

L'influence de la langue orale sur les vers libres de Jules Laforgue

Szilágyi Ildikó

L'apparition du vers libre, au bout de tout un siècle d'évolution, date en France des années 1880. Il domine l'écriture poétique pendant la période surréaliste et reste, sans devenir exclusif, la forme privilégiée de la poésie contemporaine. Malgré cette présence incontestable, on possède relativement peu d'analyses s'intéressant aux expériences prosodiques et langagières des vers-libristes. Défini par l'abandon du retour régulier des mètres, des rimes, et par conséquent, celui des strophes, le vers libre rend difficile toute formalisation.¹

En revanche, les explications concernant les sources et les influences éventuelles ne manquent pas. Les premiers théoriciens mettent l'accent sur la liberté individuelle dans la création et donnent souvent des raisons phonétiques aux changements formels. Les critiques modernes s'accordent à reconnaître que les réflexions sur les questions de l'accent et du rythme tout au long du siècle contribuent largement à la transformation des conceptions et pratiques poétiques.² On attache moins d'importance à l'influence de la langue orale que beaucoup de poètes — du romantisme aux symbolisme et décadence, et jusqu'à nos jours — se soucient d'imiter. Cette tendance est liée, entre autres, à l'intérêt grandissant pour la chanson populaire, très en vogue au XIX^e siècle. Selon Paul Bénichou, l'auteur de l'ouvrage intitulé *Nerval et la chanson folklorique*, « le goût romantique [...] vise d'ordinaire à la transposition en style parfaitement littéraire d'un folklore librement interprété ».³ Les tentatives d'imitation et d'adaptation se poursuivent tout au long du siècle, les parnassiens (Théophile Gautier, Théodore de Banville) s'y essayent aussi bien que la plupart des symbolistes (Verlaine, Laforgue,

¹ Il est à noter que beaucoup de métriciens préfèrent refuser au vers libre le statut de vers : la définition du vers étant liée à la régularité numérique, le vers libre n'est pas un vers, il n'est qu'« une prose lyrique cadencée ».

² Il est habituel de mentionner encore l'influence des *Illuminations* de Rimbaud et celle des *Feuilles d'herbes* de Whitman, par l'intermédiaire des traductions françaises.

³ Bénichou, P. 1970. *Nerval et la chanson folklorique*. Librairie José Corti, Paris, 330.

Viélé-Griffin, Kahn...)⁴ Il est plus important pour notre propos que la chanson populaire n'est pas seulement une source d'inspiration, mais sert de modèle à l'assouplissement de la versification traditionnelle, considérée de plus en plus comme artificielle.

Le recours aux procédés lexicaux et syntaxiques, propres à la langue parlée relève — chez des poètes comme Tristan Corbière, Charles Cros ou Rimbaud — de la provocation esthétique. La conception de la poésie « comme parole de transgression, [mettant] en crise la notion d'art »⁵ sera d'ailleurs la caractéristique générale de *l'esprit fumiste*. Le monologue parlé,⁶ genre pratiqué aux soirées des *Hydropathes* et du *Chat Noir*, ne pouvait que séduire un poète comme Laforgue à la recherche d'une forme poétique capable de traduire ses hésitations, ses incertitudes.

Dans ce qui suit, on se propose de repérer les signes de l'oralité dans ses *Derniers vers* (1890, recueil posthume). Si l'on s'en tient à leur date de publication dans des revues (entre août et décembre 1886), ces poèmes figurent parmi les premiers vers libres français. Les vers libérés du recueil précédent, *Des Fleurs de bonne volonté*,⁷ nous fourniront les exemples du relâchement de la métrique, ainsi qu'une base naturelle de comparaison pour les vers libres.

L'introduction de l'oralité dans un poème lyrique soulève une question difficile à élucider. A chaque occurrence, on se demande s'il s'agit d'une négligence ou, au contraire, d'une recherche très consciente. Il est instructif à ce propos de citer un compte rendu anonyme (écrit en vérité par le poète lui-même) des *Complaintes*,⁸ paru dans *La République française* en 1885 : « M. Jules Laforgue [...] a imaginé de reprendre, pour traduire ses conceptions poétiques, cette vieille forme populaire de la complainte à la métrique naïve, aux refrains touchants, forme qui correspond en musique à son congénère l'orgue de Barbarie. Hâtons-nous d'ajouter que l'orgue de Barbarie des

⁴ L'étude de Bénichou ne va pas au delà des années 1850. En guise de conclusion, il regrette le manque d'ouvrages faisant « le bilan de ce que le symbolisme doit à la poésie populaire ». Ibid., 362.

⁵ Grojnowski, D.—Sarrazin, B. 1990. *L'esprit fumiste et les rires fin de siècle*. Anthologie. Présentation, 14.

