. Le lien entre volumes se fait surtout des Fleurs au "Concile féérique" et aux Derniers vers.

Entre les Complaintes et L'Imitation d'un côté, et Des Fleurs de l'autre, un changement de point de vue est effectué. Alors que dans les Complaintes, le positif et le négatif font partie de l'image de la femme, dans Des Fleurs, une tension existe toujours, mais cette fois au niveau des émotions et des réflexions du locuteur. Ce recueil est construit sur la double postulation de l'espoir et de la déception.

¹. Clive SCOTT, Vers libre, Oxford, Clarendon Press, 1990, p.229.

Des Fleurs de bonne volonté au "Concile féérique"

Le recueil Des Fleurs emploie le conditionnel; il met en évidence le souhait et l'hypothèse, ainsi que des questions qui se situent entre l'espoir et la déception. Tout tourne autour du centre que forme le couple, autour de l'homme et la femme. L'emploi du conditionnel marque les hypothèses ou les possibilités qu'envisage le locuteur:

Marié, je tuerais la bouche
De ma mie! et, à deux genoux,
Je lui dirais ces mots bien louches
("Dimanches", p.208-9)

Les situations hypothétiques dénotent la déception et l'impossibilité, alors que le souhait dénote l'espoir. Dans ce recueil, le souhait est souvent exprimé par le biais de l'infinitif:

Oh! t'enchanter un peu la muqueuse du coeur!
("Petites misères de juillet", p.203)

Sucer la chair d'un coeur élu,
Adorer de souffrants organes,
Etre deux avant qu'on se fane!
("Célibat, célibat, tout n'est que célibat", p.221)

Le recueil est donc bâti sur une double postulation vers le souhait d'un côté et vers la déception de l'autre, ou vers l'idéal et le quotidien, ce qui crée la tension qu'on découvre à sa base.

Presque tout le "Concile féérique" est composé de vers qui proviennent de différents poèmes des Fleurs avec quelques légères modifications. Le début du "Concile" (p.181) est formé du poème "Petites misères d'août" (p.236). Tout le poème est repris, mais ses deux dernières

strophes se situent à la fin du "Concile" (p.188-9). Ce poème encadre donc le nouveau texte. Les changements sont mineurs et reflètent les changements qui seront aussi effectués dans les autres textes avant qu'ils ne soient intégrés au "Concile". D'abord, un certain nombre de substantifs perdent leur majuscule: Ciel, Rythme, Astre, Terre (à un endroit), Infini et Essors. Deux substantifs les gardent: Loi et Terre. La majuscule n'est plus employée de façon systématique, mais uniquement là où elle sert à renforcer le texte. Il existe aussi de légères modifications de ponctuation, mais elles ne sont pas systématiques. Souvent les points de suspension ne se trouvent pas au même endroit dans les deux textes. Cela traduit le rythme interne que le poète a voulu donner à son texte, rythme qui n'est nécessairement pas le même dans un poème plus court et dans un texte plus long à différentes voix. La question des voix nous amène à la troisième modification qui est celle des pronoms possessifs. Le chœur assume certains commentaires de nature plus générale et la première personne du pluriel des poèmes est transformée en deuxième personne dans le "Concile" qui se termine avec le vers: "Consolez-vous les uns les autres." (p.189).

A la suite du poème "Petites misères d'août" vient "Petites misères de juillet" (p.202) dans le texte du "Concile" (p.182). Ce poème est cité au complet, à

l'exception du premier et du dernier quatrains, placés entre parenthèses, qui forment une partie indépendante (nous en avons parlé dans le chapitre précédent). Un grand nombre de substantifs, dont un certain nombre sont abstraits, perdent leur majuscule². Cette réduction dans le nombre de mots soulignés permet à ceux qui importent réellement de prédominer.

De plus, les vers contenus dans les premières paroles de l'écho ne sont plus placés entre parenthèses, puisque le rôle de l'écho est de commenter ou de refléter la situation. Les paroles du chœur sont légèrement modifiées: de "Nos êtres vont par sexe" à "Vos êtres ont un sexe", de "nos nerfs" à "vos nerfs" et de "O Soeurs!" à "Enfants!". Quelques autres changements s'ajoutent à cette liste: "Vois, la Lune" devient "Et la lune", "après dégel vous donne le frisson" devient "saura bien vous donner le frisson" et "ô surplis des Pudeurs" est transformé en "O langes des pudeurs". Somme toute, ces changements sont mineurs et relèvent d'un effort de polir le style plus qu'autre chose. Cela sera le cas à travers tout ce nouveau texte.

Après "Petites misères de juillet" vient le poème "Esthétique" (p.254), cité en entier (p.186), qui devient

². Ce sont: Zéniths, Voie Lactée, Lois, Plus Rien, Tout, Grands Hôtels, Lune, Bonheur, Janvier, Spleen, Beauté, Planteur de Justice, et Mort.

Les substantifs qui conservent leur majuscule sont: Terre, Bon Pasteur, Boue, Enfances, Nuit, Vie, Tout, et Nature.

la réplique du Monsieur. "Femme" et "Elle" perdent leur majuscule et un "Oh!" est transformé en "Ah!" (voir notre commentaire ci-dessus). Les altérations stylistiques sont les suivantes: "Voici l'avis que j'en rapporte" devient "C'est leur mot d'ordre que j'apporte!", "C'est des fleurs diversement mises" est reformulé en "Des fleurs de chair, bien ou mal mises", "Nous jouissons" est atténué dans "Nous les aimons", et l'articulation logique "car" est transformée en la constatation "vrai". Certaines expressions sont renforcées et d'autres sont atténuées pour correspondre à la voix du Monsieur.

Ensuite, la réplique de la Dame (p.187) est composée du poème "Notre petite compagne" (p.259) dans son entier. "Air", "But" et "Etoiles" perdent leur majuscule, mais "Femme" et "Eternel Féminin" les conservent ici. Un verbe plus prosaïque est employé: "Buvez ma bouche" devient "Sucez ma bouche". Enfin, l'expression "naïfs mâles" est complètement modifiée en la présence du Monsieur et est remplacée par "braves mâles".

A la suite de ce texte, nous trouvons quelques vers courts qui ne proviennent pas d'un autre texte premier:

Touchant accord!
 Joli motif
 Décoratif,
 Avant la mort!
 Lui, nerveux,
 Qui se penche
 Vers sa compagne aux larges hanches,
 Aux longs caressables cheveux.
 (p.188)

Ces paroles sont prononcées par le chœur et constituent un commentaire métatextuel sur ce qui vient d'être dit par les différentes voix. La distance et l'ironie du chœur sont renforcées par les vers courts qui accélèrent le rythme du propos.

Enfin, avant "Petites misères d'août" qui clôt le texte du "Concile", comme nous l'avons déjà dit, vient le texte du "Bon Apôtre" (p.223). "Terre", "Père" et "Elle" y perdent leur majuscule. Les autres modifications proviennent encore du fait que le chœur, distancié des personnages, prend la parole: "Nous avons beau baver nos plus fières salives" est transformé en "Car, l'on a beau baver les plus fières salives" (p.188), "O chairs de soeurs" devient "O chairs d'humains" et "nous" est transmuté en "vous". Les deux derniers vers du "Bon Apôtre" ne sont pas incorporés dans le texte du "Concile":

Et c'est bien dans ce sens, moi, qu'au lieu de me
taire,
Je persiste à narrer mes petites affaires.

Ce commentaire est un autre commentaire métatextuel: le locuteur commente le processus d'écriture. La position du locuteur est plus près du texte que celle du chœur qui commente l'action ou les répliques, mais qui n'est pas impliqué au niveau de l'écriture.

Les changements apportés aux poèmes des Fleurs avant leur incorporation dans le "Concile" reflètent donc la différence de nature des deux textes. Des Fleurs est

composé de différents poèmes, souvent sous le signe de Hamlet, et en tout cas sous le signe des rapports entre l'homme et la femme. Dans le "Concile", le Monsieur et la Dame possèdent leurs propres voix, mais ils ne sont pas les seuls. Entre autres, l'écho et surtout le chœur fournissent des commentaires qui demandent une altération du point de vue du discours pour la mise en relief des voix.

Des Fleurs de bonne volonté aux Derniers vers:
fragmentation de la syntaxe; le texte retravaillé
(intertexte)

Dans les Derniers vers, les temps verbaux oscillent surtout entre le présent et l'imparfait. Le présent permet d'analyser le moment présent, tout en y échappant. Il admet l'évocation des souvenirs conjuguée au réel des émotions. L'imparfait, lui, marque le passé des souvenirs et la dérive qui permet d'échapper au présent ("Dimanches" p.284, et "Solo de lune" p.296).

Dans les Derniers vers, nous trouvons des parties de textes quelquefois légèrement modifiés, quelquefois entièrement retravaillés, qui proviennent des Fleurs. Très souvent, les vers empruntés aux Fleurs sont altérés, et cela dans le sens du fragment. En effet, les vers libres de Laforgue sont des vers de syntaxe fragmentée, avec des pauses, reflétant les pensées naissantes, en conjonction

avec des scènes qui surgissent de l'inconscient. Les affirmations impulsives avec point d'exclamation, et les séries d'énumérations, contribuent à cette syntaxe.

Paul Bourget, dès 1883, décrivait le style décadent, style qui correspond à une sorte de névrose de la langue et qui se rapporte à la syntaxe:

Un style de décadence est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place <...> à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à l'indépendance du mot.³

Pour Laforgue, l'avantage de ce style est qu'il traduit fidèlement l'émotion devant le vécu. Il prend en charge aussi bien l'affectif que le sensible et l'intellectuel. Dans une lettre à Gustave Kahn, il commente ainsi la syntaxe fragmentée de certains de ses poèmes:

Après t'avoir dit en gros que tu as des choses plus self, plus kahniennes - et ensuite que pour moi, quant à ces absences de syntaxe, ou plutôt de fil de phrase (principe Mallarmé). Je les adore parce qu'elles sont souvent adéquates à certains états et uniquement indispensables, mais qu'alors pour que mon plaisir soit pur toute la pièce d'un bout à l'autre doit être dans ce procédé, ce halo tremblant, et semée ça et là quand ça vient. (L.A., p.68)

Cette lettre est datée de décembre 1884, Laforgue pensait donc à ses Complaintes; mais il approfondit cette technique au moment des Derniers vers et il s'en sert de façon plus

³. Paul BOURGET, "Charles Baudelaire III: Théorie de la décadence", Essais de psychologie contemporaine, Paris, Plon, 1901, vol.1, p.20.

systématique⁴. Cette apparente absence de structure sert à exprimer le "désarroi devant le vide intérieur et extérieur et le creux même des mots"⁵. Il s'agit là de la "langue d'artiste fouillée et moderne" dont parle le poète lui-même.

En effet, Laforque travaille ses textes en les fragmentant. Il y supprime les connecteurs et les verbes. Les textes des Derniers vers sont bâtis sur deux éléments fondamentaux: la reprise de textes des Fleurs et les répétitions à l'intérieur du nouveau texte, afin de créer la structure de celui-ci.

Le troisième texte du volume en vers libres, "Dimanches" (p.284), possède ainsi des sources diverses: Il est presque entièrement composé de différents poèmes du recueil Des Fleurs. Les trois premiers vers du texte en vers libres se trouvent dans différentes formes dans trois poèmes des Fleurs:

Bref, j'allais me donner d'un "Je vous aime"
Quand je m'avisai non sans peine
Que d'abord je ne me possédais pas bien moi-même.
(p.284)

⁴. Dès 1885, notre poète emploie une écriture qui semble s'approcher de l'écriture automatique pour noter quelques impressions:

les fiacres pris en automne à la 1/2 de la nuit -
boulangeries s'entr'ouvrant comme des mauvais lieux
- la traversée de Paris - s'éveillant - le lever
vinasse des quais, les gares déjà grouillantes
scandées de pulsations chaotiques - (F.V., p.83)

⁵. James HIDDLESTON, Essai sur Laforque et les Derniers vers, Lexington, Kentucky, French Forum Publishers, 1980, p.21-22.

La même idée est exprimée dans le poème "Cas rédhibitoire (mariage)" (p.268), ainsi que dans "Dimanches" (p.235): "Un soir, je crus en Moi! J'en faillis me fiancer!". En fait, ce dernier poème constitue la base d'une grande partie du texte en vers libres. Néanmoins, dans le cas des premiers vers du texte cité, les vers des Fleurs qui y ressemblent de plus près sont tirés d'un autre poème, aussi intitulé "Dimanches" (p.218):

(Comment lui dire: "Je vous aime"?
Je me connais si peu moi-même.)

Ce distique octosyllabique est régulier, mais nous pouvons voir que cette régularité n'est pas conservée lorsque les altérations sont réalisées. La fragmentation imite la pensée partagée entre plusieurs désirs.

A ces textes retravaillés s'ajoutent la première strophe du poème "Célibat, célibat, tout n'est que célibat" (p.221), la première et la dernière strophe du "Vrai de la chose" (p.198) et un vers de "Gare au bord de la mer" (p.226): "Oh, file ton rouet, et prie et reste honnête."

Le texte source peut être difficile à reconnaître si les vers sont grandement modifiés. "Simple agonie" contient une possible référence à "Petites misères d'automne" (p.251): "Il vient trop tôt, il est reparti sans scandale" devient un écho lointain de "Empêcheur de danser rond sur cette / Scandaleuse planète". Clive Scott note que la fragmentation de la syntaxe sert à mettre ses capacités

expressives en évidence. La fonctionnalité du langage est alors transformée en expressivité⁶.

Le raccourci est le résultat de la transformation des vers réguliers des Fleurs. La première partie du poème "Pétition" (p.290) est bâtie sur le poème "La Vie qu'elles me font mener" (p.245). La deuxième strophe de ce texte reprend le début de la deuxième strophe du poème des Fleurs. Dans celle-ci, les cinq premiers vers comprennent trois octosyllabes, un vers à quatre syllabes, et un alexandrin:

Le mal m'est trop! tant que l'Amour
S'échange par le temps qui court
Simple et sans foi comme un bonjour,
Des jamais franches
A celles dont le Sort vient le poing sur la hanche
(p.245)

Dans le texte en vers libres, la syntaxe est simplifiée et le raccourci n'en conserve que l'essentiel:

Jamais franches,
Ou le poing sur la hanche:
Avec toutes, l'amour s'échange
Simple et sans foi comme un bonjour.
(p.290)

Pour Anne Homes, le style devient décousu et les verbes sont supprimés "en faveur d'expressions elliptiques et de changement de registres, qui vont du sérieux à l'ironique"⁷. A son avis, ceci brise l'atmosphère de paix

⁶. Clive SCOTT, A Question of syllables, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p.181.