⁶ Le poète s'adresse à un interlocuteur, le prend à témoin, multiplie des questions, des exclamations.

⁷ Laforgue le termine au plus tard en juin 1886. Au mois de juillet, il n'a plus envie de le faire paraître.

⁸ Le choix de la *complainte* s'explique par le fait qu'il s'agit d'un genre poétique qui n'est pas codifié concernant la disposition des rimes et l'organisation strophique, elle se prête donc par nature à l'expérimentation.

Complaintes que voici n'a de populaire que le tour rythmique et quelquefois de vieux refrains empruntés et demeure un instrument très raffiné, capables de subtiles nuances psychologiques comme des derniers effets dans le métier. »⁹ Quatre *complaintes*¹⁰ et une pièce des *Fleurs de bonne volonté*¹¹ se réfèrent explicitement à des chansons connues. Même dans ces cas, il n'est pas question de donner une simple reproduction en tout point fidèle de la langue parlée. Dans les *Derniers vers* on ne peut identifier aucun emprunt direct, mais cela ne signifie pas l'absence d'éléments populaires reformulés.

Dès le début du XIX^e siècle, les poètes tentent d'intégrer dans l'écriture la dimension orale à travers la mise en page du poème. L'emploi des tirets,¹² parenthèses, guillemets¹³ et italiques¹⁴ dans les *Derniers vers* est motivé par la recherche de la représentation de l'oralité. Cette préoccupation apparaît clairement dans les poèmes empruntant la forme du dialogue (II, VIII, IX ; les autres peuvent être considérés comme des monologues intérieurs). La surabondance des points d'exclamation — près d'un quart des vers (189 sur 819, dont 48 sont suivis de trois points) se termine par ce signe de ponctuation — indique la modalité dominante du recueil, celle de l'exclamation. Les nombreuses occurrences intérieures (95), en segmentant les vers, contribuent également à dessiner l'image extérieure des textes. Dans ses vers libérés, Laforgue a souvent recours (à l'imitation des chansonniers) à l'apostrophe typographique du « e » muet pour avoir des strophes isométriques et pour reproduire l'ambiance des chansons populaires.

« La métrique naïve » correspond dans les vers libérés à un décompte

⁹ Debauve, J.-L. 1972. *Laforgue en son temps*. Neuchâtel, La Baconnière, 194.

¹⁰ La Complainte du pauvre jeune homme et La Complainte de l'époux outragé ont été écrites respectivement sur les chansons populaires Quand le bonhomme revint du bois et Qu'allais-tu faire à la fontaine ? La Complainte de cette bonne Lune calque Sur le pont d'Avignon, la Complainte de lord Pierrot imite Au clair de la lune. Une dizaine de poèmes ont recours à un refrain, imitant la composition des chansons.

¹¹ Le début de chaque strophe du poème intitulé *Le vaisseau fantôme* (la deuxième partie de la pièce XLIII) est repris de la chanson populaire : *Il était un petit navire*. Il est probable que la composition de ce poème remonte à la période des *Complaintes*. Cf. Laforgue, J. 1995. *Œuvres complètes*, t. II, L'Age d'Homme, Lausanne, 235.

¹² Les tirets peuvent avoir une valeur ouvrante dans les dialogues ou une valeur disjonctive à l'intérieur du vers.

¹³ Les guillemets accompagnent dans la plupart des cas l'emploi dialogique du tiret.

¹⁴ Les italiques indiquent en général une formule exclamative d'origine étrangère : *Vae soli* (III, 14, 18, 27) ; *Amen* (V, v. 44), *Angelus !* (X, v. 9), elles peuvent mettre en relief un mot important pour le poète : *ensemble* (VII, v. 15), les majuscules remplissent la même fonction dans la pièce VI, v. 59 : RAISON.

syllabique moins strict et à la présence des *vers faux* (ayant une syllabe de trop ou en moins, insérés dans des séries régulières). Pour les éviter, dans quelques cas, on doit postuler l'élision, non marquée par le moyen de l'apostrophe. Les « e » muets interconsonantiques (à prononcer et à compter selon les règles traditionnelles) s'élident le plus facilement en fin de groupe accentuel,¹⁵ à l'intérieur d'un mot¹⁶ et en position proclitique.¹⁷

La longueur des vers libres peut suivre en pleine liberté le mouvement des impressions, des sensations. Il est superflu de marquer par l'apostrophe typographique les « e » muets qui seraient surnuméraires dans le décompte syllabique. Le souci de rapprocher la diction de la prononciation naturelle met fin à l'obligation de prononcer le « e » muet intérieur et le « e » muet final devant une initiale consonnantique.

Dans les poèmes libérés des *Fleurs de bonne volonté*, le parti pris de la plus grande régularité métrique nécessite, dans quelques cas, des réalisations en diérèse complètement artificielles, motivées éventuellement par des raisons d'ordre stylistique. La diérèse du mot *question* par exemple, équilibre les mots qui se trouvent en position de rime et met en relief l'enjambement : *Mais peut-il être question / D'aller tirer des exemplaires / De son individu si on / N'en a pas une idée plus claire ?* Dans un contexte libre où la « pression métrique »¹⁸ ne fait plus critère, on peut adopter la prononciation non poétique, celle du langage courant qui réduit les deux voyelles en contact en une seule syllabe (*synérèse*).

L'enchaînement *voyelle + « e » + consonne* (*Messageries*, DV, I. v. 1), interdit dans la versification classique, est laissé à l'intérieur des vers (dès les années 1870), tout comme l'hiatus. Leur proscription, considérée comme arbitraire, est avant tout un problème graphique (et non métrique), et implique des considérations esthétiques. Laforgue se permet d'écrire dans ses *Derniers vers* par exemple : *ô échos* (I, v. 43), *tu es* (II. v. 17),¹⁹ mais ne cherche plus à choquer le lecteur comme c'était encore certainement le cas dans ses *Complaintes* et dans plusieurs poèmes des *Fleurs de bonne volonté*.²⁰

¹⁵ *l'Homme*(e) (XXIV, v. 11), *gouttièr(e)s* (XLVI, v. 33), *la natur(e)* (LV, v. 2)

¹⁶ *parfait(e)ment* (V, v. 7), *v(e)naisons*, élision difficile à réaliser, (XIX, v. 11)

¹⁷ tout d(e) suite (XLI, v. 12) ; je vous l'demande (XXI. v. 15)

¹⁸ Terme emprunté à Cornulier, B. de 1982. *Théorie du vers*. Le Seuil, Paris, 142–143.

¹⁹ Outre les cas de l'hiatus toléré même selon les règles classiques — à cause de la présence d'une consonne graphique, par exemple : *au haut du coteau* (I, v. 19) — on peut relever une trentaine d'occurrences dans le recueil entier.

²⁰ Il suffit de lire le poème initial de ce recueil (I, *Avertissement*, v. 13–14) pour s'en convaincre : « Et elles, pas assez intraitable !! / Mais tout l'temps là à s'extasier !... »

Il nous paraît certain que les différents types de dérèglement métrique relevés plus haut sont conscients, ils sont introduits « exprès », comme l'a remarqué Mallarmé (*Crise de vers*) : « Autre chose ou simplement le contraire, se décèle une mutinerie, *exprès*,²¹ en la vacance du vieux moule fatigué, quand Jules Laforgue, pour le début, nous initia au charme certain du vers faux. »²² Le mélange des types de vers de différentes longueurs est déjà utilisé au XVII^e siècle, par La Fontaine ou Molière, par exemple, pour créer un effet de langage parlé (*vers mêlés*). Dans les *Derniers vers*, Laforgue combine volontiers des vers dont la différence n'est que d'une syllabe (9/10, 11/12, 12/13, etc.), ce qui était à éviter — selon le principe de l'écart type (J.-M. Gouvard) ou la règle de la Discrimination (B. de Cornulier) — pour assurer la perception de l'alternance métrique.²³ On peut de nouveau se référer à la chanson populaire où pareils effets de brouillage sont fréquents. Leurs vers ne sont pas ressentis pour autant que boiteux parce que la musique équilibre les inégalités en nombre syllabique.²⁴

« La rime en ces derniers temps s'est rénovée ; elle s'adresse d'abord à l'oreille [...], elle s'affaiblit même volontiers en assonances [...]. C'est un retour très heureux à la poésie orale. »²⁵ Rémy de Gourmont, après avoir traité la question du vers libre dans son *Esthétique de la langue française* (1899), consacre un chapitre entier au « vers populaire ». Il le caractérise comme « le pays de la licence, de toutes les licences ».²⁶ La remise en cause de la rime classique commence par le non-respect du principe d'homographie des consonnes finales. Les règles qui interdisent de faire rimer une terminaison masculine et féminine (*ténor :: encore*,²⁷ DV, III, v.

Un autre exemple : « Marié, je tuerais la bouche / De ma mie ! et à deux genoux. . . » (XII, v. 26—28). Laforgue imite la langue parlée lorsqu'il insère la consonne [z] pour éviter l'hiatus (pataquès) : *On tira z'à la courte paille* (XLIII, v. 9).

²¹ C'est nous qui soulignons.

²² Mallarmé, S. 1985. *Œuvres*. Garnier, Paris, *Crise de vers*, 272.

²³ Les quatrains (abab) de la pièce XI (*Sur une défunte*) comptent 7, 8, 9 ou 10 syllabes (v. 38—41. 9/7/9/8, v. 42—45. 10/8/9/9, v. 52—55. 8/9/8/9).