⁷. Anne HOLMES, "Laforque au travail: des Fleurs de bonne volonté aux Derniers vers", dans James HIDDLESTON, Laforque aujourd'hui, Paris, José Corti, 1988, p.119.

et d'harmonie pour exprimer la stérilité sentimentale⁸. Du moins la contradiction entre l'idéal et la réalité quotidienne est-elle en évidence. La première strophe du premier texte est reprise en vers libres, et les mêmes personnages mythologiques y sont évoqués: Vénus, Titus, Circé. La troisième strophe du premier texte est aussi incorporée à ce deuxième texte dans une forme reconnaissable, mais non les deux dernières strophes. Dans la deuxième moitié du texte, Laforgue ne se base plus sur un texte antérieur pour sa création poétique.

La fragmentation ne mène pas toujours au raccourci; elle conduit souvent à une divergence dans les longueurs des vers. "Légende" est en partie inspiré du texte "Dimanches" (p.257). Cependant, en analysant les différences entre les premières strophes de chaque texte, nous constatons que les transformations sont grandes. La première strophe du texte des Fleurs est en alexandrins:

J'aime, j'aime de tout mon siècle! cette hostie
Féminine en si vierge et destructible chair
Qu'on voit, au point du jour, altièremment sertie
Dans de cendreuses toilettes déjà d'hiver,
Se fuir le long des cris surhumains de la mer!

Dans le texte en vers libres, "hostie si féminine" et "cendreuses toilettes" nous permettent d'entrevoir l'origine du texte, mais la syntaxe apparaît encore beaucoup plus fragmentée:

Armorial d'anémie!

⁸. Ibid., p.132.

Psautier d'automne!
 Offertoire de tout mon ciboire de bonheur et de génie
 A cette hostie si féminine,
 Et si petite toux sèche maligne,
 Qu'on voit aux jours déserts, en inconnue,
 Sertie en de cendreuses toilettes qui sentent déjà
 l'hiver,
 Se fuir le long des cris surhumains de la Mer.
 (p.300)

Les découpages mettent en évidence les associations et les images. En même temps, les variations dans la longueur des lignes soulignent le procédé syntaxique.

De même, les "pleureuses de funérailles" apparaissent dans les deux textes, "Légende" (p.300) et son texte source "Dimanches" (p.257), mais dans le texte en vers libres, la référence est contenue dans une strophe en vers libres, complètement retravaillée, ce qui fait contraste avec les répliques en 4-6 directement empruntées au premier texte. Le texte en vers libres est donc un texte segmenté et découpé. André Guyaux nous rappelle qu'étymologiquement le mot "texte" signifie "pièce de tissu"⁹. Dans le cas des Derniers vers, il semble que Laforgue soit arrivé à un texte-tissu qui puisse traduire un monde composé d'impressions disparates.

Le texte apparemment décousu en vers libres peut être plus élaboré que le texte premier. Le neuvième texte en vers libres, sans titre, modifie le poème "Figurez-vous un peu" (p.194). A la suite des deux premiers vers, les

⁹. André GUYAUX, Poétique du fragment, Neuchâtel, La Baconnière, 1985, p.191.

alexandrins du premier texte donnent des strophes élargies:

Oh! Baptême!
 Oh! baptême de ma Raison d'être!
 Faire naître un "Je t'aime!"
 Et qu'il vienne à travers les hommes et les dieux,
 Sous ma fenêtre,
 Baissant les yeux!
 (p.303)

Cette strophe provient du distique suivant:

Je m'enlève rien que d'y penser! Quel baptême
 De gloire intrinsèque, attirer un "Je vous aime!"
 (p.194)

Russel King affirme que Laforgue retravaille ses textes en déconstruisant et en dégrammaticalisant les phrases conventionnelles et compréhensibles qu'il transforme en structures concises et déviantes qui sont alors juxtaposées¹⁰. Nous pouvons ajouter que le découpage stimule quelquefois le poète à compléter ses fragments par d'autres fragments. Le distique qui suit celui que nous venons de citer donne deux strophes en vers libres. Les fragments sont donc créés de toutes les façons possibles selon l'inspiration libre du poète, inspiration qui privilégie les mots isolés, comme nous le verrons en détail, plutôt que les structures développées.

¹⁰. Russel S. KING, "Jules Laforgue's Symbolist Language: Stylistic Anarchy and Aesthetic Coherence", Nottingham French Studies, vol. 15, n.2, novembre 1976, p.8.

Agencement des fragments: les vers apparemment réguliers
(la citation)

Des vers réguliers, empruntés aux Fleurs, sont conservés tels quels, ou presque, pour composer les Derniers vers. Cependant, lorsqu'un mot y est ajouté, la structure prosodique est largement modifiée. Et même si le vers demeure identique, il n'échappe pas à la fragmentation au niveau du texte; en réalité, il y contribue. Les vers réguliers se démarquent de façon nette de leurs voisins et constituent alors un segment détaché de texte.

Nous pouvons parler d'emprunts de vers réguliers, dont la structure est plus ou moins gardée, en terme de citation des Fleurs. Dans le troisième texte en vers libres, "Dimanches" (p.284), le premier distique et les deux vers qui le suivent proviennent d'un poème aussi intitulé "Dimanches" (p.235). En dépit de légères modifications, le premier vers maintient ses douze syllabes. Cependant, les légères modifications sémantiques apportées au deuxième vers ("Impossible de" remplace "Ah! faudrait") y ajoutent deux syllabes et la structure de l'alexandrin disparaît.

Les ajouts d'un mot aux vers réguliers deviennent des altérations avec des conséquences importantes. Dans "Légende" (p.300), le deuxième distique de "Dimanches" (p.257) est repris avec l'ajout de "enfin" au début du premier vers. Cet ajout de deux syllabes transforme la structure de 12-8, connue du lecteur, en 14-8. Le quatrain

qui suit est également repris de la même façon avec un ajout de "mais" au début de la strophe, ce qui y ajoute une syllabe. Un passage sur les casinos est repris de ce premier texte, mais un vers de sept pieds y est ajouté au milieu des vers de quatre et de six pieds: "Hier, la dernière fanfare" (p.301). La régularité n'est plus qu'un vestige.

Les syllabes supplémentaires ajoutées aux vers réguliers libèrent le vers. Le neuvième texte des Derniers vers, sans titre, reprend le poème "Figurez-vous un peu" (p.194) en entier, d'abord avec quelques transformations, et ensuite presque tel quel. Les deux premiers vers du texte en vers libres demeurent deux alexandrins clairement identifiables. La deuxième moitié du texte en vers libres est formée de distiques suivis d'un quatrain et ces distiques sont repris du premier texte avec des modifications mineures. En terme de sens, les modifications sont négligeables, mais encore une fois, au niveau de la métrique, des syllabes supplémentaires sont rajoutées, ce qui libère le vers et contribue alors aux impressions disparates évoquées. Dans le premier cas, le "oh!" est remplacé par "vraiment" au début du premier vers et "simplicité" est remplacé par "attendrissement". Le distique comprend alors un vers de treize syllabes. Le deuxième distique contient trois syllabes de plus dans le premier vers et une syllabe de moins dans le deuxième, ce

qui altère le rythme du texte. Cela est le cas à travers la deuxième partie de ce poème. Un vers de dix-neuf syllabes, cité dans le précédent chapitre, contient un ajout d'information humoristique de sept syllabes: "Se rouler sur le paillason que j'ai mis à cet effet devant ma porte." (p.304).

Les modifications paraissent minimales au niveau du sens, ce qui donne l'impression que les vers sont conservés. Dans le "Dimanches" en vers libres, de légères modifications sont effectuées à partir d'adaptations de vers d'un autre poème dans la série des "Dimanches" (p.231). La deuxième strophe de ce poème dans sa première version se présente comme suit:

La jeune fille au joli paroissien
 Rentre au logis;
 Son corps se sent l'âme fort reblanchie,
 Et, raide, dit qu'il appartient
 A une tout autre race que le mien!

Cette strophe devient:

La jeune demoiselle à l'ivoirin paroissien
 Modestement rentre au logis.
 On le voit, son petit corps bien reblanchi
 Sait qu'il appartient
 A un tout autre passé que le mien!
 (p.285)

Toute la première version du texte est incorporée à ce nouveau texte par le biais de restructurations qui n'affectent presque pas le sens, mais qui changent la structure des vers.

Le poète peut modifier un vers précisément pour lui donner une régularité apparente dans son nouveau contexte.

La première strophe du quatrième texte des Derniers vers, qui s'intitule également "Dimanches" (p.287), est une reprise de la première strophe de "Dimanches" (p.235). La structure des vers à neuf syllabes est conservée, et même deux nouveaux vers qui y sont insérés s'y conforment. Deux vers du premier texte sont agencés et deviennent un vers de quatorze syllabes: "Chute des feuilles, des Antigones, des Philomèles" (p.287). Ce début de texte conserve une certaine régularité. De plus, le vers isolé qui suit reprend le compte de neuf syllabes: "Vivent l'Amour et les feux de paille!...". Le poète emprunte ce vers à une partie d'un alexandrin du poème "Albums" (p.219). Dans sa première version, cette partie de vers est un octosyllabe: "Oh! qu'ils sont beaux les feux de paille!" (p.220). Les vers qui semblent réguliers dans les textes en vers libres peuvent être des vers modifiés pour le nouveau texte. Cela démontre que Laforgue cherchait à garder une certaine régularité parmi les irrégularités des vers libres. Le reste du texte en vers libres est en effet formé de vers irréguliers. Ces derniers renforcent la prédominance du ton familier et du langage populaire, fidèlement exprimés à travers la fragmentation, ainsi que le partage des émotions entre l'espoir et la déception.

Une apparente régularité peut être conservée, même si la structure des vers réguliers est quelque peu altérée. Il s'agit d'introduire des changements en conséquence. Le

dixième texte, aussi sans titre, reprend un autre poème intitulé "Dimanches" (p.244). La fin du texte en vers libres est donnée par la première strophe du poèmes des Fleurs, strophe régulière:

J'aurais passé ma vie à faillir m'embarquer
 Dans de bien funestes histoires,
 Pour l'amour de mon coeur de Gloires!...
 -Oh! qu'ils sont chers les trains manqués
 Où j'ai passé ma vie à faillir m'embarquer!...
 (p.244)

Cette fois, bien que les vers incorporent d'autres mesures et qu'ils ne soient plus découpés de la même manière, le poète maintient des vers pairs avec une structure symétrique:

J'aurai passé ma vie le long des quais
 A faillir m'embarquer
 Dans de bien funestes histoires,
 Tout cela pour l'amour
 De mon coeur fou de la gloire d'amour.

Oh, qu'ils sont pittoresques les trains manqués!...
 (p.306)

L'image du départ non accompli est réitérée et même développée dans la deuxième partie du premier vers qui l'explicite.

Lorsque la régularité est réellement gardée, le contexte plus large entre en ligne de compte. Les troisième et quatrième vers de "Dimanches" (p.284), qui forment le début d'une nouvelle strophe, conservent leur régularité d'alexandrins, mais puisque la strophe se poursuit en exploitant des vers non-réguliers, difficiles à compter, le contraste entre les deux est nettement senti:

Ainsi donc, pauvre, pâle et piètre individu
 Qui ne croit à son Moi qu'à ses moments perdus,
 Je vis s'effacer ma fiancée
 Emportée par le cours des choses,
 Telle l'épine voit s'effeuiller,
 Sous prétexte de soir sa meilleure rose.
 (p.284)

Cette discontinuité des formes souligne l'aspect segmenté du texte. Au niveau de la versification, de la syntaxe et de l'association des mots, tous les trois étant intimement liés, le locuteur est un être emporté "par le cours des choses". De plus, certains commentaires, qui peuvent être interprétés en termes métatextuels, parsèment le recueil et rappellent les procédés de transformation.

Cependant, dans les textes des Derniers vers, il existe en général un mélange de vers repris sans grands changements, et de vers retravaillés. Dans "Solo de lune", la première strophe présente la scène, et les strophes reprennent ensuite des parties du poème "Arabesques de malheur" (p.269). La deuxième strophe du poème en vers libres est un quatrain octosyllabique avec un "Bon" ajouté comme syllabe supplémentaire. A l'exception de ce dernier mot, le texte est repris tel quel. La troisième strophe du texte en vers libres reprend la cinquième strophe du poème des Fleurs. Cependant, alors que les deux premiers vers sont repris presque tels quels, les deux octosyllabes suivants sont retravaillés et la structure régulière est transformée:

Mais nul n'a voulu faire le premier pas,
 Voulant trop tomber ensemble à genoux.

(Comprenez-vous?)
(p.296)

Plus loin dans le texte en vers libres, sont incorporées la troisième et ensuite la deuxième strophes du premier texte.

Laforque cherche à garder une apparente régularité dans certains de ses vers libres pour conserver une structure familière qui puisse mettre en relief le potentiel rythmique des vers, ainsi que la fragmentation des vers retravaillés. Le vers libre retravaillé permet la fantaisie et la liberté de l'imagination et de l'association libre¹¹.

Les textes improvisés (ventriloquie)

Quelques textes des Derniers vers ne renvoient à aucun poèmes des Fleurs. Ils sont composés spontanément à partir d'associations libres et de la reprise anaphorique dont nous reparlerons dans la prochaine section. L'association libre se manifeste surtout à travers des énumérations qui joignent des termes sans lien apparent et à travers des reprises de thèmes des textes en vers libres.

Les deux premiers poèmes des Derniers vers ne reprennent pas de texte reconnaissable des Fleurs. Ils traduisent le sentiment général d'ennui et de spleen du locuteur. Ces textes sont néanmoins bâtis sur les procédés

¹¹. Voir Clive SCOTT, op. cit., p.158 et p.166.

que nous avons décrits, c'est-à-dire la répétition à l'intérieur du texte et l'énumération.