²⁴ André Spire voit dans « le nombre inégal mais voisin de syllabes » l'un des traits caractéristiques de la chanson populaire. (Les autres critères sont selon lui : « refrain avec répétition identique, analogue, ou antithétique, agrafages mnémotechniques ».) In : Spire, A. 1986. *Plaisir poétique et plaisir musculaire*. Librairie José Corti, Paris, 130, note 68.

²⁵ Gourmont, Rémy de, 1899. *Esthétique de la langue française*. Société du Mercure de France, 222.

²⁶ *Ibid.*, 266.

²⁷ Plusieurs conventions existent pour désigner les rimes. On adopte celle utilisée

42–43) ou un singulier et un pluriel,²⁸ ne reposent depuis des siècles que sur des considérations typographiques. Une étape de plus est franchie lorsqu'on n'accorde plus d'attention à l'homophonie des consonnes qui suivent la voyelle accentuée. « Nombre de chansons populaires sont instrumentées dans ce goût » — remarque Verlaine en terminant son article (*Un mot sur la rime. Le Décadent*, 1888) par « l'Assonance, qui est à la mode ».²⁹ Dans les *Fleurs de bonne volonté*, nous n'en avons encore que très peu d'exemples. Il y a entre *règues* et *Espèce* un rapport d'assonance en [ɛ]. La consonne qui suit la voyelle commune dans *vergogne* et *Antigones* est une nasale (dentale pour *Antigones*, palatale pour *vergogne*). Dans les vers 12–13 de la pièce XXVIII (*piano :: s'y ânonne*), même l'assonance est à comprendre dans un sens large, parce que la voyelle accentuée du mot *piano* est un [o] fermé, tandis que celle du verbe, suivie par une consonne prononcée, est une voyelle ouverte.³⁰ C'est la liberté la plus grande que Laforgue se permette avec la rime dans ce recueil. Les nouveautés des *Derniers vers* doivent se mesurer par rapport à cet état des choses.

Le traitement de la rime présente des écarts considérables suivant les différents vers libres. Mais aucun d'entre eux n'est entièrement dépourvu de rimes, pratique courante chez plusieurs poètes du XX^e siècle. Au contraire, l'examen en détail du recueil montre que les rimes sont rarement absentes. On a relevé 113 vers (sur 819) qui — à première vue — paraissent isolés, puisque la dernière syllabe du vers est laissée sans répondant homophonique. Beaucoup de vers blancs trouvent un écho dans la strophe suivante, éventuellement dans les vers plus éloignés. Les exemples d'assonance (II, v. 15–16. *tu te caches :: cor de chasse*) et de contre-assonance (VII, v. 19–20. *heure :: je t'en conjure*) deviennent plus fréquents. Les rimes très riches se remarquent par leur rareté (par ex. I, v. 1–3. *Levant :: le vent*, rime dissyllabique ; III, v. 13, 15, 17. *porte :: qu'importe :: morte*). Par contre, les

par J.-M. Gouvard qui consiste à réunir les deux termes par deux fois deux-points. Cf. Gouvard, J.-M. 1999. *La versification*. PUF, Paris, 160.

²⁸ Les rimes *vendanges :: ange* (DV, I, v. 62–63) ou *soirs :: espoir* (DV, VI, v. 26, 28) ne satisfont pas la règle de la liaison supposée (les deux mots ne feraient pas leur liaison par le même son).

²⁹ Verlaine, P. 1972. *Œuvres en prose complètes*. Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 699.

³⁰ On a relevé une dizaine d'autres exemples où la rime n'est pas pure phoniquement puisque Laforgue fait rimer ensemble une voyelle ouverte en [ɛ] et une voyelle fermée [e] : *J'attendrai :: exprès* (FBV ; II, v. 13–14.), *sacré :: secret* (FBV ; XVII, v. 2–3). Des paires rimiques de ce type se retrouvent en abondance dans les *Derniers vers*.

allitérations, assonances et rimes intérieures acquièrent un rôle important dans la construction des réseaux phoniques des textes.³¹

Le recours à la rime du même au même est un procédé usuel dans la poésie populaire. Chez Laforgue, la reprise du même mot en position de rime dans deux ou plusieurs vers consécutifs vise le plus souvent à produire un effet parodique : *Ah ! Que ne suis-je tombé à tes genoux ! / Ah ! Que n'as-tu défailli à mes genoux !* (*Solo de lune*, v. 104–105.)