"L'Hiver qui vient" (p.279) débute avec une strophe composée d'une énumération, puis ce procédé ressurgit à travers ce texte:

Et le vent, cette nuit, il en a fait de belles!
O dégâts, ô nids, ô modestes jardinets!
Mon coeur et mon sommeil: ô échos des cognées!...
(p.280)

Dans ce poème, Laforgue exploite l'impressionnisme verbal qui devient sa nouvelle technique. La réaction immédiate lors de l'enregistrement de détails sensibles seule importe, même dans la confusion des émotions.

Les énumérations sont de différentes formes dans ces poèmes; dans le troisième texte, "Dimanches", nous trouvons ainsi une série d'infinififs:

Non, non! C'est sucer la chair d'un coeur élu,
Adorer d'incurables organes
S'entrevoir avant que les tissus se fanent
En monomanes, en reclus!
(p.285)

L'impressionnisme verbal s'inspire en partie des peintres impressionnistes qui transmettaient aussi un enchaînement de sensations pour développer l'impression. Laforgue commente leur technique:

[...] tout est obtenu par mille touches menues dansantes en tout sens comme des pailles de couleur - en concurrence vitale pour l'impression d'ensemble. Plus de mélodie isolée, le tout est symphonie qui est la vie vivante et variée, comme les "voix de la forêt" des théories de Wagner en concurrence vitale pour la grande voix de la forêt, comme l'Inconscient, loi du monde, est la grande voix mélodique, résultante de la

symphonie des consciences de races et d'individus. (M.P., p.137)

Les trois dernières strophes du texte "Légende" (p.302) sont élaborées en fonction d'un impressionnisme verbal. L'excès hyperbolique, surtout traduit par la répétition, y ajoute souvent une touche d'humour:

Saigner? moi pétri du plus pur limon de Cybèle!
Moi qui eusse été dans tout l'art des Adams
Des Edens aussi hyperboliquement fidèle
Que l'est le Soleil chaque soir envers l'Occident!...
(p.302)

Le superlatif, qui peut être représenté par l'hyperbolique de la répétition, joue un rôle compensatoire par rapport au fragment, nous fait remarquer Guyaux. Il surdétermine les fragmentations en accentuant la force des mots¹².

Certaines images réapparaissent dans les différents textes des Derniers vers. Dans "L'Hiver qui vient", les cors et les "ton ton, ton taine" annoncent le deuxième poème, "Le Mystère des trois cors" (p.282). Le dernier vers de "L'Hiver qui vient" annonce aussi le prochain texte et en quelque sorte tout les textes des Derniers vers: "<C'est la saison> / J'essaierai en chœur d'en donner la note." (p.281). Le "choeur" renvoie au "Concile féérique" et évoque les multiples voix que Laforgue est conscient d'intégrer à ces textes. Enfin, ce vers représente peut-être un commentaire métatextuel sur sa propre entreprise,

¹². André GUYAUX, op. cit., p.206.

comme le fait le vers "Je ne puis quitter ce ton: que d'échos!..." (p.281).

Le deuxième poème est formé de l'évocation des cors et du cri des chasseurs ("Taiaut!"), éléments qui sont déjà une partie constituante du premier texte, mais non le centre d'intérêt comme ici. (Dans "Pétition", les cors réapparaissent et terminent le texte avec le vers "Ton ton, ton taine, ton ton" (p.292). Ils reparassent également dans "Simple agonie".) Une évocation impressionniste du coucher de "Soleil" s'ajoute à ce texte, et relance l'évocation du coucher du premier texte. Ces deux textes sont donc intimement liés et le premier forme une sorte d'arrière-fond aux autres textes du volume.

Dans le troisième texte, "Dimanches" (p.284), une improvisation sur la fiancée amène une évocation des Walkyries, évocation qui se transforme en description du vent et des cloches. (Des cloches réapparaissent dans le quatrième texte en vers libres et font écho à celles-là.) Au milieu des transformations de "Dimanches", les Walkyries réapparaissent:

A moi, Walkyries!
Walkyries des hypocondries et des tueries!
(p.285)

Les deux derniers textes des Derniers vers ne proviennent pas de premières versions contenues dans Des Fleurs, mais tous deux font écho au septième texte en vers

libres: "Solo de lune". Le onzième texte, "Sur une défunte", reprend:

Ah! elle ne ferait pas le premier pas
Pour que nous tombions ensemble à genoux!
(p.307)

Le douzième texte, sans titre, fait écho à "Solo de lune" dans le vers: "Soigne-toi, soigne-toi! pauvre coeur aux abois." (p.310). (L'impératif "soignez-vous", dans "Légende", fait aussi écho au texte qui le précède, "Solo de lune".) De plus, le dernier texte reprend l'image du coucher de soleil qui traverse ces textes: "Devant le soleil couchant qui dans son sang se vautre!" (p.311). Des éléments importants peuvent donc être repris d'un texte à l'autre à l'intérieur même des Derniers vers.

Toutes ces techniques dont nous avons parlé contribuent à un effet de collage:

Les collages prolongent la tradition des formes d'écriture auxquelles ils sont empruntés; dans un jeu de déformations, ils les réfractent et les discréditent à la fois; mise en pièces et composition en puzzle, cette procédure métalinguistique fait du poème, dans sa totalité, une oxymore.¹³

Une dissonance dans les structures prosodiques et syntaxiques employées crée ce nouvel effet.

Enfin, la dernière strophe du troisième texte, "Dimanches", constitue un ajout de la part du poète:

¹³. Claude ABASTADO, "La Glace sans tain", Littérature, n.27, octobre 1977, p.63. Abastado se réfère à la "Complainte de Lord Pierrot", mais cette technique est encore plus présente dans les Derniers vers.

- Allons, dernier des poètes,
 Toujours enfermé tu te rendras malade!
 Vois, il fait beau temps tout le monde est dehors,
 Va donc acheter deux sous d'ellébore,
 Ça te fera une petite promenade.
 (p.286)

Ce commentaire, qui fait partie du monologue intérieur du locuteur, est en même temps ironique et métatextuel. L'ironie permet une distanciation et un contrôle. Clive Scott décrit ce phénomène en parlant d'éléments ventriloques, citationnels et intertextuels, ce qui en fait déjà un métalangage¹⁴.

La reprise anaphorique interne

Il existe enfin un dernier type de reprise contenu dans les Derniers vers: il s'agit de reprises à l'intérieur du texte même, c'est-à-dire de structures anaphoriques qui jouent un rôle fondamental dans la composition des textes. Nous avons déjà parlé de la répétition de mots qui est fondamentale pour le vers libre. La reprise anaphorique est plus intimement liée à la structuration du texte.

La deuxième strophe de "L'Hiver qui vient" (p.279) contient ce phénomène de répétition interne. Cette répétition est chargée de relancer le discours:

On ne peut plus s'asseoir, tous les bancs sont
 mouillés;
 Crois-moi, c'est bien fini jusqu'à l'année prochaine,
 Tant les bancs sont mouillés, tant les bois sont
 rouillés,

¹⁴. Clive SCOTT, op. cit., p.173.

Et tant les cors ont fait ton ton, ont fait ton
taine!...

La deuxième partie du premier vers est répétée au début du troisième vers et une partie du quatrième vers est réitérée dans ce vers même. Plus loin dans le poème, des segments clés servent à poursuivre la réflexion:

C'est la saison, c'est la saison, la rouille envahit
les masses,
La rouille ronge en leurs spleens kilométriques
Les fils télégraphiques des grandes routes où nul ne
passe.
(p.280)

La "rouille" réapparaît à ce moment pour créer une nouvelle cohérence textuelle qui n'est plus composée de liens grammaticaux, mais de liens entre mots à un niveau émotif primaire. De plus, l'expression "c'est la saison" traverse tout ce texte comme un leitmotiv.

Le quatrième texte en vers libres, "Dimanches", est également composé de répétitions intérieures qui servent à donner une nouvelle cohérence au texte et surtout à le faire progresser:

Comme tout se fait propre autour d'elles!
Comme tout en est dimanche!

Comme on se fait dur et boudeur à leur approche!...
(p.287)

La répétition peut aussi se situer en fin de vers:

Parfois ses prunelles clignent un peu
Pour vous demander un peu
De vous apitoyer un peu!
(p.289)

En réalité, chaque élément répété diffère du prochain, car le contexte du vers change légèrement sa valeur.

Dans "Pétition", quelques vers sont relancés par un mot anaphorique:

Vers d'autres étages,
Vers les plus frelatées des caves,
Vers les moins anges-gardiens des ménages!
(p.291)

La reprise à l'intérieur du texte même montre le pouvoir de l'association des mots, association qui provient de l'inconscient. Dans "Solo de lune", nous trouvons d'abord un distique:

La Lune se lève,
O route en grand rêve!...

Quatre vers plus loin un écho est établi:

Cependant qu'un fin croissant de lune se lève,
O route de rêve, ô nulle musique...
(p.297)

Plus loin, les deux premiers vers sont répétés en début de strophe. Dans ce même texte, le pronom "elle" possède un rôle anaphorique:

(Elle aime tant errer tard!)
Elle aura oublié son foulard,
Elle va prendre mal, vu la beauté de l'heure!
(p.299)

Le vers qui suit ces trois est repris du début du texte: "Oh! soigne-toi je t'en conjure!". Selon Barbara Johnson, le vers se construit à partir de la répétition de la fin (la rime)¹⁵; nous pouvons y ajouter que la reprise anaphorique est nécessaire au texte en vers libres. Elle permet ou stimule l'association libre de la vision

¹⁵. Barbara JOHNSON, Défigurations du langage poétique, Paris, Flammarion, 1979, p.149.

provenant de l'inconscient, et elle opère en conjonction avec la rime. Cette vision, à son tour, associe présent et passé, temps fictif et temps réel.

En somme, dans la syntaxe textuelle apparaît une fragmentation. L'importance de ce phénomène est confirmée lorsque nous constatons qu'un grand nombre de parties reprises des Fleurs sont retravaillées dans le sens de la fragmentation. D'autres vers conservent à peu près la même structure qu'ils possédaient dans Des Fleurs; cependant, des ajouts syllabiques, mineurs du point de vue de la signification, déstabilisent la prosodie du vers. Même lorsque le vers est repris tel quel, le contexte plus large du texte en vers libres fait qu'il se transforme lui aussi en fragment, puisque sa prosodie et sa structure sont différentes de celles des vers qui l'entourent. Le texte doit finalement être vu comme un agencement de fragments qui évoque la pensée naissante. Certains textes sont entièrement élaborés sans reprises d'un texte antérieur, mais souvent avec des échos à d'autres textes du volume. Ils constituent aussi des textes fragmentés.

Néanmoins, dans ces textes où le compte syllabique disparaît comme facteur de définition, de prévisibilité, et donc de cohérence, et où la fragmentation prédomine, une nouvelle cohérence poétique est établie, et cela à l'aide de deux éléments. Le premier élément est syntaxique: il

s'agit de la reprise anaphorique à l'intérieur de chacun des différents textes; ces reprises internes contribuent à la structuration du texte. Le deuxième élément est un système d'images conséquent qui se construit du début à la fin des Derniers vers et que nous allons maintenant étudier.

Chapitre 10

La libération des images et l'influence des impressionnistes sur la poétique de Laforque

Le milieu artistique est un milieu foisonnant qui rapproche des domaines connexes et Jules Laforque s'est toujours intéressé à d'autres domaines artistiques. Il écrivait des notes ainsi que des comptes rendus sur les expositions qu'il visitait: il s'est intéressé en particulier aux impressionnistes, innovateurs en peinture, "chercheurs de tons rares". En décembre 1883, à l'occasion d'une "petite exposition de chez Guslitt", il écrit un article intitulé "L'impressionnisme". Cela lui permet de réfléchir, à son tour, à son propre rapport à la littérature, à ses techniques poétiques et d'expérimenter de nouveaux procédés.

En effet, la poétique de Jules Laforque évolue avec sa connaissance des innovations dans le domaine de la peinture. Certaines de ses découvertes littéraires (stylistiques et structurelles) sont influencées en partie par ces innovations et s'il ne s'était pas intéressé à l'impressionnisme, ses interrogations et son cheminement n'auraient pas été tout à fait les mêmes.

Laforque analyse les moyens utilisés dans les tableaux impressionnistes et transpose certaines de ces techniques artistiques dans ses poèmes. Il élabore ainsi une nouvelle esthétique. L'emploi de "mots exotiques", de contrastes, et

surtout d'images juxtaposées correspond à l'emploi des couleurs chez les impressionnistes. L'utilisation de consonances imprévues et de structures nouvelles est équivalent à leur utilisation de la lumière. On peut donc établir une ressemblance entre le but de Laforgue de suggérer des impressions justes à travers du nouveau (ou en privilégiant de nouveaux éléments) et celui des impressionnistes.

Les transpositions directes

Dans ses textes de critique d'art, Laforgue décrit le contenu des tableaux impressionnistes et leurs "lois d'ensemble" (l'analyse des techniques employées). Il s'était intéressé aux impressionnistes (Pissarro, Monet) dès janvier 1881. Pendant cette période, il se sensibilise aux tableaux de ces artistes qui cherchent à traduire les formes telles qu'elles se présentent à un moment donné, et il développe ainsi ses propres intuitions.

Pour lui, l'attention portée aux petits détails (et à l'atmosphère, à tout ce qui est hors de l'atelier, "le plein air") est importante aussi bien dans la peinture que dans la poésie. Chez le poète, les mots sont chargés d'évoquer les petits détails; le lien étroit entre Laforgue critique

d'art et Laforgue poète est confirmé par Mireille Dottin dans son article "Jules Laforgue, salonnier"¹:

Cette préférence accordée aux "petites choses" sur les "grandes machines", ce goût pour le trait rapide n'est pas seulement un jugement de critique d'art: le passage de l'esthétique du Sanglot de la terre à celle des Complaintes adopte le même mouvement.