L'influence de la langue parlée se manifeste également dans le choix des mots et des structures grammaticales. Ce qui est le plus frappant, au niveau du vocabulaire, ce n'est pas principalement le recours aux termes familiers, triviaux, mais le rapprochement dissonant des registres de langues fort différents. Les mots populaires ou argotiques³² voisinent avec des expressions de niveau élevé.³³ Ils se rapportent souvent aux mêmes entités.³⁴ *Les soleils plénipotentiaires* (v. 16) par exemple (terme d'origine latine et de résonance solennelle), se dégradent en un *soleil fichu* (v. 19). Notons encore l'emploi des termes techniques³⁵ qui désignent des inventions récentes et témoignent de cette façon de la modernité.

Le recours aux néologismes, procédé tellement fréquent dans les *Complaintes* disparaît presque complètement, on ne repère que l'emploi adjectival du nom propre dans *don quichottesques rails* (I, v. 37), la

³¹ Un mot en appelle un autre par assonance et allitération, comme par exemple dans les vers 31 de la pièce II : *Le sanglant étang, aussitôt s'étend, aussitôt s'étale*.

³² Termes ou expressions familiers : *fichu* (I, v. 19), *sur le flanc* (I, v. 20), *un crachat d'estaminet* (I, v. 21), *qui s'amène* (I, v. 33), *il en a fait de belles* (I, v. 41), *un fumier* (I, v. 45), *se retrouver nez à nez* (II, v. 39), *bras-dessus, bras-dessous* (II, v. 43), *boire un coup* (II, v. 45–46), *s'endimancher* (III, v. 21), *le bastringue* (III, v. 37), *crever* (VI, v. 3), *ma carcasse* (VII, v. 3), *bel et bien* (VIII, v. 14), *bâcler* (XII, v. 54), etc. Il faut reconnaître que l'appréciation de la familiarité d'un terme utilisé il y a plus de cent ans rend difficile le repérage.

³³ Emplois recherchés / littéraires : *nuées* (I, v. 11), *plénipotentiaires* (I, v. 16), *un soleil gît* (I, v. 19), *bercaïls* (I, v. 39), *vespéral* (I, v. 76), *se meurt* (II, v. 24), *les cauales* (II, v. 32), *quérir* (II, v. 52), *piètre* (III, v. 6), *reclus* (III, v. 50), *choir* (V, v. 33), etc.

³⁴ Le vocabulaire religieux [par exemple : *rosace* (V, v. 9), *offertoire* (VIII, v. 3), *hostie* (VIII, v. 4)] sera parfois subverti par des rapprochements érotiques. Cf. Hiddleston, J. A. 1980. *Essai sur Laforgue et les « Derniers vers » suivi de Laforgue et Baudelaire*. French Forum Monographs, N° 23, French Forum Publishers, Lexington, Kentucky, 41.

³⁵ Par exemple : *rails* (I, v. 37), *caoutchouc* (I, v. 70), *photographie* (VI, v. 18, 33), *dessins de mode* (VI, v. 33), *les bornes kilométriques* (VII, v. 54), *les gares* (VIII, v. 35), *les poteaux télégraphiques* (VIII, v. 40), *chemin de fer* (X, v. 43), *des quais* (X, v. 46), *les trains* (X, v. 51).

composition par trait d'union de l'adjectif *très-immoral* (II, v. 55), ainsi que le pluriel des termes abstraits dans *spleens kilométriques* (I, v. 52), et celui des noms propres (*des Antigones, des Philomènes* (IV, v. 5), *des Adams, Des Edens* (VIII, v. 69, 70). Le proverbe : *Adieu paniers, vendanges sont faites*, sera inséré sous forme légèrement modifiée au vers 64 de la pièce initiale : *Adieu vendanges, et adieu tous les paniers*. Les vers 5 et 6 du poème V : *L'amour s'échange / simple et sans foi comme un bonjour* sont calqués sur la locution : *simple comme bonjour*. Le vers : *Oh, tu me promets de rester sage comme une image ?* (XII, v. 49) fait également référence à une locution connue. Laforgue prend pour cible le caractère figé des clichés, ces transformations visent essentiellement à les tourner en dérision.

La langue parlée a souvent recours à des apostrophes, interjections ou exclamations. Pour Daniel Grojnowski, qui refuse de voir dans les *Derniers vers* un récit continu, à la différence de J. A. Hiddleston, ces poèmes « sont unifiés par une multitude d'exclamations [...] assur[ant] la présence d'une voix individualisée ».³⁶ 101 vers (sur 819) commencent par les interjections : *oh, ô*³⁷ ou *ah*, dans 33 autres cas, on les découvre à l'intérieur des vers. Ces interjections jouent un rôle déterminant dans plusieurs pièces du recueil (I, VII, X, XII).³⁸ Même leur alternance peut avoir un sens précis : selon Clive Scott, dans *Solo de lune* (VII), *oh* se réfère au futur, en exprimant les espoirs, tandis que *ah* se rapporte au passé et évoque les regrets.³⁹ (Presque un quart des vers de ce poème (24 sur 107) débutent par l'une de ces trois interjections.) Placées au début de la ligne, suivies d'une pause brève, elles segmentent la phrase, en changeant le schéma d'intonation.

Les quelques exemples d'onomatopées : *frou-frou* (III, v. 25 ; VII, v. 107), *Taiïaut* (I, v. 27 ; II, v. 21), et *hallali* (I, v. 27, 32 ; II, v. 22) — par leur retour — relie entre elles plusieurs pièces du recueil. La formule : *ton ton, ton taine...* qui introduit au début du premier poème (v. 10) l'image des cors en mimant leur sonorité, revient une deuxième fois vers la fin (v.

³⁶ Grojnowski, D. 1988. *Jules Laforgue et l'originalité*. A la Baconnière, Neuchâtel, 153.

³⁷ *Ô* est toujours suivi d'un substantif ou d'un adjectif et exprime, dans le style soutenu, une apostrophe ou une invocation.

³⁸ Il arrive que le nombre total des occurrences ne soit pas élevé, leur position contribue cependant à structurer le texte. Par exemple, les six dernières strophes du poème IV commencent par l'interjection : *ô ; oh*. Le retour de la locution adverbiale *et puis* au début de quatre séquences de la pièce X (v. 11, 19, 26, 30) imite l'enchaînement des idées propre à la langue orale.

³⁹ Scott, C. 1986. *A Question of Syllables : Essays in Nineteenth-Century French Verse*. Cambridge University Press, Cambridge, 167–174.

58), à la manière d'une ritournelle.⁴⁰ Elle sera reprise aux vers 5 et 7, 37 et 42 de la deuxième pièce, pour réapparaître une dernière fois dans le dernier vers du poème V (v. 68).

Ce sont souvent des noms [*Grandes amours* (VI, v. 49 ; VIII, v. 9), *oh ! Alléluia* (VI, v. 49), *ô honte !* (VI, v. 2), des adjectifs (*Bref* (III, v. 1), *Bon* (VII, v. 11)], et des adverbes ou locutions adverbiales [*Non, non !* (I, v. 79), *et puis* (I, v. 75 ; X, v. 11, 19, 26, 30), *Et puis après* (VIII, v. 25), *Trop tard* (III, v. 17), *Et alors* (III, v. 22), *quoi !* (III, v. 27), *Pourtant ! pourtant !* (IV, v. 23), *Vraiment, vraiment !* (IV, v. 25, IX, v. 27), *De quoi ?* (V, v. 47), *Enfin* (VIII, v. 15 ; IX, v. 12), *Assez ! Assez !* (VIII, v. 47), *Et quoi encore ?* (X, v. 17), *oui* (X, v. 32), *hélas !* (X, v. 33, 34), *Merci !* (XI, v. 65)] qui se trouvent en fonction interjective.

Des impératifs ne sont pas rares non plus (*Crois-moi* (I, v. 8), *As-tu fini !* (I, v. 28), *Allons* (I, v. 32 ; III, v. 60), *eh ! allez donc* (III, v. 22), *Vois* (III, v. 62), *Voyons* (IV, v. 24 ; XI, v. 1), *Tais-toi !* (VIII, v. 49), *Laisse !* (VIII, v. 50 ; IX, v. 34), *Attendez !* (XI, v. 12), *dis* (XII, 48)). Les locutions interjectives du type : *Mon Dieu* (V, v. 49), *au nom de Dieu !* (V, v. 36), *Ainsi soit-il.* (VIII, v. 45) ne comptent que quelques occurrences.

Malgré un certain relâchement de la syntaxe, l'enchaînement des textes est assuré par les répétitions et constructions parallèles. (Notons que les reprises de toutes sortes caractérisent et la langue parlée et les chansons.) Elles sont très importantes pour des raisons rythmiques et jouent souvent un rôle non négligeable dans l'élaboration des réseaux de signification. Les anaphores et les anadiploses⁴¹ peuvent suggérer l'idée du retour, le recommencement. Les termes répétés sous forme identique (un seul mot ou un groupe de mots) peuvent se suivre immédiatement. *Les cors, les cors, les cors* (I, v. 54, 59), *C'est l'automne, l'automne, l'automne* (IV, v. 1), *Oh, dans un couvent, dans un couvent !* (XII, v. 26). Il est habituel de leur attribuer dans ce cas une fonction d'insistance. (On remarque la fréquence des interjections redoublées pour plus d'expressivité.) Il faut reconnaître que les suites organisées par différents éléments récurrents alternent avec d'autres, dépourvues de répétitions. Il n'empêche que les reprises transtrophiques de *Simple agonie* (VI)⁴² par exemple, ne manquent pas d'évoquer le procédé

⁴⁰ André Spire compare les refrains des chansons populaires « fréquemment dénués de sens » aux jeux et comptines enfantins dont les mots sont choisis « pour leur facilité articulatoire et rythmique ». Spire, A. 1986. *Plaisir poétique et plaisir musculaire*. Librairie José Corti, Paris, 116.