Il n'y a qu'à examiner la "Grande Complainte de la ville de Paris" (p.91), poème en prose, pour constater l'attrait pour Laforgue des petits détails et de la mise en scène. Dans la troisième période de son écriture, les images occupent cette même fonction. Laforgue observe les détails et les impressions et note fidèlement leur accumulation et leur diversité, car ce sont eux qui permettent de définir le style du peintre qui crée du nouveau. Le peintre, lui, accomplit cette tâche au moyen de la couleur et de la lumière et plus les taches colorées deviennent importantes, plus la soif du transitoire et de l'éphémère est mise en évidence. Nous retrouvons la couleur mentionnée de temps à autre dans cette troisième période de l'écriture de Laforgue:

Un soleil blanc comme un crachat d'estaminet
Sur une litière de jaunes gènes
De jaunes gènes d'automne.
("L'Hiver qui vient", p.279)

La transposition directe montre la ressemblance à un premier niveau entre l'objectif du poète et celui des

¹. Mireille DOTTIN, "Laforgue salonnier", dans Europe, mai 1985, n. 672, p.89.

impressionnistes, mais c'est peut-être la ressemblance la plus difficile à démontrer sans preuves directes, car tout poète est un peu peintre².

Esthétique: couleur, vocabulaire éclectique, et juxtaposition d'images

Nous savons que chez les impressionnistes des touches de couleurs très différentes constituent un objet ou un paysage. Ces couleurs inattendues forment un ensemble qui, de très près, se décompose entièrement en ces couleurs différentes posées les unes à côté des autres. Les formes sont fragmentées et les couleurs pures vibrent. Cependant, vues de loin, les couleurs s'intègrent les unes aux autres et forment une impression très juste d'un paysage ou d'une scène. L'harmonie naît des contrastes.

Jules Laforgue est conscient de ce mélange et du contraste des couleurs dans les différents tableaux des impressionnistes. Dans une lettre à Charles Ephrussi, il évoque le souvenir de tableaux de la façon suivante:

Et les impressionnistes! Deux éventails de Pissaro bâtis solidement par petites touches patientes. [...] Et encore de Morisot, une bonne avec son enfant, bleu, vert, rose, blanc, soleil. - Et de Renoir encore, la Parisienne aux lèvres rouges en jersey bleu. Et cette très capricieuse femme au manchon, une rose laque à la

². Egalement, Laforgue développe l'idée qu'une accumulation de sens et de sonorités (le "mot") peut donner la sensation du monde d'un peintre.

Jules LAFORGUE, Lettres à un ami (1880-1886), Paris, Mercure de France, 1941, p.22.

boutonnière, dans un fond spirituellement fouetté de neige. Et la danseuse de Mary Cassat en jaune vert blond roux, fauteuils rouges, nu(e) des épaules. Et les danseuses nerveuses de Degas, et le Duranty de Degas - et le polichinelle de Manet avec les vers de Banville! (A.H., p.718)

Bien qu'il soit d'abord attiré par les détails, Laforgue est ensuite fasciné par les couleurs dans ces tableaux. Le peintre doit se débarrasser des illusions tactiles, car son oeil conserve seul l'impression juste. En décrivant le contenu, le poète rend les couleurs en quelques mots et crée ainsi une espèce de collage impressionniste, ce qui démontre bien que cette peinture est évocation. Il sait admirer les techniques de chacun et il repère la technique qui différencie, qui fait que l'artiste crée un monde avec sa marque individuelle. L'objet forme son empreinte dans la conscience du sujet³.

Pour le poète, les outils avec lesquels il travaille et ce qui rend le poème vivant, ce sont les mots. Par le moyen de contrastes entre les mots et surtout par le moyen de mots plus exotiques, le poète fait revivre sa vision. Nous avons vu qu'au moment des Complaintes en particulier, Laforgue explore tout un vocabulaire provenant de domaines très disparates: notamment des termes scientifiques, des termes religieux, des mots familiers, des mots d'argot, des

³. Cependant, ce que Laforgue dit n'est pas original en 1883, car dès 1876 (donc deux ans après leur première exposition), les impressionnistes sont compris et défendus par une élite (Duranty, entre autres). Ce qui est nouveau, par contre, est la leçon qu'il en tire pour son travail de poète.

néologismes et autres. Jakobson remarque que le néologisme enrichit la poésie en tant que "tache euphonique éclatante", par sa forme qui est perçue, et parce qu'il existe une "rénovation du sens"⁴. D'autre part, la juxtaposition de mots tirés de différents domaines crée une dissonance qui contribue à ouvrir les yeux, ou plutôt les oreilles du lecteur attentif. Cependant, dans sa troisième période, Laforgue diminue l'emploi de mots exotiques, mais, à leur place, il juxtapose des images apparemment disparates:

Mais, lainages, caoutchoucs, pharmacie, rêve,
Rideaux écartés du haut des balcons des grèves
Devant l'océan de toitures des faubourgs,
Lampes, estampes, thé, petits fours
Serez-vous pas mes seules amours!...
("L'Hiver qui vient", p.279)

Le mélange de substantifs possédant un rapport difficile à reconnaître à première lecture ne peut qu'attirer l'attention. Cela est à mettre en parallèle avec les couleurs, les "mille combats vibrants", les "riches décompositions prismatiques" des peintres (M.P., p.136).

La couleur est le moyen de rendre une scène vivante et ainsi de renouveler la peinture et la vie même. On regarde une scène plus ou moins familière sous un nouvel angle dans les tableaux impressionnistes, "la langue de la palette par rapport à la réalité étant une langue conventionnelle et susceptible d'assaisonnements nouveaux" (M.P., p.143). Il

⁴. Roman JAKOBSON, Huit questions de poétique, Paris, Seuil, 1977, p.24.

s'agit d'arriver à ce que Laforque nomme une décomposition des plus sensibles, une polyphonie des couleurs. Ce principe, il affirme le retrouver en poésie et dans le roman dans des cas exceptionnels. Dans son oeuvre, non seulement les vers peuvent-ils contenir des indications de couleurs, mais ils peuvent se désagréger, comme les couleurs impressionnistes (transposition indirecte):

Et passez layettes et collerettes et robes blanches
 Dans un frou-frou de lavande et de thym
 Vers l'encens et les brioches!
 ("Dimanches", p.284)

Le contenu devient disparate, mais le rythme donne un mouvement et une fluidité.

La lumière nouvelle et la structure nouvelle

Chez les peintres, la couleur et la lumière sont les facteurs prédominants à exploiter. Comme dit Jean Leymarie, la lumière chez les impressionnistes "ne révèle de la réalité que le flux des apparences, c'est-à-dire la forme immédiate de la sensation, pure de toute intervention de la volonté, de la raison ou de la passion"⁵. Laforque critique le dessin, la perspective, et l'éclairage de l'atelier, lorsqu'il s'agit de préciser les innovations de l'art impressionniste du point de vue technique:

[...] les formes obtenues non par le dessin -
 contour mais uniquement par les vibrations et les
 contrastes de la couleur; la perspective

⁵. Jean LEYMARIE, L'Impressionnisme, Genève, Albert Skira, 1955, p.26.

théorique remplacée par la perspective naturelle des vibrations et des contrastes de couleurs; l'éclairage d'atelier, c'est-à-dire le tableau peint, qu'il représente la rue, la campagne, un salon éclairé, dans le jour égal de l'atelier et travaillé à tout heure, remplacé par le plein air, c'est-à-dire le tableau fait devant son objet, si impraticable soit-il et dans le temps le plus court possible, vu les variations rapides de l'éclairage des choses. (M.P., p.134)

Tout comme le peintre impressionniste, Laforgue s'emploie à voir comme on voit réellement, à traduire la première perception, à recevoir sans l'intermédiaire du conscient, mais seulement de l'inconscient. J.A. Hiddleston note que le jeu de lumière et d'ombre chez les impressionnistes est transposé chez Laforgue en cette dislocation de la prosodie que nous avons étudiée. Le résultat en est "une pensée poétique libérée des structures traditionnelles"⁶. "Les éclairs d'identité entre le sujet et l'objet, c'est le propre du génie." (M.P., p.141)

Pour les peintres, comme pour le poète, l'idéal est de créer du nouveau à partir d'une vision nouvelle du monde. Laforgue choisit donc d'incorporer des détails particuliers à ses poèmes et de les joindre pour créer un ensemble. Il agence des images contrastantes à l'aide d'une syntaxe fragmentée. Un lien est ainsi créé et une valeur métaphorique apparaît. Ces mécanismes peuvent être vus comme l'équivalent du traitement par les impressionnistes de la lumière qui baigne tout le tableau. Les Derniers vers

⁶. J.A. HIDDLESTON, Essai sur Laforgue et les Derniers Vers, Lexington, Kentucky, French Forum Publishers, 1980, p.31.

sont en effet composés d'impressions, de lumière qui éclaire l'objet, et d'une certaine atmosphère: "c'est-à-dire, poétiquement, la totalité des pensées, des souvenirs, des références et des propos qui rendent la perception irréductiblement personnelle"⁷. Les chocs entre les images et dans le rythme suggèrent les impressions liées entre elles.

La description et l'analyse de tableaux impressionnistes est donc un exercice bénéfique qui a incité le poète à penser à des équivalences dans le domaine poétique (images contrastantes, syntaxe fragmentée, etc.).

Libération de l'image

Dans Des Fleurs de bonne volonté, et surtout dans les Derniers vers, un système d'images et de symboles est bâti par le poète pour établir une continuité à l'intérieur des recueils, et surtout à l'intérieur du deuxième. L'espoir et la déception qu'apporte la relation de couple constituent l'élément central de l'évocation poétique:

Vous ne m'aimeriez pas, voyons,
 Vous ne n' [sic] aimeriez pas plus,
 Pas plus, entre nous
 Qu'une fraternelle Occasion?...
 ("Sur une défunte", p.307)

Les images construites autour de ce thème central se rapportent toutes les unes aux autres. Les ruptures de ton ou de pensée à l'intérieur de ce recueil, ruptures dont

⁷. Pierre REBOUL, Laforque, Paris, Hatier, 1960, p.119-120.

nous avons parlé, se font dans le contexte d'une unité primordiale des images.

La cohérence des textes en vers libres est donc assurée par un système homogène d'images, système qui d'ailleurs déborde les textes et les lie entre eux. Ces images juxtaposées acquièrent par apposition une valeur métaphorique. Les images incorporent aussi un sentiment d'ennui, en partie provoqué par les souvenirs passés, ainsi que les composantes de l'automne qui se rapportent à ce sentiment. La métaphore se développant, nous pouvons parler de métaphores filées à travers les textes.

Parmi les images, des éléments concrets sont utilisés pour traduire l'abstrait des émotions, des sentiments, et des souvenirs quelquefois contradictoires. Dans les Derniers vers, il s'agit souvent de souvenirs et d'impressions. Spinoza, dans L'Ethique, livre étudié de près par Laforgue, explique le phénomène de la mémoire :

Mémoire. Elle n'est en effet, rien d'autre qu'un certain enchaînement d'idées enveloppant la nature de choses qui sont en dehors du corps humain, enchaînement qui se fait dans l'esprit selon l'ordre et l'enchaînement des affections du corps humain.⁸

De plus, pour Spinoza, l'homme est toujours soumis aux passions et il y obéit⁹. Les souvenirs réapparaissent donc

⁸. SPINOZA, L'Ethique, traduction de Roger CAILLOIS, Paris, Gallimard, 1954, p.102.

⁹. Ibid., p.249.

dans la conscience grâce à la mémoire, mais il existe aussi un lien intime entre les souvenirs et le rêve.

Ces phénomènes constituent une partie fondamentale du processus poétique laforguien. Les mots jaillissent maintenant les uns à partir des autres. Les scènes évoquées dans les Derniers vers, sur un ton qui oscille entre l'ironie, la comédie et la tragédie, le sont dans la recherche d'une manière de cerner et d'exprimer des réflexions sentimentales qui se révèlent aussi existentielles et métaphysiques.

L'emploi des images met en valeur l'impression première et l'inconscient. L'inconscient, au sens de Hartmann, est une notion clef pour Laforque qui parle de "la rage de se connaître - de plonger sous sa culture consciente vers «l'Afrique intérieure» de notre Inconscient domaine" (vers 1885-6, F.V., p.103). Laforque a lu La Philosophie de l'Inconscient de Hartmann attentivement, et pour ce dernier, l'homme reçoit et subit ses impressions. De plus, la production esthétique a sa source dans l'Inconscient¹⁰. Laforque cherche donc à tirer de cette théorie une forme poétique nouvelle. La multiplicité des impressions subies doit se refléter dans le texte poétique.

¹⁰. François RUCHON, Jules Laforque, Genève, Albert Ciana, 1924, p.53 n.2.

Nous parlons d'"image" dans le sens de rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées (en reprenant la définition de Pierre Reverdy, cité par André Breton dans le Manifeste du surréalisme). L'image est une création de l'imagination ou de l'esprit. Son et rythme appellent le mot qui, à son tour, guide l'idée.

Pour Pierre Caminade, l'image est une "création pure de l'esprit, un donné de l'imagination libre, de l'inconscient, de l'irrationnel", alors que la métaphore résulte d'une "recherche à laquelle prennent part une sensibilité et une imagination, contrôlées par l'esprit critique du poète"¹¹. Les deux termes d'image et de métaphore possèdent une certaine similitude, mais la différence qui nous intéresse dans le cas de Laforgue porte sur le processus même de création. L'élaboration de la métaphore qui procède d'une analogie ou d'une ressemblance plus évidente, provient d'un processus plus volontaire que celui de la découverte de l'image. Etant donné que Laforgue cherche à explorer l'inconscient par des associations libres de mots, le terme d'image nous semble plus juste ici. Cependant, certaines images acquerront une valeur métaphorique.

¹¹. Pierre CAMINADE, Image et métaphore, Paris, Bordas, 1970, p.135-136.

Juxtaposition d'images

Nous avons étudié le discontinu et le collage au niveau de la syntaxe, mais ce phénomène semble aussi exister au niveau des images contrastantes juxtaposées. Lorsque le locuteur se réfère à lui-même et lorsqu'il évoque la femme, il emploie une grande variété d'images.

La représentation du locuteur et de sa place dans le poème demeurent une préoccupation des Fleurs aux Derniers vers. Dans le premier recueil, le locuteur semble plus près d'une situation dramatique, alors que dans le deuxième, la distanciation ironique est plus évidente. Clive Scott caractérise le langage métalinguistique des Derniers vers en parlant d'un langage du sujet au deuxième degré ("Bref, j'allais me donner d'un") et d'un sujet au premier degré ("Je vous aime"). Ce langage au deuxième degré peut être qualifié de métalinguistique puisqu'il articule un autre langage¹². L'auto-citation fait donc aussi partie du discours poétique de Laforgue.

Le ton des Fleurs apparaît plus léger. Dans le premier poème, "Avertissement" (p.193), le locuteur s'annonce "Bonne girouette aux trent'six saisons". Dans "Mettons le doigt sur la plaie" (p.196), il se présente comme un "Ariel qui a honte". Il se veut aussi "desperado" ou "colon vague et pur" ("Albums", p.219) au Far-West pour pouvoir oublier

¹². Clive SCOTT, Vers libre, Oxford, Clarendon Press, 1990, p.232.

ses soucis. Lorsqu'il se présente comme "colonie de cellules" (p.229), ou polypier, il se trouve "certaine polypièrre" et rejoint ainsi la situation amoureuse. A première vue, toutes ces variantes peuvent porter à confusion¹³. Cependant, en réalité, elles révèlent différentes facettes de l'expérience du locuteur.

Dans "Dimanches" (p.284), le locuteur apparaît dans la dernière strophe du poème pour se conseiller d'acheter de l'ellébore (p.286). Dans le poème X (p.306), c'est le fou: "Le fou sans feux ni lieux". Ces références permettent de ne pas perdre de vue la distanciation contenue dans ces textes ainsi que leur caractère métatextuel:

Il faut trouver d'autres thèmes,
Plus mortels et plus suprêmes.
("Simple agonie", p.293)

Le locuteur renvoie aux thèmes comme tels de tous les textes des Derniers vers, thèmes qui sont mis en évidence, ce qui contribue à la multiplicité du texte.

Cependant, la multiplicité est surtout présente au niveau des juxtapositions. Laforgue creuse l'inconscient pour définir la femme:

O géraniums diaphanes, guerroyeurs sortilèges,
Sacrilèges monomanes!
Emballages, dévergondages, douches! O presses

¹³. Dans le poème "Esthétique" (p. 205), le locuteur affirme sa multiplicité, et dans ce cas, nous commençons à sentir ce deuxième degré du sujet:

Et vais m'arlequinant des défroques
Des plus grands penseurs de chaque époque...

Des vendanges des grands soirs!
 Layettes aux abois,
 Thyrses au fond des bois!
 Transfusions, représailles,
 Relevailles, compresses et l'éternelle potion,
Angelus! n'en pouvoir plus
 De débâcles nuptiales! de débâcles nuptiales!...
 (sans titre, p.305)

Dans ces juxtapositions, les images de fleurs, de combats, de vendanges sont mélangées en associations phonétiques et sémantiques multiples.

Le long développement de la théorie de la métaphore de Paul Ricoeur est éclairant à plusieurs égards. Il commence son étude avec les trois idées d'Aristote à ce sujet: l'idée d'écart par rapport à l'usage ordinaire, l'idée d'emprunt à un autre domaine, et l'idée de substitution¹⁴. Pour sa part, il soutient que:

L'analogie sémantique de la métaphore est à placer entre l'analogie extra-linguistique et logique du symbole et l'analogie infralinguistique et perceptive de la synésthésie.

Puis il ajoute:

le n'est pas littéral accompagne le est métaphorique¹⁵

Son analyse se poursuit avec un examen de la tension ainsi créée entre le sujet principal et le sujet secondaire, l'interprétation littérale et l'interprétation métaphorique

¹⁴. Paul RICOEUR, La Métaphore vive, Paris, Seuil, 1975, p.30.

¹⁵. Ibid., p.236 et 271.

et ainsi à l'intérieur de la fonction copule (identité et différence)¹⁶.

Les jeunes femmes peuvent être prises en charge par différents personnages, ce qui leur attribue une dimension plus universelle, mais également plus mythologique: Antigone (p.197), Isis (p.259), et toujours la Lune. Dans le poème "La vie qu'elles me font mener" (p.245), toute une gamme de personnages défile dans le contexte négatif du "pas moi":

Pas moi, despotiques Vénus
 Offrant sur fond d'or le Lotus
 Du Mal, coiffées à la Titus!
 Pas moi, Circées
 Aux yeux en grand deuil violet comme des pensées!
 Pas moi binious
 Des Papesses des blancs Champs-Élysées des fous

Dans les Derniers vers, la femme est associée à Vénus et à d'autres personnages mythologiques (p.290). Elle devient ainsi une image construite de différents éléments, dépendant de l'expérience traduite, et cette pluralité contribue à la multiplicité générale du texte.

Images récurrentes

Le système d'images récurrentes commence avec les titres des textes. Le titre est toujours contenu dans le texte même, pas nécessairement dans les mêmes mots, mais il est toujours reconnaissable. Dans "L'Hiver qui vient", par exemple, nous trouvons le vers: "C'est l'Hiver bien connu

¹⁶. Ibid., p.311.

qui s'amène" (p.280). Dans "Pétition", le texte ne comprend pas le mot comme tel, mais plutôt la représentation de la pétition: "Mon Dieu, que l'Idéal / La dépouillât de ce rôle d'ange!" (p.291).

Les images récurrentes au sujet de la femme la rapprochent d'objets comme "ma console" et "Mon Acropole!" (p.213). La Femme est caractérisée de "cru, quotidien, et trop voyant Présent" (p.196) qui se transforme en "bateau parti" (p.196). La fleur est traditionnellement associée à la femme:

Quel lys sut ombrager ma sieste?
C'était (ah ne sais plus comme!) au bois trop sacré
Où fleurir n'est pas un secret.
(p.216)

La femme est représentée par "des fleurs diversement mises" qu'il faut "cueill[ir] sans espoirs et sans drames" (p.254). Dans les Derniers vers, la femme est évoquée en rapport à une fleur spécifique, "idéale violette" (p.288). Certaines fleurs spécifiques deviennent donc des métaphores du rôle de la femme.

Dans son livre Models and Métaphors¹⁷, Max Black présente quatre théories au sujet du fonctionnement de la métaphore. La première veut que la métaphore soit une substitution, ce que Black réfute en montrant que la métaphore contient deux sujets (un sujet principal et un

¹⁷. Max BLACK, Models and Metaphors, Ithaca N.Y., Cornell University Press, 1966 (1962).

sujet subsidiaire). Chez Laforgue, nous avons bien la femme et la fleur spécifique.

La deuxième théorie affirme que la métaphore est un exemple de catachrèse, car elle emploie un mot dans un nouveau sens, et cela pour remédier à un manque. Or, pour Black, les sujets ne sont pas simplement des "choses", mais plutôt des "systèmes de choses" avec leurs connotations. Le mot ne peut pas fonctionner à l'extérieur de son système. La troisième théorie présente la métaphore comme comparaison elliptique. Black démontre qu'il n'existe pas d'explication du fait que certaines métaphores sont justes, et que d'autres ne fonctionnent pas. Le critique soutient plutôt la théorie de la métaphore comme interaction entre deux sujets:

The metaphor selects, emphasizes, suppresses and organizes features of the principal subject by implying statements about it that normally apply to the subsidiary subject.¹⁸

Dans le cas des fleurs, non seulement existe-t-il une interaction entre le lys ou la violette et la femme, mais différentes fleurs représentent différentes expériences, et en même temps, elles sont toutes reliées entre elles.

Lorsqu'il est question des rapports entre l'homme et la femme, l'aspect sexuel entre en ligne de compte et cet

¹⁸. Ibid., p.44. "La métaphore sélectionne, supprime et organise les caractéristiques du sujet principal en impliquant des affirmations à son sujet qui s'appliquent normalement au sujet subsidiaire."

aspect est représenté par une série d'images religieuses. Dans cette évocation, il s'agit de souvenirs et d'émotions qui ressurgissent de la mémoire consciente ou inconsciente.

D.J. Abraham affirme que l'objet de la sensation se confond avec la sensation même dans cette poésie¹⁹, c'est dire, dans le cas qui nous occupe, que la femme se confond avec le sentiment amoureux. En résulte cette imagerie religieuse chargée de transmettre la réalité ou le mystère sexuel. Et comme il n'existe pas une image spécifique pour traduire la réalité sexuelle, une série d'images en corrélation apparaît.

Nous avons déjà noté le "baptême" (p.194, qui consiste à "attirer un «Je vous aime»!") qu'est l'expérience amoureuse dans les Fleurs. Cette expérience est évoquée en termes de communion dans "Célibat, célibat, tout n'est que célibat" ("Prenez! ceci est ma chair!", p.221), ainsi que dans le poème "Dimanches" (p.257), où il est question de "cette hostie féminine en si vierge et si destructible chair", images qui réapparaissent dans le deuxième recueil (p.300). Dans "Le Bon apôtre" (p.223), les "chairs de soeurs" sont apposées aux "ciboires de bonheur", et référence est faite au mystère de la femme, qui est à mettre en parallèle avec le mystère religieux dans l'oeuvre de Laforgue.

¹⁹. D.J. ABRAHAM, "L'Héritage de Jules Laforgue", Revue de littérature comparée, vol.43, n.1, janvier-mars 1969, p.59.

Dans les Derniers vers, nous trouvons des "communiantes en blanc" (p.287) et "cette Grand'Messe" (p.289). Ici, l'expérience amoureuse se conjugue aussi avec la mort, mort qui devient un élément naturel dans le contexte religieux:

Et voyez comme on tremble
 Au premier grand soir
 Que tout pousse au désespoir
 D'en mourir ensemble!
 ("Dimanches", p.288)

Et alors, le grand Suicide, à froid,
 Et leur Amen d'une voix sans Elle
 ("Pétition", p.291)

Lorsque la mort est vue comme définissant la vie, les problèmes métaphysiques s'ajoutent à la polyphonie des images:

Elle s'éteint, elle s'éteint,
 La divine Rosace
 A voir vos noces de sexes livrés à la grosse,
 Courir en valsant vers la fosse
 Commune!... Pauvre race!
 ("Pétition", p.290)

Le religieux et la mort sont alors conjugués dans le contexte amoureux. Ces divers domaines se rejoignent dans le collage des images contenant des éléments récurrents.

Concrétisations et associations métonymiques

Selon Husserl, toute conscience est conscience de quelque chose; l'intentionnalité du sujet est surgissement de l'objet²⁰. Le sujet et l'objet se confondent dans la

²⁰. Cité dans Pierre CAMINADE, op. cit., p.39.

perception juste et Laforgue tente de traduire cette façon de percevoir dans une nouvelle poésie qui en tiendrait compte. Michèle Hannoosh explique sa tentative par le biais de l'influence de la "psychophysique". Cette science est analysée par Helmholtz, dont Laforgue connaissait les travaux, et elle intéressait Charles Henry, grand ami de notre poète. Cette science est décrite par Fechner en 1860 comme l'étude de la nature de la perception, du rapport entre certains phénomènes et certains états d'esprit, ou plus précisément entre un stimulus extérieur et une réaction perceptuelle ou mentale. Laforgue cite le nom de Fechner dans les Mélanges posthumes (p.141-2): "la loi de Fechner, la perception des différences décroissant en raison inverse des intensités".

La psychologie positiviste avait ensuite développé certaines implications de cette théorie. On reconnaît alors un phénomène comme l'interaction entre l'observateur et la chose observée; le matériel et le mental sont donc deux versants correspondants de la même réalité. L'impression perçue qui résulte de la fusion de l'objet externe et du sujet devient l'essence même de l'expérience²¹.

La conscience du dimanche et de l'automne amène d'abord la représentation de toutes les composantes qui y sont métonymiquement rattachées. En lisant Des Fleurs, on

²¹. Michèle HANNOOSH, "The Poet as Art Critic: Laforgue's Aesthetic Theory", Modern Language Review, 1979, vol.79, n.3, p.557.

remarque tout de suite qu'un grand nombre de poèmes possèdent le même titre: Dimanches. En fait, Laforgue attribue ce titre à treize des cinquante-six poèmes qui constituent ce recueil. Dans les différents poèmes portant ce titre, l'ennui du dimanche est associé à d'autres éléments qui deviennent une représentation symbolique de cette journée. La pluie, par exemple, est un élément qui y est rattaché. Les éléments concrets surgissent de la journée archétypique d'ennui:

Je m'ennuie natal! je m'ennuie,
 Sans cause bien appréciable
 Que bloqué par les boues, les dimanches, les pluies,
 En d'humides tabacs ne valant pas le diable.
 ("Dimanches", p.218)

L'automne apparaît à plusieurs reprises dans Des Fleurs, mais sans pour autant occuper une place prédominante parmi les images. Dans le poème intitulé "Le Brave, le brave automne" (p.233), le vent (p.235), la neige, la pluie, toutes des composantes attendues de l'automne sont évoqués. Dans "Petites misères d'octobre" (p.224), "Les Usines, cent goulots fumant vers les ciels..." créent un paysage visuel monotone et même triste et désolant.