⁴¹ Il y a une coïncidence entre le système de répétitions aléatoires et celui des rimes.

⁴² O fanfares dans les soirs, / Ce sera barbare, / Ce sera sans espoir. Ces trois vers (v. 26–28) sont repris sans changement (v. 40–42). Le quatrain *Que nul n'intercède, /*

du refrain. Il ne s'agit évidemment pas de sa forme usuelle dans les chansons populaires, puisque les reprises ne s'entendent jamais sur l'ensemble de la pièce en question.

A la manière des interjections qui assurent une sorte de continuité au recueil, certaines formules reviennent d'un poème à l'autre. Le meilleur exemple de ce procédé est le retour sous diverses formes du titre de la pièce initiale. Au vers 33, Laforgue ne fait que reformuler l'intitulé *L'Hiver qui vient* : *C'est l'Hiver bien connu qui s'amène*. (Au lieu de *qui vient*, on a la construction familière : *qui s'amène*.) *Bien connu* peut se référer au titre, ou bien au cycle perpétuel des saisons, peut faire allusion au savoir commun : tout le monde sait, il est donc inutile d'expliquer, comment est l'hiver. Le vers 40 ne garde que cet élément : *c'est la saison bien connue, cette fois*, il est devenu superflu de nommer de quelle saison on parle. Dans la suite, on se contente de répéter l'expression réduite : *C'est la saison*, qui revient 7 fois, sans changement, dans quatre vers (I, v. 51, 62, 79, 82). C'est le titre d'origine qui réapparaît au vers 44 du poème VIII : *Voici l'hiver qui vient*. Il se transforme en *l'automne qui vient* dans les poèmes VII (v. 93) et XI (v. 54). De même, le vœu de « tomber ensemble à genoux », repris, avec de légères modifications dans les vers 15, 50 et 104 de *Solo de lune*,⁴³ revient une nouvelle fois dans la pièce XI du recueil.⁴⁴

Il est à noter que les formes interjectives sont en rapport étroit avec le style nominal : on les rencontre presque toujours dans des constructions dépourvues de verbes. On a l'impression qu'elles prennent le rôle de l'élément verbal, rendent les phrases pareilles à une plainte, on les ressent de cette manière moins ou pas du tout elliptiques. Il n'empêche que les phrases nominales créent des effets de rupture dans le déroulement syntaxique du poème, elles produisent en général une sorte de vision statique, due à l'absence de l'agent explicite et celle des indications temporelles et aspectuelles. Leur fréquence élevée est d'ailleurs l'une des caractéristiques syntaxiques les plus frappantes des *Derniers vers*. Par exemple, les 18 premiers vers du poème *Œ géraniums diaphanes* ne contiennent aucun verbe.

Ce ne sera jamais assez, / Il n'y a qu'un remède, / C'est de tout casser. (VI, v. 36–39) se réduira en un distique : Que nul n'intercède, / Il faut tout casser. (VI, v. 47–48).

⁴³ Voulant trop tomber ensemble à genoux. (VII, 15) Pour tomber ensemble à genoux. Ah ! . . . (VII, 50) Ah ! que ne suis-je tombé à tes genoux ! (VII, 104)

⁴⁴ Pour que nous tombions ensemble à genoux ! (XI, 6–7) Un dernier exemple de reprise d'un poème à l'autre est fourni par la prière de *Solo de lune* : *Oh ! du moins, soigne-toi je t'en conjure !* (VII, v. 20), *Oh ! soigne-toi je t'en conjure !* (VII, v. 102), reformulée dans la pièce VIII : *Ah ! soignez-vous ! Portez-vous bien*. (v. 46) et XII (v. 17) : *Soigne-toi, soigne-toi ! pauvre cœur aux abois*.

Il s'agit d'une énumération chaotique qui fait se succéder les mots les plus divers, reliés entre eux par des allitérations et rimes internes. Il est significatif que les passages nominaux les plus longs et les plus continus se trouvent en général dans la partie d'introduction des textes. Ces groupes ne sont le plus souvent que juxtaposés, précédés de *ô*, *oh*, ils pourraient donc être considérés comme des apostrophes.