Dans "L'Hiver qui vient" des Derniers vers, divers éléments, dont la pluie, le son des cors, le soleil déclinant, les feuilles mortes, la rouille, et la toux, font partie du tableau créé:

Blocus sentimental! Messageries du Levant!...
 Oh, tombée de la pluie! Oh! tombée de la nuit,

Oh! le vent!...
 La Toussaint, la Noël et la Nouvelle Année,
 Oh, dans les bruines, toutes mes cheminées!...
 D'usines...
 (p.279)

Toutes les manifestations concrètes de l'automne sont évoquées et juxtaposées:

C'est la toux dans les dortoirs du lycée qui rentre,
 C'est la tisane sans le foyer,
 La phtisie pulmonaire attristant le quartier,
 Et toute la misère des grands centres.
 (p.281)

Le troisième et le quatrième poèmes des Derniers vers sont tous deux intitulés "Dimanches". Cette fois, à ce jour d'ennui s'associent Walkyries, vent et cloches:

La grand vent bâillonné,
 S'endimanche enfin le ciel du matin.
 Et alors, eh! allez donc, carillonnez,
 Toutes cloches des bons dimanches!
 (p.284)

L'image visuelle se transforme en image littéraire, c'est-à-dire, qu'elle contient un deuxième sens; le décor acquiert une valeur métaphorique, car la contiguité se transforme en similarité. Cette nouvelle fonction de l'image devient une attestation d'un sens ou d'une analogie supplémentaire:

Ce soir un soleil fichu gît au haut du coteau
 Gît sur le flanc, dans les genêts, sur son manteau
 [...]
 Et il gît là, comme une glande arrachée dans un cou
 (p.279-280)

Nous observons que les sentiments de mélancolie et de spleen sont alors concrétisés à travers la représentation de l'automne et des dimanches. De cette façon sont combinés

divers éléments de nature différente (les émotions, le visuel et les souvenirs). Le coucher du soleil est également sentiment de mélancolie et d'ennui. Les images contrastantes servent à traduire l'abstrait des émotions. Plus important que l'automne et ses éléments constitutifs, qui ne prédominent pas comme images visuelles dans Des Fleurs, est le sentiment de spleen que ces éléments provoquent:

Puis rien ne saurait faire
Que mon spleen ne chemine
Sous les spleens insulaires
Des petites pluies fines...
("Le Brave, le brave automne", p.233)

Le dimanche est clairement associé à l'ennui:

Dimanches citoyens
Bien quotidiens
De cette école à vieux cancans, la vieille Europe,
Où l'on tourne, s'en tricotant des amours myopes...
("Dimanches", p.207)

Enfin, dans "Dimanches" (p.257), l'automne fait surgir des souvenirs qui conduisent à la mélancolie:

Oh! l'automne, l'automne!
Les casinos
Qu'on abandonne
Remisent leur piano!...

Ces éléments concrets réapparaissent dans les Derniers vers pour traduire le spleen du présent:

Le grand vent se lamente aussi,
[...]
Car tout est misère, tout est automne,
Tout est endurci et sans merci.
("Sur une défunte", p.309)

Chez Laforgue, se combinent le sensible, l'affectif et le mental dans les évocations poétiques:

Les sous-bois ne sont plus qu'un fumier de feuilles
mortes;
Feuilles, folioles, qu'un bon vent vous emporte
[...]
C'est la saison, c'est la saison, la rouille envahit
les masses
("L'Hiver qui vient", p.280)

Les éléments constitutifs de l'automne des Derniers vers sont descriptifs, et se transforment en métaphores ou symboles concrets. Avec la métaphore, le dénotatif devient connotatif. L'ennui et même la mort sont représentés par les sons de cors, les couchers de soleil, la pluie, les feuilles mortes, et autres signes. Cela évoque, dans un deuxième temps, la solitude et la misère de la ville. Toutes ces représentations symboliques font partie de ce que Ezra Pound a nommé logopoeia, ou la danse de l'intellect entre les mots²². Pour ce dernier, Laforgue est inventeur de logopoeia dans ses Derniers vers²³. Pound explique ce phénomène de la manière suivante:

it [logopoeia] employs words not only for their direct meaning, but it takes count in a special way of the habits of usage, of the context we expect to find with the word, its usual concomitants, of its known acceptances, and of ironical play. It holds the aesthetic content which is peculiarly the domain of verbal manifestation, and cannot possibly be contained in plastic or in music.²⁴

²². Ezra POUND, Literary Essays of Ezra Pound, Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1979 (1918), p.25.

²³. Ibid., p.33.

²⁴. Ibid., p.25.

"Elle <la logopoeia> emploie les mots non seulement pour leur signification directe, mais, d'une manière particulière, elle considère les habitudes de l'usage, le contexte dans lequel nous

Cette association plus libre entre les mots permet justement la combinaison libre de l'affectif, du sensible et du concret. Les données comparées peuvent être plus éloignées et plus justes.

Dans ces poèmes de Laforgue, comme le note Albert Béguin, il existe un rapport conflictuel entre le rêve et la vie quotidienne²⁵. Le premier vient interrompre la deuxième et vice versa, ce qui crée un élément de conflit et même d'ironie. Cela est évident dans les Derniers vers, où le rêve joue un rôle important. L'homme moderne vit alors dans un dualisme insurmontable, puisque sa conscience trop lucide ne lui permet pas de demeurer uniquement dans le rêve.

Le nouvel intérêt de Laforgue pour les images et les impressions immédiates entre dans le projet des symbolistes tel qu'il fut décrit par Jean Dornis. Ce dernier affirmait qu'après le sentiment (romantiques), la sensation (parnassiens), et l'étrange (décadents), les symbolistes recherchaient une autre poésie:

[...] le "moi" pris dans sa compréhension la plus vaste, le "moi" de tous, traduit dans des formes

nous attendions à trouver le mot, ses concomitants habituels, ses significations connues, ainsi que le jeu ironique. Elle détient le contenu esthétique qui est en particulier le domaine de la manifestation verbale, et ne peut pas être contenue en art plastique ou en musique."

²⁵. Albert BEGUIN, L'Ame romantique et le rêve, Paris, José Corti, 1963, p.389.

assez générales pour que chacun s'y mire, un état de conscience ou un paysage: descendre jusqu'à la source du moi, vivre le sentiment de la Nature.²⁶

Le système d'images qui se construit du début à la fin des Derniers vers se révèle conséquent:

Ainsi le langage imagé se révèle dans sa triple détermination, rythmique, sonore et signifiant, comme élan, puissance organisatrice de passage, principe de circulation multiple dans l'immanence, force de liaison.

Le rythme apparaît donc comme l'aspect dynamique, temporel et liant de l'image; le sens, comme la cristallisation fragile d'un rythme en perpétuel mouvement.²⁷

Bien que l'interférence de différentes prosodies et de différentes structures constitue une des bases des textes en vers libres, la reprise interne de mots et d'expressions, et la reprise d'images provenant d'un même paradigme y constituent une union servant à équilibrer le texte d'une manière nouvelle et donc à lui donner une nouvelle cohérence. Ce nouvel équilibre a représenté la nouvelle et ultime conception de la poésie de Jules Laforgue.

²⁶. Jean DORNIS, La Sensibilité dans la poésie française (1885-1912), Paris, Arthème Fayard, 1912, p.106.

²⁷. J. GARELLI, cité dans Pierre CAMINADE, op. cit., p.47.

Le poète révolutionne la poésie en exploitant ses propres écarts par rapport aux conventions de la poésie. Jules Laforgue préconise la rupture et le discontinu au niveau de la versification, de la syntaxe, et de la sémantique. Il cherche d'abord une nouvelle essence de la poésie. Dans ce sens, l'écart est moins infraction que détour (une autre façon de procéder pour arriver au but). Théophile Gautier décrivait le style de décadence de la façon suivante:

<...> style ingénieux, compliqué, savant, plein de nuances et de recherches, reculant toujours les bornes de la langue, empruntant à tous les vocabulaires techniques, prenant des couleurs à toutes les palettes, des notes à tous les claviers, s'efforçant à rendre la pensée dans ce qu'elle a de plus ineffable, et la forme en ses contours les plus vagues et les plus fuyants, écoutant pour les traduire les confidences subtiles de la névrose, les aveux de la passion vieillissante qui se déprave et les hallucinations bizarres de l'idée fixe tournant à la folie.¹

La dernière partie de cette citation nous révèle qu'il s'agit du style de Charles Baudelaire; cependant, les qualifications du début peuvent s'appliquer aussi à celui de Laforgue.

¹. Théophile GAUTIER, "Charles Baudelaire", Portraits et souvenirs littéraires, Paris, Michel Lévy, 1875, p.171

Jules Laforgue peut être vu comme un poète essentiellement lyrique, mais son lyrisme est un lyrisme nouveau qui traduit un déséquilibre entre une vision sentimentale et une vision intellectuelle de la vie. Ce lyrisme apparaît conscient de lui-même et il est parsemé d'ironie. Le poète n'éprouve plus le besoin de s'exprimer à travers le grand alexandrin, mais cherche au contraire d'autres techniques, notamment un vers libre, pour exprimer ce nouveau lyrisme. Comme dit Jakobson, "l'évolution de la forme poétique se produit grâce à des glissements dans les relations mutuelles des divers éléments du système."²

Dans la troisième période de son écriture, Laforgue se concentre sur l'expérience poétique comme expérience du dedans et du dehors. Le rôle de l'art est d'exprimer l'inconscient, et surtout l'anarchie même de la vie. Le vers libre devient un moyen efficace et nouveau pour ce faire. Néanmoins, à travers le vers libre, il existe une certaine volonté de garder une régularité dans le vers, même si ce n'est qu'une apparente régularité. La rupture du poète avec son passé n'est donc pas complète.

Laforgue est un précurseur dans le domaine de la versification. Il revient à la segmentation son - sens, mais la valeur du E muet n'est pas toujours évidente dans ce vers qui n'est plus compté. Par contre, la répétition de

². Roman JAKOBSON, Huit Questions de poétique, Paris, Seuil, 1977, p.81.

mots et la reprise anaphorique permettent la liberté créatrice dans ce vers qui reflète souvent la monotonie et le spleen. D'ailleurs, le poète, même dans sa première période, a toujours privilégié les répétitions et les structures anaphoriques qui l'aidaient à construire ses textes à travers une pensée associative, moins logique que celle de la poésie philosophique de son époque. Dans cette première période, on se souvient que le poète s'éloignait de l'impersonnalité philosophique et cherchait une forme qui soit plus à l'échelle de l'individu et de son angoisse existentielle.

Le rythme de la parole est mis de l'avant dans le vers libre, et les vers de longueurs divergentes sont chargés d'évoquer le mouvement. On se rappelle que déjà dans sa deuxième période, période de la chanson populaire, bien que le poète semblât s'attacher au rythme de la chanson, en réalité, il exprimait le rythme spontané et quelquefois hésitant du langage oral.

Dans la poésie de Laforgue, le discontinu et les ruptures deviennent des facteurs fondamentaux. Ils conduisent à des collages, d'abord prosodiques, et ensuite sémantiques. Les mécanismes de transformation de textes poétiques sont conçus, paradoxalement, pour traduire une unité entre le sujet et l'objet, entre l'observateur et la chose observée.

Ce vers essentiellement allusif est composé d'images défilantes qui expriment les opposés du quotidien et de l'éternel. La poésie de Laforgue devient, en fin de compte, une poésie de la modernité. La poésie du Sanqlot de la terre était surtout une poésie d'imitation de divers auteurs, avec néanmoins certaines innovations. Cette poésie présentait un "je" qui n'était pas sujet abstrait, mais bien marque de la sincérité qui ne pouvait s'exprimer, paradoxalement, qu'à travers une légère ironie. Le poète employait un langage courant et non un langage transcendant pour exprimer la réflexion intérieure qui laissait passer l'émotif.

La poésie de la période des Complaintes apparaissait une poésie riche en influences populaires (la chanson et le parler). Elle reprenait un concept que le poète avait commencé à explorer au moment du Sanqlot au niveau des coupes: le concept de la diversité formelle. Au moment des Complaintes, la diversité est expérimentée au niveau de différents mètres et de la composition strophique. Une alternance entre un style lyrique et un style prosaïque renforce la dissonance de cette période. De plus, les refrains permettent une deuxième voix et ainsi une bivocalité. La distorsion du vers et de la syntaxe sont alors les principaux éléments qui mettent en oeuvre la désacralisation de la littérature.

La poésie des Derniers vers devient une poésie réellement nouvelle et innovatrice. La reprise anaphorique interne, la particularité structurale des vers isolés, les fragments repris, les fragments modifiés, l'effacement de liens logiques, tous contrebalancés par une cohérence composée de rimes, assonances, images juxtaposées, images récurrentes composent cette poésie qui apparaît une combinaison du sensible, de l'affectif et du mental.

Le vers libre présente et représente donc la cacophonie du monde moderne, et cela même dans la syntaxe. Elle est développée à travers la citation de vers antérieurs combinée avec des vers retravaillés et de nouvelles créations. Cette syntaxe fragmentée prend en charge un texte-tissu d'impressions disparates. Ce collage peut être décrit comme un impressionnisme verbal qui cherche à souligner la pensée naissante. La discontinuité des formes est alors valorisée.

La littérature, après que ses conventions ont été poussées à l'excès dans leur artificialité, reprend son statut de littérature, mais littérature autre et clairement nouvelle avec une nouvelle cohérence. La sensibilité est maintenant chargée de suggérer plutôt que de dire, et les impressions naissantes constituent la base de la poésie des Derniers vers. Les images apparemment

contradictaires se transforment souvent en métaphores dans
une harmonie nouvelle.

FIN

BIBLIOGRAPHIE

I. - OEUVRES DE JULES LAFORGUE

- Derniers vers, Toronto, University of Toronto Press, 1965 (introduction et notes de Michael Collie et J.M. L'Heureux).
- Feuilles volantes, Paris, Le Sycomore, 1981
- Lettres à un ami (Gustave Kahn), Paris, Mercure de France, 1941.
- Mélanges posthumes, Paris, Genève, Slatkine, collection "Ressources", 1979.
- Moralités légendaires, Paris, Gallimard, 1977 (édition présentée, établie et annotée par Pascal Pia).
- Moralités légendaires, Genève, Droz, 1980 (édition critique de Daniel Grojnowski).
- Oeuvres complètes, Paris, Mercure de France, 1925 et 1930.
 - tome V Lettres II (1883-1887)
 - tome VI En Allemagne ("Berlin, la cour et la ville", "Une Vengeance à Berlin", "Agenda")
- Oeuvres complètes, tome I (1860-1883), Lausanne, L'Age d'Homme, 1986 (textes établis et annotés par Jean-Louis Debauve, Daniel Grojnowski, Pascal Pia et Pierre-Olivier Walzer avec la collaboration de David Arkell et Maryke de Courten).
 - "Tessa"
 - Premiers écrits
 - Premiers poèmes
 - Le Sanglot de la terre
 - Récits de jeunesse
 - "Pierrot fumiste"
 - Les Complaintes
 - Notes, lettres, agenda
 - Oeuvre graphique.
- Les Pages de la Guêpe (1879), Paris, Nizet, 1969 (textes publiés et annotés par Jean-Louis Debauve).

- Poésies complètes, Paris, Gallimard et Librairie Générale Française, 1970, (présentation, notes et variantes de Pascal Pia).
 - Les Complaintes
 - L'Imitation de Notre-Dame la lune
 - "Le Concile féerique",
 - Des Fleurs de bonne volonté
 - Derniers vers
 - Poèmes posthumes divers
 - Poèmes inédits
 - Fragments inédits.
- Stéphane Vassiliew, Vesénaz Près Genève, Pierre Cailler, 1946.

II - SUR JULES LAFORGUE

1. Thèses

LOPEZ, Katherine Theresa, Jules Laforque: From Decadent to Symbolist Poet, Boston College, Ph.D., 1977.

VERDIA, Sylvie Rybac Etude du vers libre dans l'oeuvre de ses créateurs, Toulouse, Thèse de 3e cycle, Université de Toulouse II, 1981.

2. Livres

ARHELL, David, Looking for Laforque, Manchester, Carcanet Press, 1979.

BETTS, Madeleine, L'Univers de Laforque à travers les mots, Paris, La Pensée Universelle, 1978.

BONNEFILS, Philippe, Mesures de l'ombre, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1987, p.153-181.

BRUNFAUT, Marie, Jules Laforque, les Ysaye et leur temps, Bruxelles, Brepols, 1961.

CHAUVELOT, (Dr.) R., Jules Laforque inconnu, Paris, Nouvelles Editions Debresse, 1973.

COLLIE, Michael, Jules Laforque, Londres, Université de Londres, The Athlone Press, 1977.

CUISINIER, Jeanne, Jules Laforque, Paris, Albert Messien, 1925.

DEBAUVE, Jean-Louis, Laforque en son temps, Neuchâtel, Editions de la Baconnière, 1972.

DUFOUR, Médéric, Etude sur l'esthétique de Jules Laforque, Paris, Léon Vanier, 1904.

DURRY, Marie-Jeanne, Jules Laforque, Paris, Seghers, "Poètes d'aujourd'hui", (1952) 1971.

EUROPE, numéro spécial "Jules Laforque", vol. 63, n.673, mai 1985.

FRANKLIN, Ursula, Exiles and Ironists, New York, Berne, Francfort, Paris, Peter Lang, 1988.

GUICHARD, Léon, Jules Laforque et ses poésies, Paris, Nizet, 1977.

- GROJNOWSKI, Daniel, Jules Laforque et l'"originalité", Neuchâtel, La Baconnière, 1988.
- HANNOOSH, Michele, Parody and Decadence; Laforque's Moralités légendaires, Columbus, Ohio State University Press, 1989.
- HIDDLESTON, James. A., Essai sur Laforque et les Derniers Vers, Lexington, Kentucky, French Forum Publishers, n.23, 1980.
- (éd.), Laforque aujourd'hui, Paris, José Corti, 1988.
- MAUCLAIR, Camille, Jules Laforque, Paris, Mercure de France, 1896.
- NEWMAN-GORDON, Pauline, Corbière - Laforque - Apollinaire ou le rire en pleurs, Paris, Nouvelles Editions Debresse, 1964.
- RAMSEY, Warren (éd.), Jules Laforque, Londres et Amsterdam, Feffer et Simons, 1969.
- REBOUL, Pierre, Laforque, Paris, Hatier, 1960.
- REVUE DES SCIENCES HUMAINES, numéro spécial "Jules Laforque", Lille II, n.178, 1980.
- RICHARD, Jean-Pierre, Pages, paysages, Paris, Seuil, 1984, p.39-51 et p.53-58.
- RUCHON, François, Jules Laforque, Genève, Albert Ciana, 1924.
- SAKARI, Ellen, L'Ecriture clownesque de Jules Laforque, Jyvaskyla, Jyvaskylan Yliopisto, 1983.

3. Articles

- ABASTADO, Claude, "La Glace sans tain", Littérature, n.27, octobre 1977, p.55-64.
- ABRAHAM, D.J., "L'Héritage de Jules Laforque", Revue de littérature comparée, vol.43, n.1, janvier - mars 1969, p.56-68.
- BERTRAND, Jean-Pierre, "Enjeux et figurations de la coupe chez Laforque", Etudes françaises, vol.27, n.1, printemps 1991, p.63-73.

- DOTTIN, Mireille, "Laforque fumiste: Salomé Floupette", Romantisme, 1989, n.64, p.17-28.
- FAVRE, Yves-Alain, "Laforque et l'art de la dissonance", L'Esprit nouveau dans tous ses états, Paris, Minard, 1986, p.15-25.
- GIARDINA, Calogéro, "Le Renouveau des clichés de langue dans les Moralités légendaires de Jules Laforque", Information littéraire, n.4, septembre-octobre 1991, p.7-15.
- GONTARD, Marc, "Rythme de la dérision et dérision du rythme dans la poésie de Jules Laforque", 4e Colloque d'Albi. Le Rythme., Université de Toulouse-le Mirail, Ecole normale d'Albi, 1983.
- GROJNOWSKI, Daniel, "La Poétique de Laforque", dans Critique, n. 237, fév. 1967, pp.254-265.
- "Poétique du vers libre", Revue d'histoire littéraire de la France, n.3, 1984, p.390-413.
- "Laforque fumiste: l'esprit de cabaret", Romantisme, n.64, 1989, p.5-15.
- HANNOOSH, Michèle, "The Poet as Art Critic: Laforque's Aesthetic Theory", Modern Language Review, 1979, vol.79, n.3, p.553-569.
- HOWE, Elisabeth, "Repeated Forms in Laforque", Nottingham French Studies, vol.24, n.2, octobre 1985, p.41-54.
- KING, Russel S., "Jules Laforque's Symbolist Language: Stylistic Anarchy and Aesthetic Coherence", Nottingham French Studies, vol. 15, n.2, novembre 1976, p.1-11.
- PAMART, Pierre, "Laforque et les mots", Vie et langage, n.229, 1971, p.182-188.
- RIFFATERRE, Michael, "La syllepse intertextuelle", Poétique 40, novembre 1979, pp.496-501.
- TAMINE-GARDES, Joëlle, "Le Jeu sur les strophes dans Les Complaintes de Jules Laforque", Mélanges de langue et de littérature française offerts à Pierre Larthomas, Paris, Ecole Normale Supérieure de Jeunes Filles, 1985.

III - AUTEURS DU-XIXe SIECLE

ACKERMANN, Louise, Oeuvres, Paris, Alphonse Lemerre, 1885.

AJALBERT, Jean, Mémoires en vrac au temps du symbolisme 1880-1890, Paris, Albin Michel, 1938.

BANVILLE, Théodore de, Stalactites, Paris, Alphonse Lemerre, 1873.

-Oeuvres de Théodore de Banville, v.6, 1845-1859, Paris, Alphonse Lemerre, 1892.

BAUDELAIRE, Charles, "De l'Essence du rire", Curiosités esthétiques; L'Art romantique, Paris, Garnier, 1962, p.241-263.

-Les Fleurs du Mal, Paris, Garnier-Flammarion, 1964.

BEAUNIER, André, La Poésie nouvelle, Paris, Mercure de France, 1902.

BECQ DE FOUQUIERES, L., Traité général de versification française, Paris, G. Charpentier, 1879.

BOURGET, Paul, "Charles Baudelaire, III: Théorie de la décadence", Essais de psychologie contemporaine, Paris, Plon, 1901, vol.1.

CHAMPFLEURY, pseud. de FLEURY, Jules, Histoire de l'imagerie populaire, Paris, E. Dentu, 1869.

CITOLEUX, Marc, La Poésie philosophique au XIXe siècle: Lamartine, Paris, Plon - Nourrit et Cie, 1906.

COPPEE, François, Poèmes modernes, Paris, Alphonse Lemerre, 1869.

CORBIERE, Tristan, Les Amours jaunes, Paris, Albert Messein, 1931.

CROS, Charles, Le Coffret de santal, Paris, Gallimard, 1972.

DORNIS, Jean, La Sensibilité dans la poésie française (1885-1912), Paris, Arthème Fayard, 1912.

DUJARDIN, Edouard, Les Premiers poètes du vers libre, Paris, Mercure de France, 1922.

GAUTIER, Théophile, Souvenirs de théâtre, d'art et de critique, Paris, G. Charpentier, 1883.

-Portraits et souvenirs littéraires, Paris, Michel Lévy Frères, 1875.

-Emaux et camées, Paris, Gallimard, 1981.

GIRAUD, Albert, Pierrot lunaire, Paris, Alphonse Lemerre, 1884.

HARTMANN, Eduard von, Philosophy of the Unconscious, Westport, Connecticut, Greenwood Press Publishers, 1972.

HUGO, Victor, Oeuvres complètes, (Poésie II), Paris, Robert Laffont, 1985.

HUYSMANS, Joris-Karl, Oeuvres complètes, v. 5, Paris, G. Crès, 1928, avec Léon Hennique, "Pierrot sceptique", 1928.

KAHN, Gustave, Symbolistes et décadents, Paris, Léon Vanier, 1902.

-Premiers poèmes, précédés d'une étude sur le vers libre, Paris, Mercure de France, 1897.

LAHOR, Jean, Oeuvres choisies ("L'Illusion"), Paris, Librairie des annales, 1909.

LAMARTINE, Alphonse de, Méditations, Paris, Garniers frères, 1968.

LECONTE DE LISLE, Charles Marie, Poèmes antiques, Paris, Alphonse Lemerre, 1932.

MAC-NAB, Maurice, Les Chansons du Chat noir, Paris, Ménéstrel, 1892.

MALLARME, Stéphane, Propos sur la poésie, recueillis et présentés par Henri MONDOR, Monaco, Editions du Rocher, 1953.

MARTINON, Philippe, Les Strophes, Paris, Librairie ancienne, 1912.

NERVAL, Gérard de, Oeuvres, Paris, Garnier, tome premier, 1984.

RICHEPIN, Jean, La Chanson des queux, Paris, Eugène Fasquelle, 1928.

- "Les Noces de Pierrot", Théâtre chimérique, Paris, Charpentier, 1896.

RIMBAUD, Arthur, Oeuvres poétiques, Paris, Garnier-Flammarion, 1964.

SCHOPENHAUER, Arthur, Pensées et fragments, Paris, Félix Alcan, 1906 (20e édition).

SULLY PRUDHOMME, René François Armand, Oeuvres de Sully Prudhomme (Poésies 1865-1866), Paris, Librairie Alphonse Lemerre, 1910.

VERLAINE, Paul, Oeuvres poétiques complètes, Paris, Gallimard, 1962, "Pléiade".

VIGNY, Alfred de, Les Destinées, Genève, Librairie Droz, 1955.

IV - THEORIE ET CRITIQUE

ALLEMANN, Beda, "De l'ironie en tant que principe littéraire", Poétique 36, 1978.

ANGENOT, Marc, Glossaire pratique de la critique contemporaine, Ville LaSalle, Hurtubise, 1979.

BAKHTINE, Mikhaïl, La Poétique de Dostoïevski, Paris, Seuil, 1970.

BEGUIN, Albert, L'Ame romantique et le rêve, Paris, José Corti, 1963.

BENDA, Julien, Du Poétique, Genève et Paris, Editions des trois collines, 1946.

BENICHOU, Paul, Nerval et la chanson folklorique, Paris, José Corti, 1970.

BERRENDONNER, Alain, Eléments de pragmatique linguistique, Paris, Minuit, 1981.

BLACK, Max, Models and Metaphors, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1966 (1962).

BOUISSAC, Paul, Circus and Culture, Bloomington et Londres, Indiana University Press, 1976.

CAMINADE, Pierre, Image et métaphore, Paris, Bordas, 1970.

CASSOU, Jean, Pour la poésie, Paris, Corrèa, 1935.

CHARPENTIER, John, Le Symbolisme, Paris, Les Arts et le livre, 1927.

CITTI, Pierre, Contre la décadence, Paris, PUF, 1987.

CLOUARD, Henri, La Poésie française moderne des romantiques à nos jours, Paris, Gauthier-Villars, 1924.

COHEN, Jean, Le Haut langage, Paris, Flammarion, 1979.

-Structure du langage poétique, Paris, Flammarion, 1966.

-"Poésie et motivation", Poétique, n.11, 1972, p.432-445.

- CORNULIER, Benoît de, Théorie du vers, Paris, Seuil, 1982.
- "La strophe classique à la lumière des Contemplations", Revue des lettres modernes, Hugo 2, 1988, Paris, Minard, 97-134.
- DARNOI, Denis N. Kenedy, The Unconscious and Edouard Von Hartmann, La Haye, Martinus Nijhoff, 1967.
- DELAS, Daniel et FILLIOLET, Jacques, Linguistique et poétique, Paris, Larousse, collection "Langue et langage", 1973.
- DELOFFRE, Frédéric, Le Vers français, Paris, SEDES, 1969.
- DERRIDA, Jacques, La Dissémination, Seuil, 1972, "La Double séance", p.199-256.
- DUPRIEZ, Bernard, Gradus. Les Procédés littéraires, Paris, Union générale d'Editions, 1984.
- ELIOT, Thomas Stearns, Selected Essays, Londres, Faber et Faber, 1969 (1932).
- The Three Voices of Poetry, Londres, Cambridge University Press, 1953.
- FONAGY, Ivan, "L'information du style verbal", Linguistics, IV, 1964, pp.19-47.
- FONTANIER, Pierre, Les Figures du discours, Paris, Flammarion, 1977.
- FOWLER, Alistair, Kinds of Literature, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1982.
- FRYE, Northrop, Anatomy of Criticism, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1973 (1957).
- The Critical Path, An Essay on the Social Context of Literary Criticism, Bloomington et Londres, Indiana University Press, 1971.
- GANS, Eric, "Hyperbole et ironie", Poétique 24, 1975, p.488-494.
- GAUTHIER, Michel, Système euphonique et rythmique du vers français, Paris, Klincksieck, 1974.