En ce qui concerne l'articulation syntaxique des poèmes, on est en particulier attentif aux phrases ou l'ordre canonique est modifié. On n'arrive au noyau informatif qu'après de longs détours, soit parce qu'on énonce d'abord les circonstances (I, v. 14), soit parce que la caractérisation du sujet retarde le prédicat.⁴⁵ On note dans ces derniers cas la reprise pronominale (*vous*) du sujet (respectivement : *nuées*, *soleils*), mis en relief par ce détachement. C'est une construction courante dans le langage parlé. L'emploi métonymique (dire : *le lycée rentre* (I, v. 66) au lieu de : *les lycéens rentrent*) y est également fréquent. Il arrive que Laforgue supprime le début des constructions impersonnelles : (Il est) *impossible de modifier cette situation* (III, 5) ; (Il n'y a) *pas de raison* (VI, v. 57), (Il n') *y a pas de port* (VII, 31). Cette économie est propre à la langue populaire, l'omission du mot de négation *ne* y est habituelle.

L'interrogation à l'aide de la particule *est-ce que* mise en tête de la proposition⁴⁶ remplace l'inversion que la langue parlée aime éviter. Ces structures syntaxiques familières voisinent avec des constructions de registre littéraire : la phrase introduite par *voici* et suivi d'un infinitif : *Voici venir les pluies...* (I, 63), se réfère peut-être au début du poème de Baudelaire (*Harmonie du soir*). L'absence de l'élément *ne* dans la forme interro-négative du vers (I, v. 74) : *Serez-vous pas mes seules amours ?* peut rappeler la construction archaïque, ou bien imiter l'usage populaire. Dans la variante de *La Vogue*, Laforgue écrivait encore : *Vous serez mes seuls amours !*⁴⁷ Le choix du genre féminin pour le substantif *amour*, ainsi que la formule interro-négative sont donc d'introduction ultérieure.

Anne Holmes a relevé quelques exemples dans le recueil des *Fleurs de bonne volonté* ou les locutions populaires, d'après le témoignage des variantes, n'apparaissent qu'à une étape ultérieure. *Leurs charmants yeux sont de vrais cadrans d'émail bleu* devient *leurs charmants yeux c'est...*

⁴⁵ Ah, nuées accourues des côtes de la Manche, / Vous nous avez gâté notre dernier dimanche. (I, v. 11–12) Soleils plénipotentiaires des travaux en blonds Pactoles / Des spectacles agricoles, / Où êtes-vous ensevelis ? (I, v. 16–18)

⁴⁶ (Oh ! et puis, est-ce que tu connais, outre les pianos, / Le sobre et vespéral mystère hebdomadaire / Des statistiques sanitaires / Dans les journaux ?) (I, 75–78)

⁴⁷ Laforgue, J. 1995. *Œuvres complètes*, tome II, L'Age d'Homme, Lausanne, 301.

(XXXVII), *la nuit n'a pas de pelouses* se transforme en *la nuit sait pas de pelouses* (XVII), ou bien *je souffre aujourd'hui* est changé en *ça souffre aujourd'hui* (IX) et *Octobre m'a toujours noyé dans la détresse* en *fiché dans la détresse* (XXIII).⁴⁸ Les douze poèmes des *Derniers vers* sont faits en grande partie de vers empruntés au recueil précédent. En suivant les passages repris, on ne manque pas d'être frappé par les exemples qui présentent des transformations de sens

*Ah ! c'est pas sa chair qui m'est tout, tout,
Et suis pas qu'un grand cœur pour elle, pour elle,*

(FBV, *Le vrai de la chose* V, v. 1–2)

*Et ce n'est pas sa chair qui me serait
et je ne serais pas qu'un grand cœur*

(DV, *Dimanches* III, v. 51–52)

On constate que le retour au langage moins familier (la présence du pronom personnel *je* et de la particule de la négation), avec l'emploi du conditionnel, entraîne la modification de la combinaison des mètres (on passe de 8 à 11 syllabes). Le distique d'alexandrins de *Figurez-vous un peu* (II, v. 23–24) : *Ainsi, elle viendrait, évadée, demi-morte, / Se rouler sur le paillason qu'est à ma porte !* sera repris dans la pièce IX des *Derniers vers* (v. 37–38) avec cette différence : *sur le paillason* que j'ai mis à cet effet devant ma porte. En allongeant l'alexandrin original (il comptera 19 vers) par des ajouts qui paraissent superflus, le poète se moque de lui-même.

Les vers libres de Laforgue progressent par reprises et ruptures. N'offrant, par définition, aucune régularité prévisible, ils ne sont pas dépourvus de toute récurrence formelle. Les nombreuses interjections et apostrophes renforcent la tonalité lyrique du recueil, mais les changements de registre et les constructions syntaxiques relâchées neutralisent aussitôt le pathétique. L'imitation de l'oralité se révèle en fin de compte un moyen privilégié de la mise à distance, procédé qui différencie l'écriture de Laforgue de celle des autres premiers vers-libristes, et assure sa modernité.

⁴⁸ Holmes, A. 1988. *Laforgue au travail : des Fleurs aux Derniers Vers*. In *Laforgue aujourd'hui*, textes réunis et présentés par J. Hiddleston. Librairie José Corti, 118–119.