- GENETTE, Gérard Introduction à l'architexte, Paris, Seuil, 1979.
- Palimpsestes, Paris, Seuil, 1982.
- GENETTE, Gérard et TODOROV, Tzvetan (éd.), Théorie des genres, Paris, Seuil, 1986.
- GRAMMONT, Maurice, Petit traité de versification française, Paris, Armand Colin, 1930.
- Le Vers français, Paris, Delagrave, 1937.
- GUIRAUD, Pierre, Essais de stylistique, Paris, Klincksieck, 1969.
- GUYAUX, André, Poétique du fragment, Neuchâtel, La Baconnière, 1985.
- HAMBURGER, Michael, The Truth of Poetry, Manchester, Carcanet New Press, 1982 (1969).
- HIR, Yves Le Esthétique et structure du vers français, Paris, P.U.F., 1956.
- HUTCHEON, Linda, The Canadian Postmodern, Toronto, New York, Oxford, Oxford University Press, 1988.
- IMBERT, Patrick, Roman québécois contemporain et clichés, Ottawa, Editions de l'Université d'Ottawa, 1983.
- JAKOBSON, Roman, Huit questions de poétique, Paris, Seuil, 1977.
- JANKELEVITCH, Valdimir, L'Ironie, Paris, Flammarion, 1964.
- JENNY, Laurent, "Structure et fonctions du cliché", dans Poétique 12, 1972, p.495-517.
- JOHNSON, Barbara, Défigurations du langage poétique, Paris, Flammarion, 1979.
- JONES, Louisa, Sad Clowns and Pale Pierrots, Lexington, Kentucky, French Forum Publishers, 1984.
- JONES, P. Mansell, "Influence of Walt Whitman on the origin of the "vers libre", Modern Language Review, XI, 1916, p.186-94.
- KIBEDI-VARGA, A., Les Constantes du poème, Paris, A. et J. Picard, 1977.

- KRISTEVA, Julia "Une Poétique ruinée", dans BAKHTINE, Mikhaïl, La Poétique de Dostoïevski, Paris, Seuil, 1970.
- La Révolution du langage poétique, Paris, Seuil, 1974.
- LAFORTE, Conrad, Poétiques de la chanson traditionnelle française, Québec, Presses Universitaires Laval, 1976.
- Survivances médiévales dans la chanson folklorique, Québec, Presses de l'université Laval, 1981.
- LEMAIRE, Michel, Le Dandysme de Baudelaire à Mallarmé, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, et Paris, Klincksieck, 1978.
- LEYMARIE, Jean, L'Impressionnisme, Genève, Albert Skira, 1955.
- LUNDQUIST, Lita, L'analyse textuelle, Paris, CEDIC, 1983.
- MAKARIUS, Laura, "Clowns rituels et comportements symboliques", Diogenes, n.69, 1970, p.47-74.
- MAZALEYRAT, Jean, Eléments de métrique française, Paris, Armand Colin, 1974.
- Pour une étude rythmique du vers français moderne, Paris, Minard, 1963.
- MESCHONNIC, Henri, "Pour la poétique", Langue française, n.3, septembre 1969, p.14-31.
- MICHAUD, Guy, Message poétique du symbolisme, Paris, Nizet, 1947.
- MORIER, Henri, Le Rythme du vers libre symboliste, Genève, Les Presses Académiques, 1943.
- Dictionnaire de poétique et de rhétorique, Paris, PUF, 1981 (1961).
- MUECKE, D.C., The Compass of Irony, Londres, Methuen, 1969.
- PEARCE, Richard, Stages of the Clown, Londres et Amsterdam, Faffer et Simons, 1970.
- PIERROT, Jean, L'Imaginaire décadent (1880-1900), Paris, P.U.F., 1977.

- POUND, Ezra, Literary Essays of Ezra Pound, Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1979 (1918).
- RICHARD, Noël, A l'Aube du symbolisme, Paris, Nizet, 1961.
- RICOEUR, Paul, La Métaphore vive, Paris, Seuil, 1975.
- RIFFATERRE, Michael, Essais de stylistique structurale, Paris, Flammarion, 1971.
- RIVIERE, Jacques, "Introduction", ALAIN-FOURNIER, Miracles, Paris, Gallimard, 1924.
- ROUBAUD, Jacques, La Vieillesse d'Alexandre, Paris, François Maspero, 1978.
- SAGNES, Guy, L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforque (1848-1884), Paris, Armand Colin, 1969.
- SAINT-GERARD, Jacques-Philippe, Les Destinées d'un style, Essai sur les poèmes philosophiques de Vigny, Paris, Minard, Lettres modernes, 1979.
- SARTRE, Jean-Paul, L'Imaginaire, Paris, Gallimard, (1940) 1986.
- SCOTT, Clive, A Question of syllables, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- Vers libre, Oxford, Clarendon Press, 1990.
- SOUZA, Robert de, Où nous en sommes, Paris, Librairie H. Fleury, 1906.
- Du Rythme en français, Paris, Librairie Universitaire, 1912.
- La poésie populaire et le lyrisme sentimental, Paris, Mercure de France, 1899.
- SPIRE, André, Plaisir poétique et plaisir musculaire, Paris, José Corti, 1949.
- STAROBINSKI, Jean, Portrait de l'artiste en saltimbanque, Genève, Albert Skira, 1970.
- STOREY, Robert, Pierrots on the stage of desire, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1985.

TIERSOT, Julien, Histoire de la chanson populaire en France, Genève, Minkoff Reprint (Paris, Plon, 1889), 1978.

TODOROV, Tzvetan et al, Sémantique de la poésie, Paris, Seuil, 1979.

VALERY, Paul, Introduction à la poétique, Paris, Gallimard, 1938.

- "Variétés", Oeuvres I, Paris, Gallimard, "Pléiade", 1957.

TABLE DES MATIERES**INTRODUCTION 5**

L'écriture poétique: 5. - La poétique: 8. - La "poéticité": 14. - Jules Laforgue: les trois périodes: 16. - Le genre: 21.

- Laforgue et Schopenhauer: 27. - Laforgue et Darwin: 36. - Laforgue et Hartmann: 39.

I**LE POEME PHILOSOPHIQUE 44****1. LE GRAND VERS 48**

Le Sanglot de la terre: 50. - Le grand vers: 54. - Le découpage métrique: 56. - Le découpage syntaxique: 60. - La division strophique: 66. - La rime: 66.

2. LA SYNTAXE DEVELOPPEE ET LE MODE INTERROGATIF ... 71

Connecteurs, pronoms relatifs et adverbess: 72. - Enumérations et répétitions: 77. - L'inversion: 81. - Le mode interrogatif: 82. - Les questions directes: 84. - Les questions rhétoriques: 90. - Le style exclamatif: 95.

3. LE VOCABULAIRE ABSTRAIT ET LES METAPHORES LEXICALISEES DU POEME PHILOSOPHIQUE 102

Les oppositions: 103. - Abolition des contraires: 109. - Majuscules, concrétisation et personnification: 115. - La concrétisation: 118. - La personnification: 120. - Métaphores lexicalisées: la noirceur, le combat, la petitesse: 125. - Le Coeur de tout: 131.

II**LES COMPLAINTES 138****4. LA CHANSON POPULAIRE 142**

La chanson populaire: 143. - La complainte: historique: 145. - La complainte: le parler populaire: 147. - La complainte: simplicité d'expression: 149. - La complainte: organisation métrique: 152. - Structures strophiques des Complaintes: 154. - Schéma strophique de L'Imitation de Notre-Dame de la Lune: 164. - Définition du refrain: 166. - Les refrains: 168. - Rythme de la chanson populaire: 176. - Le rythme du parler populaire: 180. - Les enjambements et le découpage métrique: 182.

5. LE MASQUE DE PIERROT	187
Historique de Pierrot: 188. - Pierrot et le mode ironique: 194. - Images contrastantes: le lyrique et le prosaïque: 201. - Voix de Pierrot: clichés: 211. - Métalangage de Pierrot: 220.	
6. LANGUE PARLEE, LANGUE LITTERAIRE ET JEUX DE MOTS	224
Exclamations, interjections et incidentes: 225. - Langue parlée: élision: 231. - Le discours direct: 232. - L'emploi des parenthèses: 233. - Langue littéraire: 236. - Langue littéraire: la dislocation: 238. - Le jeu de mots: 240. - Rimes et sonorités: 253.	
7. LE PLURIVOCALISME LAFORGUIEN	257
La parodie et l'ironie: 258. - Transformation des mythes et textes sources: 262. - Le style familier: 270. - L'écriture hyperbolique: 274. - L'humour: les anachronismes: 281. - Le jeu de mots: 283. - La métafiction: 289.	
III	
LE VERS LIBRE	303
8. LE VERS LIBRE: DES <u>FLEURS DE BONNE VOLONTE</u> AU "CONCILE FEERIQUE" ET AUX <u>DERNIERS VERS</u>	307
Historique: 310. - Le vers libre: définition: 314. - La musique intérieure: arrêt son-sens et syllabisme: 315. - Le E muet: 325. - L'accent d'impulsion: 328. - La répétition de mots: 336. - Niveau supra-métrique: la strophe: 339. - La rime: 349. - L'assonance et l'allitération: 354.	
9. SYNTAXE DU FRAGMENT	360
Les premières reprises: 361. - Des <u>Fleurs de bonne volonté</u> au "Concile féérique": 364. - Des <u>Fleurs de bonne volonté</u> au <u>Derniers vers</u> : fragmentation de la syntaxe; le texte retravaillé (intertexte): 369. - Agencement des fragments: les vers apparemment réguliers (la citation): 377. - Les textes improvisés (ventriloquie): 383. - La reprise anaphorique interne: 388.	
10. LA LIBERATION DE L'IMAGE ET L'INFLUENCE DES IMPRESSIONNISTES SUR LA POETIQUE DE LAFORGUE	393
Les transpositions directes: 394. - Esthétique: couleur, vocabulaire éclectique, et juxtaposition d'images: 396. - La lumière nouvelle et la structure nouvelle: 399. - Libération de l'image: 401. - Juxtaposition d'images: 405. - Images récurrentes: 408. - Concrétisations et associations métonymiques: 412.	
BIBLIOGRAPHIE	426

Résumé de thèse

Cette thèse de doctorat, La Poétique de Jules Laforque, porte sur la conception de la poésie de Jules Laforque, poète français de la fin du dix-neuvième siècle. Par "poétique", nous entendons les principes qui sous-tendent son expression poétique. Ces principes changent dans chacune des trois périodes de l'écriture de Laforque et ma thèse est donc divisée en trois parties qui correspondent à ces trois périodes.

A la fin du dix-neuvième siècle, époque des symbolistes en France et époque de Laforque, la versification traditionnelle, avec ses lois qui gouvernent les mouvements rythmiques, est employée communément par tous les poètes. De même, certaines images et certains vocabulaires sont couramment exploités à cette époque. Le poète révolutionne la poésie en exploitant ses propres écarts par rapport aux conventions de la poésie. Jules Laforque préconise la rupture et le discontinu au niveau de la versification, de la syntaxe, et de la sémantique. Il cherche d'abord une nouvelle essence de la poésie. Dans ce sens, l'écart est moins infraction que détour (une autre façon de procéder pour arriver au but).

Jules Laforgue peut être vu comme un poète essentiellement lyrique, mais son lyrisme est un lyrisme nouveau qui traduit un déséquilibre entre une vision sentimentale et une vision intellectuelle de la vie. Ce lyrisme apparaît conscient de lui-même et il est parsemé d'ironie.

Le poème philosophique est le genre principalement exploité dans la première période de l'écriture de Laforgue. J'y étudie, au niveau de la versification, le grand alexandrin régulier, et au niveau syntaxique, une période développée contenant, d'une part, un grand nombre de connecteurs, mais d'autre part, des indicateurs de lieu qui tendent à démentir la conception de la poésie philosophique. Ensuite, j'examine le mode interrogatif (auquel les exclamations contribuent) qui assume, dans sa poétique, une importance capitale. Enfin, au niveau sémantique, j'analyse les termes abstraits, d'abord présentés en couples, et qui se polarisent dans une négativité. Les métaphores usées, la personnification et les figures du Coeur sont également caractéristiques de cette poésie.

Dans sa deuxième période, qui est celle des Complaintes, le poète explore la chanson populaire, comprenant des longueurs divergentes du vers, l'existence

de refrains, et une nouvelle organisation strophique. Le personnage de Pierrot est mis en évidence comme masque derrière lequel l'auteur se cache. Pierrot permet l'utilisation de différentes formes d'ironie, ainsi qu'un mélange de style lyrique et de style prosaïque. De plus, le jeu de mots, au sens large, est omniprésent (à travers des néologismes, des expressions populaires et argotiques et des termes philosophiques, religieux et scientifiques). Les Moralités légendaires exploitent le genre de la parodie ainsi que le mode ironique. Elles présentent des similarités, au niveau sémantique, avec les textes poétiques de cette période.

Dans la troisième période, le vers libre est l'innovation majeure du poète. Le compte des syllabes demeure uniquement comme écho de la versification traditionnelle, car bien vite, les vers ne sont plus comptés. Le rythme est déterminé par la syntaxe et par la longueur du vers. La rime traditionnelle est quelquefois oubliée; elle peut faire place à des rimes intérieures, mais elle demeure malgré tout un facteur important de cohérence textuelle. Le vers se transforme en vers libre et le nombre de syllabes dépend tout simplement de la musique intérieure du poète. Comme le dit André Suarès:

"La poésie est une pensée, offerte par la forme et par la musique rendue sensible au coeur¹."

Au niveau syntaxique, la reprise de vers entre textes et à l'intérieur du texte joue un rôle d'écho. Enfin, la syntaxe est souvent considérablement fragmentée dans cette poésie de l'association libre. Par le moyen de tropes, le sens du poème se transforme du noétique ou conceptuel au pathétique ou affectif.

La poésie de Laforgue devient, en fin de compte, une poésie de la modernité. La poésie du Sanglot de la terre est surtout une poésie d'imitation de divers auteurs, avec néanmoins certaines innovations. La poésie de la période des Complaintes apparaît une poésie riche en influences populaires (la chanson et le parler). Enfin, la poésie des Derniers vers devient une poésie réellement nouvelle et innovatrice. Elle apparaît une combinaison du sensible, de l'affectif et du mental et le vers libre est alors chargé de présenter et de représenter la cacophonie du monde moderne. Jules Laforgue, créateur du vers libre, a révolutionné le langage poétique.

¹. André SUARES, Poétique, Mortemart, Rougerie, 1980, p.44.